

Muzyka w kontekście społecznym, kulturowym i medycznym

Muzyka w kontekście społecznym, kulturowym i medycznym

Redakcja:
Iwona Domina
Monika Maciąg

Lublin 2023

**Wydawnictwo Naukowe TYGIEL składa serdeczne podziękowania
zespółowi Recenzentów za zaangażowanie w dokonane recenzje
oraz merytoryczne wskazówki dla Autorów.**

Recenzentami niniejszej monografii byli:

- dr hab. Ilona Dulisz, prof. UWM
- dr hab. Monika Karwaszewska
- dr hab. Libor Martinek, prof. UW r.
- dr n. med. Agnieszka Bartoszek
- dr Tomasz Grębski
- dr Joanna Połuszna
- dr Michalina Radzińska
- dr Adam Rosiński
- dr Aneta Skuza
- dr Monika Urbańska

Wszystkie opublikowane rozdziały otrzymały pozytywne recenzje.

Skład i łamanie:

Monika Maciąg

Projekt okładki:

Marcin Szklarczyk

Korekta:

Ewelina Chodźko

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ISBN 978-83-67104-87-6

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ul. Głowackiego 35/341, 20-060 Lublin

www.wydawnictwo-tygiel.pl

Spis treści

Małgorzata Dyrlica	
Czas muzyczny. Refleksje po awangardzie	7
Ewa Rzanna-Szczepaniak	
Pojęcie czasu w refleksji filozoficznej i kompozytorskiej	20
Kacper J. Madejek	
Problematyka pamięci, amnezji oraz demencji w muzyce hauntologicznej	
The Caretaker'a.....	37
Jolanta Krzyżewska	
„Czułe punkty” muzykoterapii.....	48
Stella Kaczmarek	
Muzyka a melancholia. Zastosowanie muzyki w leczeniu chorób „duszy”.....	68
Jagoda Walowska	
Różne możliwości wykorzystania muzyki we wspomaganiu leczenia	80
Helena Wrona-Polańska, Marek Polański, Marta Polańska	
Regulacyjna rola muzyki w promowaniu zdrowia. Perspektywa psychologiczna	91
Piotr Osak	
Muzyka jako element pracy psychoterapeutycznej wśród uzależnionych osadzonych	
w zakładzie karnym	107
Sara Knapik-Szweda	
Muzykoterapia w neonatologii – wymiar społeczny, kulturowy i medyczny	117
Alicja Komorowska-Zielony	
„Muzyczna matematyka, matematyczna muzyka”. Inspiracje dla edukacji	
wczesnoszkolnej	138
Dominika Jabłońska, Magdalena Jurewicz	
Wyzwania dla tłumacza tekstów podręczników do gry na flecie poprzecznym. Studium	
przypadku na podstawie tłumaczenia w parze językowej niemiecki-polski	150

Mateusz Kupczyk, Piotr Osak

Siła dźwięku, czyli muzyka w sporcie. Pozytywny wpływ muzyki w sporcie i szeroko
pojętej aktywności fizycznej 166

Zbigniew Fiedorczuk

Muzyka a kształt podmiotu lirycznego w tomie poezji „Viola di morte” Tommaso
Landolfiego 175

Indeks Autorów 191

Czas muzyczny. Refleksje po awangardzie

Czas muzyki

*Nawet prosta melodia,
która w czasie płynie
nie jest sobą do końca
aż cała nie minie.*

*Czasem chwilę uniesie
w wieczność. Wie, że da się
żyć, czas, jak ją samą,
zrozumieć po czasie.*

Małgorzata Dyrlica

Zagadnienie czasu jawi się jako jeden z centralnych problemów całej historii filozofii. Jest nim także dlatego, że nie ma chyba bardziej dojmującego ludzkiego doświadczenia niż zmaganie się człowieka z przemijaniem. Przejmująco, w swojej „Kompletnej i krótkiej metafizyce”, pisał o tym Leszek Kołakowski:

Na czterech węglach wspiera się ten dom, w którym patetycznie mówiąc, duch ludzki mieszka. A te cztery są:

Rozum

Bóg

Miłość

Śmierć

Sklepieniem zaś domu jest Czas, rzeczywistość najpospolitsza w świecie i najbardziej tajemnicza. [...]. (Coś było i być przestało. Coś było takie, a jest inne. Coś się stało wczoraj albo przed minutą i już nigdy, nigdy nie może wrócić). Jest zatem czas rzeczywistością najwykleszą, ale też najbardziej przerażającą. Cztery byty wspomniane są sposobami naszymi uporania się z tym przerażeniem².

¹ Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

² Kołakowski L., *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*, [w:] *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Znak, Kraków 2009, s. 297.

