

Ziemowit Socha¹

Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury

Przedmiotem opracowania jest odbiór specyficznego gatunku muzyki – moderny dwudziestowiecznej, czyli – w ogromnym uproszczeniu – twórczości artystycznej ocierającej się o sztukę awangardową. Wyniki prezentowanych badań bazują na informacjach zbieranych techniką wywiadu pogłębionego. Respondentami były osoby zajmujące się na co dzień w pracy zawodowej (muzycy, akademicy nauczyciele, menagerowie) tzw. muzyką poważną. Niniejszy tekst skupia się wokół dwóch postaw odbiorczych: akceptacji oraz odrzucenia tego rodzaju twórczości. W tekście podjęto próbę agregacji postaw krytycznych i aprobujących muzykę moderny. Do prac analitycznych wykorzystano oprogramowanie typu CAQDAS.

Słowa kluczowe: badania empiryczne, socjologia muzyki, moderna muzyczna

Value and critique of 20th-century western artistic music.
Empirical research with musicians and music organizers

Theme focuses on the continuation and rejection of tradition of western artistic music in 20th century. The main goal of the thesis was to demonstrate diversity of attitudes of employed in mentioned institutions artists and art organizers. The research based on in-depth interviews. To capture emerging research problems, research was expanded into three connected areas: audience attitudes to 20th-century music, statistics of performance of 20th-century music and desk research on such manifestations of music reception as records stock, radio popularity, and so on. The conclusion of investigation introduces coined concepts about 20th-century music reception like e.g.: stereotypization, festivalised presence, performativeness and disposability, counter-imaginations and groups of artistic interests.

Key words: sociology of music, empirical research, modern music

¹ Instytut Badań Edukacyjnych; zsocha@fcsh.unl.pt.

Muzyka dwudziestowieczna jako przedmiot badań socjologii

Pojęciem wymagającym krótkiego nakreślenia jest termin „dwudziestowieczna moderna muzyczna”, który – w terminologii anglosaskiej – znaczy tyle co modernizm w muzyce (ang. *musical modernism*). Jest to pojęcie muzykologiczne i – nie wklajając się w pozasocjologiczne zawilości – przyjmuję taką oto jej wykładnię terminologiczną. Moderną muzyczną są intencjonalnie wysokoartystyczne artefakty brzmieniowe, których przynależność stylistyczna (a więc techniczno-kompozytorska i gatunkowa) nie pozostawia wątpliwości co swoich dwudziestowiecznych proveniencji (por. Gołąb 2011). Moderna więc to szeroko rozumiana, nacechowana estetycznie formacja muzycznych artefaktów, wpisująca się w ogół przemian w sztuce zachodnioeuropejskiej, jakie były obserwowane od końca XIX w., a szczególnie uwidoczniły się w na początku XX w. Jej twórcy stawiali sobie za cel najpierw kontynuowanie (przełom XIX i XX w.), a nieco później zerwanie (po 1910 r.) z tradycją romantyczną, powołując się na ideę postępu, a więc dążenia ku nowemu, nieodkrytemu i nieznanemu. Dwudziesty wiek w sztuce – np. zgodnie z tym, co pisał Stefan Morawski – stanowi „zakręt cywilizacyjny”, z za którego w efekcie wyłoniły się formy artystyczne wymykające się kategoriom estetyki – happeningi, instalacje, performance albo muzyka bez dźwięków (por. Morawski 1973: 60–67).

Dzieła moderny muzycznej są dziełami o wąskim zasięgu akceptacji wśród publiczności. Zwracali na to uwagę już pod koniec XIX w. kompozytorzy, jak np. Arnold Schönberg, wskazując wprost, że jeśli coś ma być sztuką, to nie może być dla wszystkich, a jeśli jest „dla wszystkich – to nie jest to sztuka” (Gwizdalanka 2011: 36). Claude Debussy podkreślał to, że wśród wszystkich modernistycznych sztuk, w muzyce problem rozchodzenia się preferencji jest widoczny najwyraźniej.

Zabawne, że publiczność znosi doskonale ruch literacki, nowe formy lansowane przez pisarzy rosyjskich (...), natomiast co do muzyki, to chcieliby, żeby ona pozostała w spokoju, i zrobiliby niemal rewolucję z powodu trochę dysonansowego akordu (Jarociński 1972: 119).

Muzyka dwudziestowieczna – innymi słowy – jest samowystarczalna. Zdaniem Daniela Barenboima i Edwarda Saida dzieje się tak z uwagi na to, że jest ona w pewien sposób oddalona od publiczności i dotychczasowych naczelnych instytucji mecenatu muzycznego. Twórcy w XX w. odwrócili się zarówno od arystokracji, jak i hierarchii kościelnej oraz bogatego mieszczaństwa.

To, co robili Beethoven i Haydn, było w pewnym sensie bezpośrednio skierowane do ich arystokratycznych patronów. Twórcy późniejsi, tacy jak już Brahms, nie przejmowali się publicznością czy jakąś instytucją, np. Kościołem. Bardziej

chodziło im o samą muzykę (...). Odchodzi się od muzyki pisanej dla społeczeństwa przez wcześniejszych twórców, jak Bach czy nawet Beethoven (Barenboim, Said 2007: 40).

Moderna muzyczna w toku swych dynamicznych, wielonurtowych dziejów pokazywała pewien paradoks, ponieważ będąc z założenia sztuką dla odbiorców odpowiednio przygotowanych, a więc zdecydowanie bardziej niszowych niżli masowych stanowiła inspirację do rozwoju kultury popularnej (por. Ross 2011). Wszak rozmaite eksperymenty kompozytorów wyrosłych w klasycznej okcydentalnej tradycji muzyki artystycznej, jak choćby Karlheinz Stockhausen, stanowiły inspirację dla różnych nurtów muzyki popularnej. Badanie odbioru moderny jest więc badaniem innowacyjnych kompozytorskich koncepcji muzycznych w ich oryginalnej formie.

Przyznaje się więc *implicite* rację klasycznym dla refleksji socjologicznej poglądom Georga Simmela na zjawiska masowe. Zgodnie z jego ujęciem

utworzenie jednolitej masy i wyrównanie poziomu skądinąd bardzo różnych jednostek może dokonać się jedynie drogą zawsze możliwego obniżenia poziomu warstw wyższych, nie zaś podniesienia poziomu warstw niższych, które możliwe jest niezmiernie rzadko albo nawet nigdy (Simmel 1975: 48).