Także i sztuka, jako szczególny twór ludzkiego ducha i Rozumu, a zapewne pośród sztuk zwłaszcza muzyka, jako sztuka najściślej związana z czasem, może być sposobem osvajania przemijania. Stanowi bowiem obszar, gdzie człowiek i czas istnieją razem w sposób szczególny, gdzie człowiek uzyskuje możliwość niejako panowania nad czasem, dowolnego kształtowania go, a zarazem kontemplowania. *Muzyka uczy nas przeżywania czasu. Uczy wartości chwili przez to, że nadaje jej wartość. I odchodzi. Nie waha się odejść*³ – pisała Anna Kamieńska. Trzeba jednak podkreślić, że opisanie zjawiska czasu muzycznego pozostaną zawsze ułomne wobec doświadczenia obcowania z samą muzyką, tak jak wszelkie egzystencjalne doświadczenie zawsze wymyka się jakimkolwiek opisom.

Potoczne doświadczenie czasu jest dwojakiego rodzaju. Z jednej strony czas jawi się jako przedmiot naszego działania, coś od nas pochodnego, innym razem zdaje się być jedyną rzeczywistością, która istnieje naprawdę, my zaś jesteśmy zaledwie przedmiotem jego oddziaływania. Ta dwoistość doświadczeń ma swoje odzwierciedlenie już w filozofii starożytnej. I tak, z jednej strony, epikurejczycy negowali realność czasu, przyjmując, że jedynie towarzyszy on ruchowi, zaś dla stoików był on tylko wytworem myśli. Ten pogląd w nowożytności znalazł kontynuację w transcendentnym idealizmie. Z drugiej strony powstała metafizyka pitagorejska z realistyczną koncepcją czasu jako miary ruchu, do której nawiązywali później Platon i Arystoteles. Jakąkolwiek koncepcję czasu by się przyjęło, zawsze musi ona odpowiedzieć na pytanie: czy człowiek tworzy rzeczywistość, a z nią czas, czy też jedynie ją ujmuje, czy świadomość i czas należy traktować łącznie, czy oddzielnie.

*Problem czasu można by zbadać na przykładzie muzyki [...]. Surowcem muzyki jest czas*⁴ – pisała, przywoływana już przeze mnie, Anna Kamieńska. Rzeczywiście, znaczenie muzycznego czasu zauważali zarówno teoretycy muzyki, jak i jej twórcy, czego dowodem jest słowo „czas” w tytule licznych utworów muzycznych, zwłaszcza tzw. muzyki współczesnej, np.

1. „Zeitmasse”, Karlheinz Stockhausen.
2. „Zeitebenen”, Jacques Wildberger.
3. „Wymiary czasu i ciszy”, Krzysztof Penderecki.
4. „Quaestio Temporis”, Ernst Krenek.
5. „Warstwy czasu”, Augustyn Bloch.
6. „Chronochromia”, Olivier Messiaen.
7. „Echoes of Time and River”, George Crumb.
8. „Contra mortem et tempus”, George Rochberg.

Bogusław Schaeffer, kompozytor i teoretyk muzyki, pisze: *Muzyka rozwija się w czasie – czas jest potrzebny do jej uchwycenia, czas porządkuje materiał nie tylko technicznie, ale i wrażeńiowo*⁵. Igor Strawiński nazywał wręcz muzyką sztuką chronomatyczną (*chronique*), a dźwięk i czas jej podstawowymi elementami, gotów nawet przyznać pierwszeństwo czasowi⁶.

Chciałabym podjąć próbę ogólnego ujęcia związku muzyki i czasu. W oparciu o wypowiedzi filozofów (zwłaszcza Romana Ingardena), teoretyków i twórców muzyki,

³ Kamieńska A., *Notatnik 1965-1972*, W drodze, Poznań 1988, s. 45.

⁴ Tamże, s. 148.

⁵ Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975, s. 34.

⁶ Por. Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.

spróbuję zbadać, na ile praktyka muzyczna awangardy rozsadziła ustalenia tradycyjnej filozofii muzyki dotyczące czasu muzycznego. Metodologicznie rys ten najbliższy jest fenomenologii, ponieważ zamierzam odwoływać się do koncepcji Romana Ingardena, wybitnego fenomenologa, ale również sądzę, że postulaty fenomenologii zdają się być szczególnie bliskie dziedzinie, którą się zajmuję.

...wszelka analiza fenomenologiczna powinna rozpoczynać się od opisu; opisu, a nie konstrukcji, a więc opisu unikającego wszelkiej przyjętej z góry interpretacji tego, co ma być opisane. Opisać świat, jaki się jawi – nie przesądzając z góry co to właściwie jest: oto zadanie fenomenologii, zgodnie z jej pierwszym i podstawowym postulatem metodologicznym⁷.

Rzeczywiście, postulat ten wprowadza nas od razu w główny problem przy analizie czasu muzycznego. Wynika on z wielości sposobów, w jaki utwór muzyczny jest nam dostępny. Każdy utwór może być wielokrotnie wykonywany, w różnym czasie, miejscu, na różnych instrumentach. Może nie być wykonany nigdy i istnieć jedynie w zapisie nutowym lub na nośniku cyfrowym. Ale może też istnieć tylko w pamięci słuchacza, wykonawcy czy twórcy, jak np. improwizacje czy pieśni ludowe. Także czas muzyczny za każdym razem jawi nam się więc jako coś innego: czym innym jest czas tworzenia muzyki, czym innym czas jej wykonania, czym innym czas słuchania, czym innym wreszcie czas istnienia.