Simmel, który swoją tezę odnosił wprost bodaj jedynie do świata polityki, pisał, że radykalne poglądy nie mogą stać się podstawą formułowania programów masowych partii, przez wzgląd na to, że radykalizm nie jest przymiotem dużych grup społecznych, które w demokracji gwarantują partiom sukces wyborczy. Masowe bądź popularne może być tylko to, co stanowi wspólny mianownik dla szerokiego grona ludzi, a to z kolei nie może być ani zbyt radykalne, ani zbyt skomplikowane. Zatem przenosząc to stanowisko na grunt socjologii muzyki, można np. zauważyć, że przebojem staje się tylko ta piosenka, która trafia do tzw. przeciętnego odbiorcy. Simmel nie ma wątpliwości, że osoby o mniej wysublimowanych gustach będą w stanie zyskać kompetencje na względnie dłuższy czas do tego, by swobodnie odbierać skomplikowane treści np. muzyczne.

Przy założeniu, że – w jakkolwiek subtelny czy skomplikowany sposób – muzyka i społeczeństwo są fenomenami wzajemnie powiązаныmi i przenikającymi się, należy również zauważyć rolę opinii przeciwnej, według której działalność muzyczna stanowi lub powinna stanowić sferę autonomii twórczej. Odnosząc się do tego zagadnienia amerykański krytyk muzyczny, Alex Ross pisał, że

[w] dziedzinie muzyki klasycznej przez długi czas panowała moda na oddzielenie muzyki od społeczeństwa, na ogłaszanie, iż jest ona językiem samowystarczalnym. W zdominowanym przez politykę wieku XX bariera między muzyką a światem

waliła się nieraz (...), Szostakowicz pracował nad Symfonią Leningradzką, gdy Niemcy ostrzeliwali jego rodzinne miasto (Ross 2011: 8).

Reasumując, oblicze zachodniej profesjonalnej muzyki artystycznej w XX w. diametralnie się zmieniło. Ta szczególna sytuacja, zakładająca zmianę logiki sztuki, okazała się zdaniem socjologa Aleksandra Lipskiego źródłem powstania subdyscypliny, jaką jest socjologia sztuki. Przekonuje on, że „wystąpiła potrzeba ogarnięcia całokształtu problemów, jakie spiętrzyły się wokół sztuki w wyniku jej dwudziestowiecznych przeobrażeń”. Bez tych przemian badanie nie byłoby do tego stopnia zajmujące i wieloprotblemowe, jak stało się to po przełomie moderny (por. Lipski 2001).

Metody badań

Naczelne dwa pytania, jakie postawiono przed tym szkicem dotyczą tego, jak postrzegana jest wartość moderny oraz za co moderna jest krytykowana. Specyfika odpowiedzi na tak postawione pytania wymagała wybrania próby, do której wchodziłyby osoby ponadprzeciętnie zorientowane w badanej tematyce. Badanie opinii reprezentatywnej grupy mieszkańców Polski byłoby tu skazane na częściowe niepowodzenie, ponieważ muzyka, która z założenia komponowana była „przeciw społeczeństwu”, nie byłaby rozpoznawalna powyżej progu błędu statystycznego. Natomiast w tzw. środowisku muzycznym, a więc wśród osób, które mają wykształcenie muzyczne i pracują w jakiś sposób z materiałem dźwiękowym w instytucjach kultury jest to standardowy niemal repertuar. Zdecydowano więc wykorzystać technikę wywiadu pogłębionego na próbie skonstruowanej wedle schematu przedstawionego w tabeli poniżej. W próbie znalazło się więc 25 respondentów, co było liczbą o 5 mniejszą od zakładanych początkowo 30 badanych. Zmniejszenie liczebności badanych wynikało z nasycenia modelu, czyli prostego faktu, że pewne zapamiętania badanych zaczęły się już powtarzać i kolejne wywiady przestały przynosić nowe informacje (por. Kaufmann 2010). Najwięcej badanych było pracownikami wrocławskiej Akademii Muzycznej (12), co wynikało z faktu, że muzyka dwudziestowieczna silnie obecna jest w programie nauczania. Następnie reprezentowana była Filharmonia Wrocławska², co wynikało z faktu obecności muzyki moderny w programie koncertowym. Opera Wrocławska reprezentowana była najmniej licznie z uwagi na to, że podobny repertuar gościł w tej instytucji najrzadziej.

² W czasie prowadzenia badań tj. 2014–2016 instytucja ta stała się częścią istniejącego obecnie Narodowego Forum Muzyki. Zmiana ta nie wiązała się w istotny sposób ze zmianami kadrowymi, ponieważ badani pracownicy Filharmonii Wrocławskiej stali się pracownikami Narodowego Forum Muzyki.

Tabela 1. Próba badanych techniką wywiadu pogłębionego

Instytucja	N	Oznaczenie
Akademia Muzyczna	12	–
1. Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii	5	AM I
2. Wydział Instrumentalny	3	AM II
3. Wydział Wokalny	3	AM III
4. Wydział Edukacji Muzycznej	1	AM IV
Filharmonia Wrocławska	8	–
• Muzycy	5	FWr I
• Menadżerowie repertuaru	3	FWr II
Opera Wrocławska	5	–
• Muzycy	4	OWr

Źródło: opracowanie własne.

W próbie wyróżniono kategorię muzyków oraz menadżerów (pracowników pionu administracyjnego dawnej Filharmonii Wrocławskiej) z uwagi na zakładaną odmienność punktu widzenia kwestii estetycznych.

Wartość muzyki moderny

W toku prowadzenia badań wątek wartości muzyki moderny zaczynał być coraz bardziej zauważalny. Badani bowiem w zróżnicowany sposób opowiadali o tym, jakie moderna ich zdaniem posiada zalety, co w niej jest dla nich dobre, wartościowe, ciekawe. Odpowiedzi podzielono na pięć typów. Ogólnie można zauważyć, że badani, którzy w ogóle nie dostrzegali żadnej wartości w muzyce dwudziestowiecznej moderny należeli do zdecydowanej mniejszości. Z perspektywy tych osób moderna dwudziestowieczna mogła się wydawać zabawą czy wręcz hucpą. Jednak z perspektywy innych respondentów w muzyce moderny jest dużo wartościowych idei kompozycyjnych i oryginalnych wątków muzycznych.

Piękno nieoczywiste

Wśród krytyków moderny odnotowano wątek wskazujący, że tym, czego brakuje w muzyce moderny, jest brak piękna. Jednak osoby deklarujące się jako jej zwolennicy polemizowali, że muzyka poważna XX w. reprezentuje odmienne wartości niż piękno melodii.

M: Rozmawiałem osobą, która nie przepada za XX w. Jej zdaniem to, czego mu brakuje w XX w. to piękno. Zauważał też, że obecni studenci akademii brzydzą się wręcz melodią, bo muzyka nie może być piękna – byłaby wtedy banalna.

R: Ja na pewno bym tak tego nie nazwał. Obecnie twórcy wzbraniają się przed melodią: coś w tym jest i to jest jeden z najczęstszych zarzutów wobec nich, ale doszło do tego, że ta kategoria piękna jest rzadziej wykorzystywana. Przed chwilą nawet używając tego słowa „ładnie”, zatrzymałem się, czy to pasuje, bo odeszliśmy od tego nazewnictwa. Ładny utwór przekształcił się w dobry utwór. Teraz to, co jest komponowane ma być dobre albo nie [AM_II_4_m_m].