Szczególny sposób istnienia utworu muzycznego sprawia, że każdy z tych przypadków wymagałby osobnej analizy. Każda zaś z tych analiz nieuchronnie stawiałaby nas wobec pytania: czym właściwie utwór muzyczny jest? Pytanie to postawił już kilka dekad lat temu Ingarden. Zasadnie, jak sądzę, wykazał wówczas, że utworu muzycznego nie można utożsamiać ani z jego wykonaniem, ani z jego zapisem. Cechy zapisu (np. partytury, nut) nie są cechami dzieła, a samo dzieło może istnieć, choć nie istnieje jego zapis. Jest to sytuacja odmienna niż np. w wypadku dzieła malarskiego – czas jego istnienia to zarazem czas jego materialnego trwania.

Czas wykonania, jak dowodził Ingarden, również nie jest czasem istnienia dzieła muzycznego. Wykonanie, podobnie jak i tworzenie, jest procesem. Proces polega na nieustannym konstytuowaniu się przedmiotu w rosnących, ale i przemijających fazach. Tymczasem dzieło muzyczne, o ile jest przez kompozytora ukończone, już nie konstytuuje się. Istnieje w nim *quasi*-czasowa struktura, ale nie ma rosnących i przemijających faz. Jest skończoną całością, w której wszystkie fazy istnieją zarazem.

W przypadku muzyki mielibyśmy więc do czynienia z całym spectrum doświadczania czasu: jako różnego rodzaju procesów (tworzenia, wykonania, percepcji), aczasowości samego dzieła, które może trwać, nawet wówczas, gdy jakikolwiek jego zapis zostanie zniszczony, o ile trwa w czyjejs pamięci i istnieje potencjalna możliwość jego odtworzenia, a także jako trwania w czasie rzeczy, jaką stanowi utrwalenie dzieła muzycznego w postaci jego zapisu, np. partytury, czy (należałoby tu myśleć Ingardena poszerzyć) wszelkich innych nośników.

Ingarden, w znaczącej części, prowadził swoje rozważania, ostatecznie zatytułowane „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”, nim jeszcze muzyczna awangarda osiągnęła swoje apogeum. W latach 60. ustosunkował się jednak do zmian, które zaszły

⁷ Michalski K., *Logika i czas*, PIW, Warszawa 1988, s. 80.

w tzw. muzyce nowoczesnej. I choć twierdził, że go swymi tworam*ami nie nęci do słuchania*⁸, to utrzymywał, że jego ustaleń co do sposobu istnienia dzieła muzycznego awangarda nie podważa. Pisał jednak, że:

*Każde rozważanie, nawet w najbardziej radykalny sposób przeprowadzone, stanowi w rzeczywistości jedynie fazę przejściową w rozwoju badania. Jego wyniki są wskutek tego zawsze tymczasowe, a jego punkt wyjścia zależy od sytuacji teoretycznej, do której nawiązuje*⁹.

Wydaje się, że to muzyczna awangarda w sposób szczególnie zmieniała nasze myślenie o muzycznym czasie, dlatego to zwłaszcza jej wytworom, jako muzycznym „przypadkom granicznym” powinno się poświęcić tutaj uwagę.

Przede wszystkim dotyczy to traktowania muzyki jako *opus*, a więc czegoś zamkniętego, w rozumieniu: ukończonego, poprzez intencjonalny akt twórcy. Tak pisze o tym, pod koniec XX wieku, krytyk i teoretyk muzyki Bohdan Pocij:

*W historii muzyki kręgu kultury zachodniej epoka pełnego panowania dzieła muzycznego nie jest długa, obejmuje zaledwie dwa wieki – XVIII i XIX. [...]. Następnie, już w naszym stuleciu, muzyka jakby od dzieła „odchodzi”, rozszerza pole dzieła, kwestionuje jego pojęcie, „niszczy” je, „znosi”, „zawiesza” i znowu doń powraca... Nasze czasy charakteryzują się w muzyce kryzysem dzieła muzycznego – w Ingardenowskim pojęciu*¹⁰.

Awangarda wydaje się unieważniać pojmowanie muzyki jako aczasowego *opus*. Nacisk położony jest raczej na „dzianie się”, procesualność, zmienność, „stawanie się”, „otwartość”. Tymczasem *opus* kojarzony jest z czymś zamkniętym, skostniałym w swej aczasowej, pozbawionej zmienności procesy, strukturze.

Choć tradycyjnie, według tradycyjnego XVIII-wiecznego podziału, muzyka uznawana jest za sztukę czasową, „operującą” czasem, wypełniającą czas (w przeciwieństwie do sztuk przestrzennych, jak malarstwo, rzeźba, architektura), to do czasów awangardy czas muzyczny traktowano zaledwie jako wypadkową tzw. elementów muzycznych, zwłaszcza rytmu, ale także tempa i metrum. Pewną nowością było w 1 połowie XX wieku Webernowskie traktowanie agogiki jako nadrzędnego elementu kompozycji. Pojawiła się też wówczas radykalna tendencja do ścisłego wyznaczania (także w sekundach) czasu trwania poszczególnych dzieł, a nawet ich fragmentów (np. u Bartoka czy Debussy’ego).