Można więc zauważyć, że tym, co – według zwolenników – jest pociągające w muzyce współczesnej jest pewien rodzaj komplikacji czy nieoczywistości. Nawet osoby wykazujące pewną ambiwalencję w ocenie moderny wskazują, że jej wartości estetycznej nie stanowią w żaden sposób odniesienia do piękna rozumianego przez „chwytliwość” komponowanych melodii.

Melodie zaokrąglone, takie które zawsze trafiają do człowieka, obojętnie, czy boli go głowa, czy nie, czy słucha tego zgiełku dźwięków, który okazuje się być ciągiem liczb prostych albo ciągiem liczb pierwszych zamienionych na zjawiska akustyczne (...). Ta muzyka tak naprawdę nie jest „do niczego”: ani do tańca, ani do nucenia, ani do słuchania w samochodzie. Można powiedzieć, że kryteria oceny, którym może podlegać muzyka są złożone, wielopłaszczyznowe (...). Ta muzyka jest – można też powiedzieć, z artystycznego punktu widzenia – niesamowitym przełomem, bo człowiek zrozumiał, że nie tylko piękno w muzyce i odbiór czysto taki organiczny może mieć miejsce, ale też intelektualny, to jest piękne swoim trudem [AM_II_1_m_s].

Okazuje się więc, że tym, co miałyby stanowić wartość moderny jest złożoność kompozycji, która w efekcie skutkuje trudnością w odbiorze dla przeciętnego czy też niedostatecznie przygotowanego odbiorcy. Według dość dużej części badanych celem tworzenia muzyki w wieku XX (a zwłaszcza jego drugiej połowie) było bowiem wywarcie wrażenia na odbiorcy. Nie miało to więc wiele wspólnego z estetyką muzyki klasycyzmu, romantyzmu czy muzyki jeszcze dawniejszej.

Jeszcze jest różnica taka, że kiedyś te utwory miały się podobać. A teraz wydaje mi się, że to „podobać” zmieniło się o 180 stopni. Utwór ma wyrzucić wrażenie i może być okropny, ale będzie dobry. A okropny utwór dawniej nie miał prawa bytu. Musiał zachwycać. Na przykład pierwsze wystąpienie, mówię o muzyce kameralnej, to było już u Beethovena, którego prawie na stosie spalili, bo napisał kosmiczny utwór, atonalny niemalże w niektórych momentach i wywierał nieprawdopodobne wrażenie [FWr_I_2_m_m].

Inspirowanie innych artystów. Kilka osób o umiarkowanym podejściu do oceny muzyki moderny zauważało, że największą wartością moderny zawsze była jej funkcja bycia forpocztą. Modernistyczni kompozytorzy za cel stawiali sobie zdaniem badanych odkrywanie nowych dróg rozwoju muzyki. Wytyczając te drogi liczyli, albo i nie, na to, że inni podążą ich drogą. Stało się jednak tak, że znajdowali swoich naśladowców.

Zawsze awangarda jest inspiracją. To bezsprzeczne, ale ten świat muzyki przez całe moje życie był tak różnorodny, ponieważ był taki czas, kiedy studiowałem (...) klasyczne grania, ale elementem mojej działalności był jazz, który teraz gości na wszystkich muzycznych uczelniach w kraju [FWr_I_4_m_st].

W XX w. obecna była w muzyce idea postępu, czyli pewnego negowania poprzedników oraz dążenia do tworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. Z kolei efekty pracy kompozytorów awangardowych upowszechniały się.

Wydaje mi się, że jest trochę tak, że sztuka jednak musi iść do przodu, mimo wszystko. Musi się gdzieś tam rozwijać, a ten rozwój ma polegać na tym, że nie można powielać tego co już było, bo inaczej stanęlibyśmy w miejscu, więc trudno, żeby kompozytorzy komponowali w stylu Bacha, bo to nie byłby żaden rozwój. Więc automatycznie to pociąga za sobą fakt, że trzeba wymyślić coś nowego, co się potem upowszechni albo i nie [AM_III_3_k_m].

Badani wskazywali na to, że skłonność kompozytorów dwudziestowiecznych do poszukiwania nowych brzmień, nowego instrumentarium czy nowych idei sama w sobie jest inspirująca. Nie podważano twierdzeń krytyków, że niekiedy trudno w XX w. wskazać na kompozytorów rangi Ludwiga van Beethovena – odpowiadano raczej na ten zarzut, że dzieła dziewiętnastowieczne i starsze przeszły selekcję wielu pokoleń. Muzyka moderny do pewnego stopnia tej selekcji nie przeszła. Jednak dzięki temu, że jedni kompozytorzy próbują testować różne nowości, jak np. wykorzystanie komputerów do komponowania, to dają innym inspirację do tworzenia dzieł, które potencjalnie mogą być za kilkadziesiąt lat uznane na równi z dziełami Beethovena czy Bacha.

Wróciłem ponownie do Ravela, do muzyki tak zwanej klasycznej, symfonicznej, granej na poważnych salach koncertowych i odkryłem, że to co się dzieje w harmonii współczesnej jazzowej, bo to nie jest już współczesna, bo ona przecież powstawała na początku wieku i jeszcze dawniej przecież, i ma dużo wspólnego... te najnowocześniejsze brzmące utwory jazzowe albo popowe z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i potem jeszcze późniejsze i teraz, te aktualnie funkcjonujące utwory tak dużo czerpią z muzyki Ravela [AM_II_1_m_s].

To, że arcydzieła zdarzają się tak rzadko powoduje, że na co dzień spotykamy się z tym niższym poziomem jakości artystycznej kompozycji. (...) Zastępy kompozytorów popychają ten rozwój historii muzyki małymi kroczkami, każda nutka jedna za drugą nas posuwa dalej, stwarza możliwość, iż kolejna V Symfonia Beethovena kiedyś nam wykwitnie. Jest tak zwłaszcza dzięki odwadze eksperymentowania [AM_I_4_k_m].

Dobra oferta dla NFM. W opinii badanych oczywiste zdaje się, że popularność muzyki XX w. jest zdecydowanie wyższa w Stanach Zjednoczonych lub w Europie Zachodniej. Moderna traktowana jest tam albo na równi z dziełami wieków wcześniejszych, albo wręcz jest na uprzywilejowanej pozycji wobec nich.

Dobre jest to, co berlińczycy zrobili z programami swoimi. Mieli takie założenie programowe, że grali na zwykłych koncertach co piątkowych głównie swój program i dodawali ultra współczesny utwór [FWr_II_1_k_m].

[T]o że mam w mieszkaniu stołek i lubię popatrzeć na swoją komodę, no to na jednym koncercie mogę posłuchać Beethovena i Pstrokońską-Nawratil. W Berlinie to już dawno zrozumiano [AM_I_5_m_m].

Podobne preferencje zachodniej publiczności można wykorzystać w gmachu NFM. Nie chodzi tu badanym o bezmyślne kopiowanie zachodnich wzorców. Zdaniem badanych istotniejsze jest tworzenie oferty kulturalnej Wrocławia jako silnego ośrodka turystycznego. Badani zauważają, że w dobie rozwijania turystyki poprzez różne nisze (enoturystyka, biroturystyka, turystyka sanatoryjna) zadbać należy o to, aby NFM miało ofertę atrakcyjną dla turystów z krajów Europy Zachodniej, którym może i Polska kojarzy się z Chopinem, ale jednak przywykli także do tego, by słuchać muzyki Lutosławskiego.

To jest tak: w Stanach na hasło „Lutosławski” wszyscy stają na baczność. Ja w bostońskiej orkiestrze słyszałem więcej utworów Lutosławskiego niż w naszej filharmonii im. Lutosławskiego. To trzeba zmienić – Amerykanów może to przyciągać.

R: Myślę, że Wrocław jest też odwiedzany przez Niemców, a oni są niesamowicie wyedukowani pod względem muzycznym. (...) Polska publiczność nie jest tak przygotowana. To samo mówią przewodnicy wszystkich wycieczek, że oni są nastawieni na zwiedzanie do końca. My jesteśmy niecierpliwym narodem, jeśli coś nam się nie podoba, to odrzucamy to za wcześniej. Zresztą dużo Niemców przyjeżdża do Wrocławia, czemu nie przyciągnąć ich do NFM?

W kontekście tych wypowiedzi można podkreślić jedną dość ważną funkcję instytucji muzycznych w kształtowaniu oferty kulturalno-turystycznej miast. Dla badaczy ruchu turystycznego i włodarzy miejskich odpowiadających za politykę

turystyczną, istotnym wskaźnikiem może być liczba godzin potrzebnych na zwiedzenie danego miasta (por. Dębski, Górska-Warsewicz, Zawistowska 2014). Jednym ze sposobów na wydłużenie tego czasu jest rozwijanie oferty wydarzeń wieczornych, jak np. koncerty symfoniczne. Podobna strategia ma na celu skłonienie turystów do pozostania w danym mieście o jedną noc dłużej, co przekłada się w pierwszej kolejności na wyniki finansowe branży hotelarskiej i gastronomicznej.

Wartość edukacyjna. Z jednej strony badani nie mają wątpliwości, że pewne elementy muzyki moderny, jak np. eksperyment 4:33 Johna Cage'a, przetrwają tylko jako element edukacji w zakresie historii muzyki. Nie sądzą przy tym, że będzie to sukces moderny. Wskazują jednak na inny edukacyjny aspekt, który z pewnością można uznać za wartość muzyki współczesnej. Muzyka, która jest trudna nie tylko w odbiorze, ale również sprawia trudności wykonawcze stanowi wyzwanie dla kształcenia instrumentalistów. Badani zauważali, że albo coś przetrwa jako żywa sztuka, albo jako przykład opisywany tylko w podręcznikach. Zdaniem części z nich awangarda drugiej połowy XX w. przetrwa tylko w opisach podręcznikowych.

Za 100 lat będziemy bardziej jak Debussy niż Schoenberg. On już przetrwał 100 lat. Bach przetrwał 400. (...) A inni znikną... Chyba, że w podręcznikach będzie John Cage, ale nie będzie trzeba tego „słuchać”. Są fale Martenota, jakieś eksperymentalne [instrumenty] Stockhausena. Pojawiało się, próbowali szukać. Inni też próbują [AM_II_2_m_m].

Wartość edukacyjna moderny polega jednak jeszcze na czymś innym. Badani czynni muzycy czytelnie wskazywali, że granie muzyki dwudziestowiecznej wymaga znacznie większego skupienia lub sprawia większe trudności natury technicznej. W kategoriach takich instrumentów, jak np. tuba bądź instrumenty perkusyjne literatura muzyczna zdecydowanie rozwinęła się w XX w., dlatego osoby grające na tych instrumentach szczególnie zwracały uwagę na to zagadnienie.

Każdy instrument ma swoją literaturę, którą musi poznać, takie ABC. Jeśli chodzi o muzykę współczesną, często muzycy na egzaminie jako „utwór dowolny” sięgają po tego typu utwory. Penderecki, za co go cenię wielce, napisał *Capriccio per tuba solo*. Ten utwór jest kanonem wśród tubistów. Jest to utwór współczesny i bardzo wymagający od muzyka [OWr_I_1_m_s].

Należy zauważyć, że wartość edukacyjna moderny była też dostrzegana przez osoby niewykazujące entuzjazmu wobec tego rodzaju sztuki. Zwłaszcza wśród muzyków. Wskazywano wtedy właśnie na techniczną trudność wykonywania dzieł dwudziestowiecznych. Praktyka wykonawcza muzyki dwudziestowiecznej

pozwała muzykowi na rozwinięcie nowych kompetencji wykonawczych, a więc rozwija go jako profesjonalistę.

R: Ja nie wiem, szczerze mówiąc. Ja uważam, ja nie mówię, bo ja lubię grać współczesną muzykę, ale może ze względów technicznych. Ja nie mam problemów z przeskakiwaniem rejestrów, z trafianiem jakichś dźwięków bardzo przypadkowych, że nie ma w tym logiki... no bo, może... [FWr_I_1_m_s].

Tak jak Cage. Każdy się o nim uczy, każdy będzie o nim pamiętał, ale ze względu na to, że to było coś przełomowego, nowego, a może nie ze względu na to, że będzie chodził na koncert i słuchał [AM_III_3_k_m].

Kształtowanie otwartości poznawczej. Umiarkowani zwolennicy i przeciwnicy moderny zauważali, że wartością tego typu muzyki jest ćwiczenie postawy otwartości na nowe doświadczenia w zakresie sztuki. Sądzieli, że osoby, które preferują modernę po prostu są otwarci na rodzaj brzemienia [AM_I_1_k_m] albo po-
otwierani na nowości [FWr_I_2_m_m].

Gdyby słuchacz był bardziej otwarty na to wszystko, to już nie będzie to dla niego męką czy czymś obcym, by słuchać moderny, awangardy [OWr_I_4_m_m].

Na szczęście mamy różnorodność w muzyce, która odpowiada różnym upodobaniom, gustom. Ta różnorodność charakteryzuje całe społeczeństwo. (...) Również słysząc najnowszą muzykę jestem przekonany, że to jest droga dla ludzi młodych. Ludzie młodzi są bardziej otwarci na to. Im młodszy, tym bardziej otwarci na muzykę, którą Pan bada [FWr_II_3_m_st].

Zdaniem niektórych reprezentantów pionu administracyjnego FWr wrocławskiej publiczność nie należy do najbardziej otwartej na muzykę moderny. Co prawda, pokładają nadzieję w nowej, młodej publiczności. Jednak szacują przy tym, że we wrocławskiej publiczności filharmonicznej osób otwartych na modernę może być poniżej 10%.