Jednak późniejsi twórcy awangardowi poszli dalej i wprowadzili tzw. formy otwarte. B. Schaffer, kompozytor i teoretyk muzyki, twórca „Non stop”, którego czas realizacji przewidziany jest w granicach od 6 minut do 8 godzin, pisał:

Musimy zdać sobie sprawę z faktu, że w aktualnym rozumieniu czasu w muzyce nie ma miejsca na proporcje, na logikę czasową, że najistotniejsze kompozycje będą się rozgrywały w wolnym czasie, że czas może być dwukrotnie wydłużony lub skrócony bez szkody dla idei dzieła, że w momencie, w którym zgadzamy się na to, że jakiś wyimaginowany przez nas etap muzyki może być wykonany

⁸ Ingarden R., *Uwagi do uwag Zofii Lissy*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. III, PWN, Warszawa 1966, s. 116.

⁹ Tenże, *Spór o istnienie świata*, t. I, PWN, Warszawa 1960, s. 18.

¹⁰ Pocij B., *Roman Ingarden a polska myśl filozoficzna*, [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Stróżewski W. (red.), Węgrzecki A., PWN, Warszawa 1995, s. 292.

*lub nie – czas musi dla tych faktów stanąć, że nie będzie on tworzył dla kompozycji ram, gdyż nie o czas tu chodzi, nie o jego wypełnienie*¹¹.

Zakres swobody interpretacji został zatem poszerzony do niespotykanych dotąd granic.

Forma otwarta dzieła sprawia, że utwór przestaje być przewidziany jako *quasi*-ustrukturyzowany proces, którego poszczególne fazy w sposobie realizacji warunkują się wzajemnie. Rozbicie tego uporządkowania staje się istotnym celem zabiegów kompozytorskich. Jak twierdził Boulez: *Dla mnie utwór muzyczny był zawsze homogeniczny, jeśli chodzi o czas. Poszukiwałem więc coraz bardziej nieciągłości i niehomogeniczności*¹².

Rezultatem procesu tworzenia przestaje być utwór muzyczny rozumiany jako konstrukcja o *quasi*-procesualnym charakterze, o zaplanowanym porządku następstwa otwartych na siebie faz, lecz często staje się sama dyspozycja uczyniona przez twórcę, aranżująca jakąś sytuację. Zamknięta w schemacie postać dzieła ustępuje miejsca tylko eksponowaniu poszczególnych jego elementów czy wyrażaniu jakiejś idei. Taką ideą może być nawet *idea czystego trwania, którego granice są zarazem granicami utworu. Zamysł taki legł u podstaw słynnej kompozycji Johna Cage'a '4'33'*¹³. Ta kompozycja to precyzyjnie odmierzana cisza. Dochodzi tu, jak się zdaje, do zniesienia wszelkich elementów muzycznych, by wyeksponować tylko jeden: czas. Czy jednak nadal możemy w ogóle o Cage'owskim '4'33 mówić jak o dziele muzycznym, skoro żaden elementów tej „kompozycji” nie jest uchwytny słuchowo? Przecież nawet arbitralnie odmierzany czas tego dzieła wyodrębniamy raczej za pomocą wzroku – np. pianistę zasiadającego do instrumentu, który po '4'33" wstaje i schodzi ze sceny.

Myślę, że potwierdza to fakt, na który zwraca uwagę Zbigniew Skowron:

*Kompozycja ta jest kojarzona powszechnie z fortepianem, do czego przyczynił się fakt, że po raz pierwszy wykonał ją pianista, David Tudor (miało to miejsce 29 sierpnia 1952 roku w Woodstock w stanie Nowy Jork). Partytura '4'33" nie określa jednak instrumentu, który miałby posłużyć do jej wykonania*¹⁴.

Zresztą, nawet gdybyśmy przyznali rację niektórym teoretykom muzyki, że granice czasowe są tu jednak uchwytny dzięki dźwiękom, które ewokuje otoczenie „przed” i „po” ciszy, to nie są to już w żadnym razie elementy tego utworu. Wszak nie zaliczamy do utworów muzycznych np. oklasków po ich wykonaniu... Podobnie przypadkowe dźwięki w trakcie „wykonywania” '4'33 nie przynależą przecież do samego dzieła.

Istotnym krokiem w nowym pojmowaniu czasu w muzyce jest serializm, zwłaszcza w radykalnej postaci. O ile w '4'33 mieliśmy do czynienia z wyniesieniem czasu do rangi jedyne go elementu kompozycji, to ta technika komponowania czas niejako w ogóle pomija, gdyż staje się on wypadkową przyjętych prekompozycyjnych założeń. Tak *eksplicite* pisał o tym Stockhausen: *czas jako continuum został wchłonięty przez super uporządkowaną koncepcję serialnego pola czasowego*¹⁵. Czas traktowany jest tu przestrzennie, „pola czasowe” jako segmenty mają walor przestrzenności i pozbawione są

¹¹ Schäffer B., *W kręgu nowej muzyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 204.

¹² Boulez B., *Conversations with Celestine Deliege*, Londyn 1976, s. 67, przeł. Maciejewicz D., [w:] *Czas jak przestrzeń w 'Wymiarach czasu i ciszy' Krzysztofa Pendereckiego (1959/1960)*, Muzyka 1998, nr 3, s. 91.

¹³ Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 271.

¹⁴ Tamże, przypis.

¹⁵ Maciejewicz D., przeł., dz. cyt., s. 34.

uwikłań we wzajemne relacje następstwa i wynikania. Mogą pojawiać się w dowolnej kolejności i stawać się wymienne. Ruch, dotychczas integralnie powiązany z czasem, staje się tylko elementem wewnętrznym pola. Dorota Maciejewicz wskazuje tu na ważne przesunięcie strategii kompozytorskiej, w której myślenie procesualne, polegające na rozpoczynaniu komponowania od poszczególnych elementów, by następnie addytywnie budować dalszą strukturę, ustępuje miejsca komponowaniu opartemu bardziej na wizji przestrzennej.

Realizacją takiej właśnie wizji bywają też kompozycje skoncentrowane na fakturze, operujące kompleksami dźwięków zwanych „masami dźwiękowymi”, samym brzmieniem instrumentów jako środkiem ekspresji, którego kształt poddawany jest rozmaitym przekształceniom bez dbałości o szczegóły kompozycji. Takie utwory są często inspirowane nowoczesnym, awangardowym malarstwem.

Nowym sposobem operowania czasem w muzyce serialnej jest też stosowanie zasady ekwiwalencji pomiędzy czasem trwania dźwięku a jego wysokością, a także porządkowanie dzieła nie, jak dotąd, na bazie metrum oraz akcentacji i pulsu, lecz na jednostce rytmicznej. Może ona być, jak u Messiaena, przedłużana za pomocą wartości dodanej. Samo metrum, albo pomijane, albo przełamywane przez polimetrię i nieregularności lub w ogóle uwolnione od systemu akcentacji, staje się często słuchowo nieuchwytnie.

Egzemplifikacją tych zjawisk niech będą uwagi, stanowiące swego rodzaju estetyczny manifest, jaki Earle Brown zamieścił we wstępie do swojego cyklu siedmiu utworów zatytułowanych „Folio”:

Czas jest rzeczywistym wymiarem, w którym muzyka istnieje, gdy się ją wykonuje, i z natury stanowi on nieskończenie podzielne continuum. Żaden system metryczny ani notacja oparta na metrum nie może objąć wszystkich możliwych punktów tego continuum, dźwięk zaś może się zacząć lub skończyć w dowolnym punkcie tego wymiaru. [...].

...Stworzyć sytuacje graficzne, które wzbudzą oddźwięk u wykonawcy, będący impulsem do wielorakich (...) konkretyzacji utworu jako słyszalnego zdarzenia;

...rozszerzyć i wzmóc dwuznaczność zawartą w każdym przedstawieniu graficznym, a także możliwą nań reakcję kompozytora, wykonawcy i słuchaczy; ująć utwór i każde jego wykonanie raczej jako „proces” aniżeli coś statycznego i zamkniętego.

Dwa główne podejścia:

„mobilna” partytura umożliwiająca fizyczne sterowanie jej składnikami, dająca w rezultacie nieznaną liczbę różnych, integralnych i jednakowo „ważnych” konkretyzacji;

„mobilne”, konceptualne traktowanie danych elementów graficznych, dające nieograniczoną liczbę konkretyzacji poprzez bezpośrednią reakcję wykonawcy na celowo dwuznaczne dyspozycje graficzne – stosownie do warunków wykonania¹⁶.

¹⁶ Cyt. za: Skowron Z., dz. cyt., s. 298-299.

Odrębne podejście do kategorii czasu muzycznego prezentuje La Monte Young w dwóch utworach, wpisujących się w nurt *minimal music*, ograniczający do minimum użycie przez twórcę środków artykulacji artystycznej. Są to: „Composition 1960 No. 7.” – dzieło oparte na kwincie h-fis, do realizacji przy użyciu dowolnych środków wykonawczych, z jedną dyrektywą, mówiącą, że interwał ten ma być wytrzymywany „przez długi czas”, a zwłaszcza „The Tortoise, his Dreams and Journeys”, zakładające istnienie kompozycji jakby w dwóch wymiarach czasowych, *hic et nunc* oraz *aeternitas*. Kolejne wykonania dzieła, z woli twórcy, mają układać się w jeden ciąg, niepodlegające żadnym ograniczeniom czasowym *continuum*.

Podobny efekt muzyki „bez końca”, ale uzyskany zupełnie innymi środkami osiąga Terry Riley, tworząc *tape loop*, czyli pętlę z taśmy magnetofonowej, na której zarejestrowany jest utwór z kategorii *tape music*, tym sposobem umieszczając go niejako w „wiecznym trwaniu” w wykonaniu. Taki sam zamysł przyświecał Konstantemu Regameyowi w części III, zatytułowanej „Ku nieskończoności”, utworu pt. „Nietożsamość a nieskończoność na niemą recytatorkę, śpiew i niezidentyfikowaną ilość instrumentów”. Oto fragment tekstu:

...grajcie prędzej, Wobec NIESKOŃCZONOŚCI tempo jest pojęciem mętnym. [...] Pointa. Końca nie ma. Autor po dłuższych zmaganiach się z metafizycznymi problemami twórczości doszedł do przekonania, że jedynym sposobem wyrażenia nieskończoności jest skomponowanie utworu nieskończonego¹⁷.