Abonamentów na pewno nie było większość sali. To było około 80 osób takich stałych na 460. Do 100 może, ale bliżej 80. Takich, którzy faktycznie przez 2–3 lata, kiedy ja już wiedziałam, co się dzieje w sprzedaży, którzy kupowali co roku abonament. To nie byli ludzie z przypadku, którzy na przykład dostali od kogoś ten abonament, tylko wiedzieli, taki ugruntowany gust. Z czego około 30 osób było takich, którzy byli otwarci na nowe rzeczy, które się działy [FWr_II_4_k_m].

Według jednego z psychologicznych modeli osobowości, który został nazwany „wielką piątką”, osobowość obejmuje pięć elementów: neurotyczność, ekstrawersja, ugodowość, sumienność i właśnie otwartość na doświadczenie (por. Strelau

2000: 525–560). Ta ostatnia rozumiana jest jako tendencja do pozytywnego wartościowania nowych doświadczeń życiowych, tolerancja na nowość i ciekawość poznawcza. Niektórzy muzycy przekonani są o tym, że słuchanie muzyki moderny zarówno wynika z tego elementu osobowości, jak i pozwala go rozwijać, co może być przydatne na innych polach życia społecznego.

Matryca 1. Wartość muzyki moderny dwudziestowiecznej

	Zwolennicy		Ambivalentni	Przeciwnicy	
	R	U		U	R
Piękno nieoczywiste	4	1	2	.	.
Inspirowanie innych artystów	.	2	1	2	1
Dobra oferta dla NFM	3	1	1	.	.
Wartość edukacyjna	.	.	3	1	1
Kształtowanie otwartości poznawczej	.	2	.	2	.
Łącznie	13		7	7	

Źródło: opracowanie własne.

Podsumowując, nie sposób zauważyć, że w kwestii dostrzegania nieoczywistego piękna, głosy padały częściej po stronie zwolenników muzyki moderny. Podobnie opinie rozłożyły się w przypadku przekonania o tym, że muzyka moderny może stanowić dobry element oferty turystyczno-kulturalnej dla Wrocławia. Natomiast jeśli chodzi o wartość muzyki moderny jako czynnika inspirującego oraz kształtowania otwartości poznawczej, głosy padały po obu stronach „sporu”, ale jednak wśród umiarkowanych zwolenników i przeciwników muzyki moderny. Z kolei wartość edukacyjna muzyki moderny podkreślana była głównie przez osoby reprezentujące postawę ambiwalentną wobec muzyki moderny.

Krytyka muzyki moderny

W krytyce muzyki moderny XX w., która przez krytyków muzycznych dość często była nazywana muzyką współczesną, obserwuje się dwie główne tendencje argumentacyjne. Część badanych wołała mówić o niechęci do tego kierunku w muzyce (por. cyt. „Jako coś złego to nie traktuję XX w. Bardziej w kategorii chęci i niechęci” [AM_II_2_m_s]). Inni z kolei woleli mówić o tym, że „muzyka moderny dwudziestowiecznej jest nie do grania i nie do słuchania (śmiech) (...). Tego się nie słucha, bo to nie ma najmniejszego sensu” [FWR_I_1_m_s].

Wątki krytyczne w wypowiedziach badanych można podzielić na osiem typów odpowiedzi. W zależności od ich występowania dokonano również kategoryzacji

respondentów pod względem postaw wobec moderny (por. 4.2.1. Pracownicy wybranych instytucji muzycznych). Zależność ta bowiem jest dość jednoznaczna (por. tabela poniżej).

Matryca 2. Krytyka moderny dwudziestowiecznej – postawy

	Zwolennicy		Ambivalentni	Przeciwnicy		Łącznie
	R	U		U	R	
Niechęć do eksperymentu	1	1	2	2	5	11
Niechęć do atonalności	.	1	1	1	5	8
Brak piękna	.	1	1	3	2	7
Psychologizacja słuchania	.	.	1	3	3	7
Przypadkowość dźwięków	.	1	1	3	2	7
Rezerwa instrumentalistów	.	1	1	1	2	5
Zniechęcenie odbiorców	.	.	.	1	2	3
Skandalizacja	.	.	.	1	1	2

Źródło: opracowanie własne.

Niechęć do eksperymentu. Niektórzy rozmówcy wskazywali albo na własną niechęć do eksperymentów moderny, albo na to, że eksperymenty te potencjalnie mogły zniechęcać innych odbiorców do tej muzyki.

Myszę, że duża rola tego eksperymentu, który może zraził część publiczności do muzyki współczesnej. I teraz na przykład każdy się boi, jak słyszy kompozytor XX w. (...) No bo Gruppen... to jest muzyka męcząca po prostu, prawda? [AM_I_5_m_m]

Eksperyment utożsamiany przez badanych najczęściej był z kierunkiem sonorystycznym (a więc stylem muzyki XX w., którego elementem charakterystycznym było niekonwencjonalne wydobywanie brzmienia z instrumentów – uderzanie o pudło rezonansowe, wydobywanie dźwięku bezpośrednio ze strun fortepiano itp.). Może być to tłumaczone rozpowszechnieniem tego nurtu wśród polskich kompozytorów drugiej połowy XX w. (por. Granat 2009). Określenie wskazujące, że zakomponowane dźwięki są zbiorem „pisków, strzałów i hałasów” sugerują pewne swoje uprzedzenie do tego kierunku w muzyce dwudziestowiecznej.

Uprzedzenia te często były motywowane pewnymi wątkami odnoszącymi się do „naturalnego dla człowieka” środowiska dźwiękowego. Innym sposobem uzasadniania swojego stanowiska w tej kwestii było odnoszenie się do naturalnego nastawienia do dźwięków, którego nosicielami są np. dzieci.

R: No ale mówię: ja to widzę na przykładzie dziecka, czy wyobraża sobie pan, żeby dziecko wysłuchało jakiegoś takiego utworu, gdzie wszystko piszczy i strzela i hałasuje? Nie, bo dziecko naturalnie zatka uszy. A jak będzie leciał Mozart, to nie zatka uszu [FWr_I_1_m_s].

Niechęć do atonalności. Stanowiskiem dość pokrewnym do opisanego powyżej jest niechęć do atonalności rozumianej jako sposób doboru i organizacji materiału dźwiękowego będący historyczną opozycją wobec tonalności harmoniczej. Jednym ze sposobów uzasadniania tego stanowiska jest wskazywanie na niechęć do zrywania z tradycją muzyki zachodniej.

Mój sceptycyzm opiera się na ocenie muzyki dwunastotonowej, dodekafonicznej, awangardowej. Tej autonomicznej, próbującej zupełnie się oderwać od przeszłości [AM_III_1_m_st].