Parametr przestrzenności brany był pod uwagę przez twórców muzyki od dawna. Przykładem może być renesansowa polichoralność, dla której inspiracją była architektura kościoła św. Marka w Wenecji, czy specyfika kompozycji wielu twórców barokowych, jak J.S. Bacha czy A. Vivaldiego, które pisane były na zamówienie i, jak się dziś okazuje, z uwzględnieniem konkretnych realiów akustycznych wnętrz, w których miały być wykonywane.

Awangarda muzyczna wykorzystuje jednak przestrzeń znacznie bardziej wszechstronnie. Planowanie przestrzenne realizacji może obejmować specjalne rozmieszczenie i operowanie pracą głośników, ale może też polegać na wykorzystaniu ruchomego podium czy aranżowaniu przestrzeni muzycznej za pomocą celowego lokalizowania wykonawców i słuchaczy, zakładanym przemieszczaniu się ich i operowaniu parametrem ruchu dźwięków w przestrzeni. Ruch ten odbywa się nie tylko, jak dawniej, etapami, ale również na sposób ciągły, po różnych osiach, nawet pionowych, a także drogą okrężną (wokół słuchaczy), np. w „Gruppen” Stockhausena czy w muzyce instrumentalnej Iannis Xenakisa. Oczywiście planowanie ruchu dźwięków w przestrzeni zakłada także operowanie czasem, jako wypadkową odległości źródła dźwięków od słuchacza.

Wydaje się, że muzyczna awangarda wyeksplikowała wszystkie możliwe sposoby traktowania czasu w muzyce, aż po sytuację graniczną, gdy czas zdaje się zawładnąć całkowicie kompozycją i unieważniać wszystko, co nim nie jest (4'33"). Próbowano rygorystycznej kontroli nad czasem przez rezygnację z naturalnego (porównywanego do bicia serca) pulsowania muzyki i operowania metrum na rzecz bezwzględnego odmierzenia zegarkiem czasu utworu lub nawet poszczególnych jego fragmentów. W skrajnym serializmie penetrowała możliwość pomijania planowania czasu przez rezygnację

¹⁷ Walaciński A., *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, AM, Kraków 2002, s. 120.

z *quasi*-czasowej struktury, by znów w utworach tworzonych techniką *tape loop* poprzez gest odmowy zakończenia utworu i pragnienie ciągłego trwania niejako przenosić muzykę w wieczność. A jednak mam nieodparte wrażenie jakiejś bezsilności tych gestów wobec przemożnego działania czasu. Dlaczego?

Historia muzyki, a także estetyka muzyczna wskazały i opisały już zjawiska, jakie wprowadziła w praktykę muzyczną awangarda. To przede wszystkim przeniesienie akcentu z dzieła na sam proces tworzenia i wykonywania muzyki, spektakularne rozszerzenie (a czasem skrajne zawężenie) przez twórcę pola do interpretacji, zamierzone wprowadzenie elementu przypadkowości w proces tworzenia, wykonania czy nawet wysłuchania utworu (aleatoryzm), rezygnacja z kompozytorskiego warsztatu, pojawienie się nowych zjawisk na terenie praktyki (para)muzycznej, takich jak *happening*, *fluxus* czy teatr instrumentalny, zainteresowanie muzyką spoza naszego kręgu kulturowego.

Tymczasem wydaje się, że z jej muzycznymi manifestacjami czas obszedł się surowo i dziś częściej obejrzymy o nich film czy przeczytamy w książkach, niż spotkamy się z nimi „na żywo”, w sali koncertowej. Tam nadal przeważa muzyka dawna, a w każdym razie „przedawangardowa”, co jest swoistym, choć trwającym już dość długo, ewenementem w historii muzyki. Tak zwana muzyka współczesna nigdy nie była sobie współczesnym równie obca. Bywalcy filharmonii to dziś mniejszość pośród słuchaczy muzyki, ale koneserzy muzyki awangardowej to rzadkość nawet pośród samych muzyków. To jakiś paradoks, że muzyka, która jak żadna inna niejako rzuciła wyzwanie czasowi, sama w znacznej części tak szybko przez czas została pochłonięta i dzisiaj najczęściej obecna jest w kulturze muzycznej już zaledwie w postaci wpływu, jaki wywarła, zwłaszcza na tzw. muzykę alternatywną.