Tradycja ta często bywa nie tylko utożsamiana z muzyką artystyczną elit, ale również z muzyką ludową. Badani zauważają, że proste ludowe skale, jak np. pentatonika, są tak naturalne dla naszych umysłów, że dalekie odchodzenie od nich wzbudza ich niechęć.

To są proste rzeczy i one zawsze będą wracały do człowieka i to jest to, co najmocniej na niego działa: ta skala góralska, ten tryton, taki krzywy umieszczony. To zawsze będzie wracało. Jeśli muzyka korzysta z takich rzeczy, z pentatoniki czy z wszelkich archetypicznych tak zwanych skal, właśnie pentatoniki czy skale góralskie, które mają ścisły związek z fizyką dźwięku, to jest to zdecydowanie nam bliższe [AM_II_1_m_s].

Badani dawali także odpór twierdzeniom, jakoby system tonalny wyczerpał się. Zauważano, że wiele możliwości tego systemu mogło faktycznie zostać już wykorzystanych, ale jednak w myśl tych opinii nie można mówić, iż skończył się on całkowicie. Kontrprzykładem dla moderny miałyby być muzyka popularna (zwłaszcza wywodząca się ze Stanów Zjednoczonych). Od wielu dziesięcioleci pojawiają się w niej nowe piosenki, które są oparte na podobnych melodiach, ale jednak trudno odmówić im efektu nowości. Kompozytorzy więc nie muszą rezygnować z systemu dur-moll, aby stworzyć coś niepowtarzalnego.

Część utworów jest fajnych [w muzyce moderny dwudziestowiecznej], ja nie mówię, ale dużo jest po prostu wydziwiania strasznego, kombinowania za wszelką cenę. Tylko po co? Ja nie wiem, dlaczego nie można do tej pory pisać normalnych utworów w tonacji? Ja rozumiem, że gdzieś się kończą pomysły, no ale skoro mówią, że nie idzie już wymyślić żadnej melodii, bo wszystkie zostały wymyślone, a rok w rok – jak się popatrzy na listy popowe amerykańskie – co rusz są nowe przeboje i się da [FWr_I_1_m_s].

Brak piękna. Kolejną kwestią, która raziła rozmówców w muzyce XX w. jest to, co określili brakiem piękna. Przez to ostatnie rozumiana zazwyczaj była harmonia o eufonicznym charakterze. Badani wskazywali jednocześnie, że do kategorii klasycznie rozumianego piękna są bardzo w muzyce przyzwyczajeni i nie potrafiliby z niej zrezygnować. Wskazywali, że w wieku XX odsunięto się od przyjmowania jej za cel kompozycji, co nie przełożyło się w żaden sposób na wyższą jakość komponowanych dzieł muzycznych.

Natomiast dzisiaj, pomijając, że w muzyce XX w. nie mamy do czynienia z pięknem, że ta muzyka po prostu jest brzydka, [p]roszę zauważyć, jaki to jest totalny kryzys piękna, tego się nie da słuchać. Tatarkiewicz na to zwrócił uwagę: cechą swoistą sztuki XX w. jest wywarcie jak największego wrażenia na odbiorcy, ale nie poprzez piękno, tylko poprzez brzydotę [AM_III_1_m_st].

Inne osoby z kolei mówiły, że mimo głębokiego zakorzenia w odbiorcach systemu dur-moll, kompozytorzy zapatrują się na niego w całkowicie odmienny sposób. Z tego powodu kompozytorzy, którzy nie chcieli nadążać za publicznością, ciągle oczekującej doświadczenia tego, co rozumieją przez piękno muzyki, zaczęli odczuwać niechęć. Chodzi tu o zarówno o niechęć do systemu tonalnego, jak i obecności piękna w muzyce.

[T]eż wiem, że gros kompozytorów dzisiejszych, jak ma pisać utwór, to wystawia pazurki, jeśli ma użyć techniki dur-moll, bardzo zakorzonej jednak w nas [jako ludziach] [AM_I_1_k_m].

Wręcz być może nawet próbowano piękno na siłę odrzucić. (...) Nastąpiło odrzucenie tego, co było w klasycyzmie, czyli znowu powstanie nowych form instrumentalnych, wokalnych, rozwój wariacji, odejście od harmonii klasycznej opartej na kilku funkcjach (...). Natomiast ta następująca odrzuca wartości poprzednich. Muzyka XX w. prawdopodobnie odrzuciła wszystkie wartości, które były na przełomie wieku [AM_II_2_m_s].

Podsumowując, zauważyć można, że badani różnili się jednak między sobą w zakresie wyciągania wniosków na temat braku piękna. Jedni widzieli w tym tylko rodzaj antymody. Inni z kolei próbowali odnosić tę kwestię do odrzucania wartości, które legły u podstaw muzyki poprzednich epok. Nie odnotowano jednak szerszych prawidłowości w tym zakresie.

Psychomedycyzacja słuchania. Część badanych muzyków, którzy mieli wiele okazji do wykonywania dzieł moderny wskazywało na pewne zmęczenie, które ich dotykało w sytuacji kontaktu z muzyką moderny. Chodziło tu zarówno o nadmiar kontaktu z muzyką wykonywaną, jak i słuchaną z odbiorników.

Muzyka drugiej połowy XX i XXI w. czasami ma tyle dysonansów, agresji, które niszczą mój wewnętrzny świat harmonii muzycznej, że mi to przeszkadza. Wolę, żeby kompozytor kojarzył się z głębią, a nie tylko techniką [OWr_I_2_m_s].

Cechy kompozycji – rozumiane najczęściej jako nasycenie dysonansami – zdaniem badanych sprawiają, że muzyka ta jest dla respondentów męcząca. Innymi słowy, nie spełnia w żaden sposób oczekiwanych przez ten typ odbiorców funkcji relaksacyjnych. Przeciwnie, wymaga wręcz np. skupienia w odbiorze.

Rozumiem, że można było różnorodnych utworów spróbować słuchać z ciekawości. Natomiast słuchanie jednego przez dłuższy czas jest po prostu męczące [AM_III_3_k_m].

Ta nowoczesna to przytłaczająca muzyka – zniewala człowieka, albo jest zbyt banalna, albo atakuje dysonansami. Wielu lekarzy mówiło, że nowoczesne koncerty wykorzystują mocno dynamiki decybeli, że człowiek w pewnym momencie traci poczucie słuchu [OWr_I_2_m_s].

Nie powiem konkretnych męczących utworów, ale takie mocno eksperymentujące, gdzie kompozytorzy próbowali czegoś poszukiwać, ale troszkę kosztem samych muzyków. (...) Czasami idą na głośność muzyki i to jest tak męczące dla umysłu. (...) To może być przez chwilę, moment, gdzieś zaznaczenie, rzucenie bomby. Ale to nie może przekroczyć jakiegoś czasu, bo są pewne [granice] wytrzymałości dla nas i słuchaczy. (...) Ja mam uszkodzony nerw słuchu między innymi przez to, że za długo głośną muzykę grałam (...). To nie jest muzyka, która mnie relaksuje, która daje mi endorfiny [FWr_I_5_k_s].

Należy tu podkreślić więc nie tylko sam fakt, że jest to muzyka obfitująca w liczne dysonanse i nienawiązująca do zasad klasycznej harmonii. Znacznie bardziej interesujące znowu wydaje się uzasadnianie podobnych opinii. Tu wnioski wydają się jednoznaczne. Rozmówcy, którzy wskazywali na męczący charakter muzyki moderny powoływali się na argumenty medyczne. Wskazywano więc na opinie lekarskie, na własne problemy zdrowotne czy niedostarczanie endorfin.

Przypadkowość dźwięków. Wprowadzanie elementu przypadku zarówno do praktyki kompozytorskiej, jak i wykonawczej jest zgodne z tym, co zwolennicy moderny kojarzyli z Pierre'em Boulezem. Mówili więc o tym, że jest to jedna z technik kompozytorskich, czyli efekt działań celowych. Natomiast w przypadku krytyków nie dostrzegano w tym żadnej celowości w podobnych praktykach. Wskazywano na problemy z dekodowaniem przekazu kompozytorskiego, czyli niedostrzeżenie muzycznego sensu w podobnych kompozycjach.

Bo to jest tak, mamy wrażenie, że dzisiejsze kompozycje to tak się robi: bierze się pięciolinię, wypisuje się tam, nie wiem, trąbka, skrzypce, wiolonczela i rzuca się ołówkiem. Tam gdzie trafi, tam coś jest, no na tej zasadzie. No dla nas (...) to jest kompletna loteria. Na zasadzie: a bo mi płacą 30 kafli, to muszę coś napisać no, a że mam czas do za dwa dni, no to muszę przysiąc z dwie noce, wypić pół litra i coś tam uskraobać no... bo w ten sposób dużo rzeczy powstaje. Albo na jakichś wspomagaczach typu trawa albo amfa [FWr_I_1_m_s].

Powyższa wypowiedź jest oczywiście rodzajem karykaturyzacji pracy współczesnych kompozytorów. Z pewnością bazuje na przypadkach znanych temu muzykowi oraz zasłyszanych przez niego. Niemniej jednak to wyolbrzymienie ma podkreślać zdaniem badanego zakres występowania pewnych patologii procesu komponowania. Jeden z dyrygentów młodszego pokolenia, dzieląc podobnie krytyczne opinie, również podkreślał rolę przypadkowości w twórczości kompozytorskiej.

Pewne doświadczenie (...) bardzo zaciążyło na moim postrzeganiu muzyki współczesnej. (...) Po koncercie poszedłem na bankiet młodych kompozytorów. (...) Wywiązała się rozmowa o stypendiach i na jakich zasadach to się odbywało. Pojawiły się takie zdania: „a wiesz w ostatniej chwili, w nocy, coś tam naskrobałem, o 3 nad ranem, potem do tego dopisałem jakąś tam ideologię, jakieś moje przeżycia, tratatata...”. Skrobia chałtury, które są do niczego nie podobne i nie znają w ogóle technik kompozytorskich, nie mówiąc już w ogóle o jakiejś głębi wyrazowej... Potem katują publiczność, opowiadając jakich to treści nie niosą. (...) Zacząłem się bardzo jeżyć na te wszystkie „awangardowe inicjatywy z pogranicza teatru mentalnego” czy muzyki elektroakustycznej, dlatego że mimochodem zupełnie dowiedziałem się, jak mogą wyglądać kulisy powstawania takiej muzyki [AM_I_5_m_m].

Rezerwa instrumentalistów. Krytyka ze strony muzyków dotyczyła jeszcze jednej kwestii, czyli traktowania instrumentów muzycznych. Awangardowe (niekonwencjonalne) wykorzystanie instrumentów niejednokrotnie uważane jest przez badanych za przesadną nonszalancję. Ich zdaniem kompozytorzy, dążąc do nowości, nie tylko łamali kanony sztuki, ale często niepotrzebnie niszczyli instrumenty, które dla muzyków miały zarówno wartość materialną, jak i symboliczną.

Natomiast nie jestem w stanie takich jak wykorzystanie pudła fortepianu do celów perkusyjnych... te rzeczy mnie odrzucają, ze względu na wartość instrumentu, która przez wieki powstawała, dochodziła do jakiegoś stopnia perfekcji, być może doszła. I wielkich ludzi, którzy na ten instrument pisali arcydzieła. Potem jak ktoś wykorzystuje ten instrument w celu łupanki w obudowę, to dla mnie jest nie do zniesienia [AM_II_2_m_s].

Opinie te można odnaleźć pomiędzy wieloma różnymi wątkami. Niechęć instrumentalistów wobec eksperymentowania z ich instrumentami wydaje się być dość głęboka i przypomniana była przez nich w każdym dogodnym momencie.

Jeśli chodzi o wykonawstwo muzyki współczesnej, to jest wiele nowych określeń oraz oznaczeń. Jest dużo nowych rzeczy artykulacyjnych. Dla kwintetu też takie rzeczy jak ćwierć tony... Wiadomo też, że muzykę współczesną nazywamy, gdy ktoś otworzy puszkę sardynek na nowym fortepianie i zacznie grać na nim. Ja brzydzę się takimi rzeczami. Nie wszystko jest muzyką współczesną [OWr_I_1_m_s].

Wydaje się więc, że opinie wielu muzyków w tej kwestii są dość jednoznaczne i zmierną ku jednemu określeniu. Mianowicie, tego rodzaju eksperymentowanie z instrumentami oraz ich sferą brzmieniową postrzegane jest jako niszczenie instrumentów.

R: Atonalna całościowo i ze wszelkimi elementami dziwnymi, jak dmuchanie, skrzypienie i inne takie dziwne (...) czy wlanie szklanki soku do fortepianu... zdarzało się. Czy sypanie kamyczkami do fortepianu. Dla mnie to nie można mówić o sztuce, a raczej o niszczeniu instrumentu [FWr_I_1_m_s].