Ale z perspektywy filozofii muzyki jej spektakularna porażka polega, jak sądzę, na czymś innym. Awangarda, która – jak można by odnieść wrażenie – próbowała podważyć wszelkie twierdzenia tradycyjnej estetyki muzycznej, w tym ustalenia dotyczące muzycznego czasu, w gruncie rzeczy tylko je potwierdziła. Myślę, że twierdzenia Ingardena, że sam utwór muzyczny nie jest rozciągniętym w realnym czasie procesem, lecz schematem, który ma charakter aczasowy, pozostaje nadal aktualne. Owszem, ten schemat to już niekoniecznie tradycyjne nuty czy partytura, może to być grafika, a nawet konstrukcja przestrzenna, ale to nadal schemat.

Również nie sposób podważyć Ingardenowskie twierdzenie o *quasi*-procesualnym charakterze tego schematu. Przecież nawet w tych utworach aleatorycznych, które zakładają jakąś wymienną pól czasowych, realizacja zapisu polega na przyjęciu jakiejś (choćby dobranej przez przypadek) kolejności. A już sama dyspozycja dotycząca kolejności ma charakter *quasi*-procesualny, tzn. przewidziana jest w realizacji jako proces. Nawet jeśli to będzie, jak w skrajnych przypadkach, odmowa ustalenia jakiegokolwiek kolejności... Wszystkie zapisy schematu, w jakim utrwalona jest muzyka, niezależnie od ich kształtu, zawierają w sobie założenie, że ich realizacja będzie miała charakter procesualny.

Sam utwór muzyczny jest jednak aczasowy, a zatem nie można zlokalizować go w żadnym konkretnym czasie i dlatego może być wykonywany w każdym czasie. Trwa w czasie, dopóki mamy do niego jakikolwiek dostęp. Dotyczy to również muzyki awangardowej, która była często rejestrowana tylko w postaci zapisu na taśmie. Taśma okazała się być nośnikiem znacznie mniej trwałym niż papier. Powodowało to konieczność transponowania jej na inne nośniki, a także powtórnego nagrywania, w innych

studiach nagraniowych, co tylko dowodzi faktu, że nie można utworu muzycznego utożsamiać ani z jego wykonaniem, ani nagraniem czy wysłuchaniem. Potwierdza to zarazem, że nie jest on procesem, który dzieje się *hic et nunc*, w konkretnym przedziale realnego czasu. Takim procesem staje się dopiero jego wykonanie.

To w wykonaniu czy nagraniu, a także w wysłuchaniu schemat zostaje wypełniony i nabiera jedyne, niepowtarzalnego kształtu, jaki nadaje mu również ta a nie inna chwila, wybrana na jego wykonanie. Ten konkretny realny czas ma wpływ na zarówno na wykonanie, jak i odbiór dzieła, wszak nawet ten sam utwór w tym samym nagraniu, ale słuchany w innych życiowych okolicznościach, może wydać się temu samu słuchaczowi raz interesujący, innym razem nużący. I raz subiektywny czas słuchania przebiegnie odbiorcy niepostrzeżenie, zaś innym razem będzie mu się niepomierne dłużył...

Jednak czas realny nie ma już wpływu na charakter czasowy samego utworu. On, o ile jest już przez twórcę ukończony, w zakresie, w jakim jest określony czy niedookreślony, pozostaje w swojej *quasi*-czasowej strukturze niezmienny i nie zmienia tego żadne deklaracje twórców awangardowych. Pod tym względem ich dzieła nie różnią się od dzieł Bacha.

Sama struktura *quasi*-czasowa nie jest, zdaniem Ingardena, związana z continuum czasu realnego, ale jest właściwa samemu dziełu i tylko jemu. Nawet jeśli kompozytor jest zarazem wykonawcą, to jego wykonanie nie determinuje tej struktury, przecież autorskie wykonanie wcale nie musi być tym najlepszym i jedynym. Gdyby kompozytor sam wyznaczał dokładnie, jakie ma być „zabarwienie czasowe” wykonania, niemożliwa byłaby wielość interpretacji tego samego dzieła. Ingarden nazywa to „poza” czy „ponadczasowością” dzieła, które jest niezmienne, trwałe, mimo zmienności i przemijalności jego wykonania.

Oczywiście w wypadku utworów, które zostały utrwalone tylko w postaci wykonania np. na taśmie, płycie CD, czy innym nośniku, istnieje duży problem z ustaleniem, co należy do samej ich struktury, a co do wykonania. Jakikolwiek próby ponownego wykonania wiążą się tu z pytaniem o tożsamość takiego utworu oraz jego autorstwo. Nawet ten problem nie jest jednak w muzyce czymś nowym, dotyczy przecież również improwizacji czy muzyki ludowej.

Ciekawe, że to właśnie utwory zarejestrowane wyłącznie na taśmie często spotyka los szybkiego zapomnienia. Są to zwykle utwory niemożliwe do zapisania w inny sposób (np. dźwięki ulicy). Być może przyczyną jest właśnie niemożność dotarcia do ich struktury, a co za tym idzie, wykonywania ich na nieskończoną ilość sposobów bez ryzyka pozbawienia ich tożsamości. Konsekwencją jest więc rezygnacja z tego, co stanowi istotną wartość muzyki: jej dzieła mogą być interpretowane za każdym razem inaczej, co sprawia, że wciąż żyją, a każda epoka może w realizacji nadawać im własny, sobie najbliższy kształt.