Skandalizacja. Zgodnie z tym, co pisał Marian Golka (por. 2013), przywołując definicje skandalu politycznego według Johna Thompsona, skandal to powstanie takich wydarzeń, sytuacji czy rzeczy, które wywołują publiczne zainteresowanie połączone z dezaprobatą lub poczuciem urażenia części odbiorców. Owa dezaprobatą wynika z naruszenia lub zakwestionowania pewnych wartości czy norm (por. Golka 2013: 104). Funkcją tak pojętego skandalu jest oczywiście zwiększenie zainteresowania danym dziełem sztuki, którego nie uzyskałoby ono bez elementu łamiącego jakieś społeczne tabu bądź bulwersującego jakiś segment odbiorczego audytorium. Kilku spośród krytyków moderny oskarża ją właśnie o skandalizowanie – wskazując przy tym, że nie chodzi o skandal czysto artystyczny w rozumieniu Golki (2013), który jest rzadką odmianą skandalu w sztuce. Jego czystość polega bowiem na tym, że zamyka się w wąskim środowisku ludzi tak czy inaczej zainteresowanych życiem artystycznym – twórców i bezpośrednich odbiorców. Zdaniem badacza taki skandal dotyczy spraw czysto artystycznych, warsztatowych lub tematycznych, a więc tematów, które dla szerszej publiczności mogą wydać się mało interesujące bądź zbyt techniczne, aby pojęli poziom skandalizacji (por. Golka 2013: 105). Skandale, jakże zdaniem autora *Socjologii artysty nowożytnego* miały miejsce w wieku XX, to wydarzenia obliczane na szeroki rezonans, a więc np. angażujące media oraz mające na celu wzbudzenie zainteresowanie osób całkowicie postronnych.

Badani odnosili podobne wrażenie, wskazując na pewne incydenty w historii muzyki moderny dwudziestowiecznej. Przykładowo, opisywano kilka razy przypadek kompozycji, której Krzysztof Penderecki miał nadać tytuł *Paw*, lecz aby zyskała rozgłos zmienił jej tytuł na *Tren – Ofiarom Hiroshimy*³.

Penderecki może i zaczynał od *Trenu...* – zdobył popularność, zaszokował, osiągnął jakąś pozycję w świecie. Ma [rozpoznawalne] nazwisko i teraz może robić to, co chce, czyli komponować muzykę z najwyższej półki. I ja muszę do niej dorastać. Dla mnie to jest tak przejmujące, że ja to czuję, że to jest genialna wrażliwość, na jaką mnie nie byłoby stać. Wzbogaca mnie to [AM_IV_2_k_s].

Dla mnie jest ona negatywna. Taka sztuka dla sztuki. Jest to bardziej zaszokowanie, szukanie innych rozwiązań, ale niekoniecznie myśląc o słuchaczu. Niekoniecznie udane. Wygląda to tak, że kompozytorzy coś komponują, wrzucają mnóstwo instrumentów, które czasami są wykorzystane jednokrotnie w całym utworze, a utwór trwa 2–3 godziny. Często musimy się głowić, jak te instrumenty zdobyć, bo nie zawsze wszystkie mamy. Często nie ma to uzasadnienia w samej pojawiającej się muzyce. Instrument czasami pasuje do tamtego miejsca, a czasami jest nie wiadomo po co, jaką wizję miał kompozytor [OWr_I_3_m_s].

Podsumowując wątki krytyczne wysuwane przez badanych wobec moderny muzycznej XX w., można wskazać kilka uogólnień. Najczęściej odnotowywano głosy krytyczne podczas rozmów z muzykami FWr oraz OWr. W dalszej kolejności padały one podczas rozmów z pracownikami wydziałów instrumentalnego oraz wokalnego AM (por. matryca 3).

Matryca 3. Krytyka muzyki moderny dwudziestowiecznej

	FWr_I	OWr_I	AM_III	AM_II	AM_IV	AM_I
Niechęć do eksperymentu	3	3	2	2	1	.
Niechęć do atonalności	3	1	3	1	.	.
Brak piękna	.	2	2	2	1	.
Psychologizacja słuchania	2	3	1	.	.	1
Przypadkowość dźwięków	3	1	.	2	1	.
Rezerwa instrumentalistów	1	3	.	.	1	.
Skandalizacja	2	1
Łącznie	14	13	8	7	4	2

Źródło: opracowanie własne.

³ Zebrane narracje potwierdzają niezależne od nich opracowania: <http://ninateka.pl/audio/tren-na-52-instrumenty-smyczkowe> (dostęp: 3.03.2016).

Podsumowanie

Przedstawione postawy odbiorcze mogłyby wskazywać, że moderna była raczej krytykowana niżli aprobowana, ponieważ wątków krytycznych odnotowano więcej. Jednak podobne wnioski powinno być uszczegółowione. To znaczy, warto wskazać, w których segmentach próby badawczej dominowały takie, a nie inne postawy.

Można wskazać, że podobieństwo postaw krytycznych zostało odnotowane wśród muzyków z filharmonii i opery oraz pracowników wydziału instrumentalnego akademii muzycznej. Ich punkt widzenia opierał się niekiedy na twierdzeniach związanych z poszanowaniem instrumentów, których to zakup często stanowił pewną inwestycję zawodową. Eksperymentalne podejście do sztuki dźwięku w tej perspektywie zdawało się więc czymś godnym podważania.

Pracownicy działu administracyjnego oraz menagerowie repertuaru reprezentowali podejście pragmatyczne. Próbowali podejmować analizę preferencji publiczności i starali się mówić niekiedy z jej punktu widzenia. Mieli świadomość, że instytucje kultury nie powinny się odcinać od preferencji publiczności. Ich wizja opierała się na chęci równoważenia repertuaru klasycznego oraz misji edukacyjno-artystycznej. Tematyka moderny była w rozmowach problematyzowana – wskazywano wielonurtowość i to, że pewne nurty moderny są akceptowane przez publiczność, a inne raczej odrzucane.

Natomiast w grupie kompozytorów oraz dyrygentów kwestia muzyki moderny nie stanowiła żadnej kontrowersji. Przytaczano pozytywne przykłady twórczości i sukcesu zawodowego. Ukazywano również duże zrozumienie dla twórców moderny i podkreślano aspekty teoretyczno-estetyczne twórczości o podobnej stylistyce. Nie ulegało wątpliwości, że muzyka moderny to pełnoprawny element kultury artystycznej i dostrzegano wiele pozytywnych wartości w badanym repertuarze.

Można więc wnioskować, że najsilniej obecną determinantą w badaniu zróżnicowanych postaw okazały się role społeczne badanych, które wynikały z charakteru pracy w ramach instytucji kultury. Pojawia się jednak pytanie, do jakiego stopnia odgrywanie tych ról wynikało z przypadku, świadomego wyboru kariery czy innych czynników. Jednak to jest już temat na osobne opracowanie.

Literatura

- Barenboim D., Said E., 2007, *Paralele i paradoksy. Rozważania o muzyce i społeczeństwie*, Warszawa: PIW.
- Golka M., 2013, *Socjologia artysty nowożytnego*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14293/1/Marian%20Golka%20-%20Socjologia%20artysty%20nowo-%c5%bcytnego.pdf> (dostęp: 14.06.2019).

- Gołąb M., 2011, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gwizdalanka D., 2011, *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, Kraków: PWM.
- Jarociński S., 1972, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków: PWM.
- Kaufmann J.-C., 2010, *Wywiad rozumiejący*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Lipski A., 2001, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław: Atla 2.
- Ross A., 2011, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Simmel G., 1975, *Socjologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stefan M., 1973, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj* [w:] P. Skubiszewski (red.), *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metoda – zawód*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.