Właściwie prawie wszystkie zapisy tradycyjnej partytury zawierają tylko oznaczenia względne, relatywne. Dotyczy to również charakteru czasowego utworu, na który wpływają zwłaszcza tempo, metrum, rytm i artykulacja, a także zjawisko ruchu czy jakości emocjonalne. Tymczasem już na przykład werbalne określenie tempa, jakie stosują zwykle kompozytorzy, jest nieprecyzyjne: allegro to tylko szybciej niż andante. Wykonawca dokonuje wyboru, ustalając jedyny i niepowtarzalny kształt czasowy wykonania jako całości, ale też każdej frazy i każdego dźwięku utworu. Ten kształt nie jest zdeter-

minowany zapisem, przeciwnie – prawie każdy zapis kompozytora pozostawia niemal nieskończone pole do interpretacji.

Tak oto niezdeteminowanie utworów aleatorycznych nie jest zatem specjalnym *novum*. Jak zauważa Nikolaus Harnoncourt: *...im bardziej cofamy się w przeszłość, tym oszczędniejsze i bardziej ogólne stają się kompozytorskie wskazówki. „Do śpiewania i grania na wszelkiego rodzaju instrumentach” – powtarza się często w muzyce XVI wieku*¹⁸. Zapewne pewną nowością jest niedookreślenie przez twórców awangardowych samych ram czasowych utworu. Jednak te ramy, podobnie jak wszystkie inne miejsca niedookreślone przez kompozytora, zostaną w sposób jedyński i niepowtarzalny dookreślone w wykonaniu lub nawet w wysłuchaniu (muzyka momentowa), które zawsze jest przecież obustronnie zamkniętym procesem.

Pozostaje odpowiedzieć na jedno pytanie. To pytanie, moim zdaniem, najbardziej doniosłe, zwłaszcza wobec niepomiernego rozszerzenia przez awangardę liczby i zakresu miejsc niedookreślonych w utworach muzycznych: jakie kryterium powinien przyjąć wykonawca, dookreślając te miejsca i nadając im w wykonaniu ostateczny czasowy kształt?

Uważam, że odpowiedź jest prosta i tylko jedna: muzyka musi dobrze brzmieć! To jedyne kryterium i powinność muzyka. Odwołuje się ono do jego odpowiedzialności. *To postmodernistyczne hasło, że można robić wszystko – stwierdza Wojciech Kilar – nosi w sobie konieczność poczucia odpowiedzialności*¹⁹. Taka odpowiedź ostatecznie otwiera estetykę muzyczną na zagadnienie wartości. To teren budzący najwięcej kontrowersji, dyskusji, niedopowiedzeń. A jednak w praktyce wykonawca wie (!), kiedy muzyka dobrze brzmi, jawi mu się to – by użyć Kantowskiego określenia – z „subiektywną koniecznością”. Wie to także kompozytor: *Muss es sein? – Es muss sein* – napisał Beethoven na partyturze. Złej, źle brzmiącej muzyki nie „uratuje” żaden program, manifest, dedykacja.

Ten kategoryczny imperatyw ostatecznie odnosi się do piękna jako najwyższej wartości estetycznej. Piękno ma w sobie siłę przyciągania, która sprawia, że dokonywane w jego imię wybory jawią się ostatecznie jako oczywiste. Tam zaś, gdzie piękno staje się tylko środkiem dla innych celów, pojawia się fałsz, komercja, kicz. Pisał o tym Władysław Stróżewski:

*Piękno było zawsze imperatywem kategorycznym każdej wielkiej sztuki. To ono czyniło ją wielką. Programy artystyczne, które je odrzucały albo widziały w nim jedynie narzędzie osiągnięcia celów z nim sprzecznych, kończyły z reguły na produkowaniu dzieł miałkich, efemeryd niezdolnych przeżyć swoich twórców. Chociaż stwierdzenie to brzmi staroświecko, nie można go pominąć w naszych rozważaniach: piękno jest gwarantem nieśmiertelności sztuki*²⁰.

Tak ostatecznie to czas weryfikuje wartość dzieł muzycznych, niektóre z nich przenosząc w niepamięć, inne czyniąc nieśmiertelnymi. W tym drugim przypadku można chyba, za Władysławem Stróżewskim, powiedzieć, że czas muzyki to *czas piękna*. Nie

¹⁸ Harnoncourt N., *Dialog muzyczny, Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1999, s. 10.

¹⁹ Musiał H., *W. Kilar: Calej przeszłości nie można przekreślić*, wywiad z kompozytorem, *Dziennik*, 4-5.11.2006, s. 28-29.

²⁰ Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Znak 1992, s. 169.

manifest, nie ekstremizm, nie nowość, lecz dopiero wartość piękna gwarantuje oparcie się dzieła potęgze czasu.

Doświadczenie słuchania muzyki jest, jak sądzę, skondensowanym doświadczeniem przepływania czasu. Jeszcze raz przywołam A. Kamińską: *Gdy słucham muzyki, czuję, jak czas przepływa, słyszę jak przepływa. Ten czas jest jakby zwielokrotniony, spotęgowany, intensywniejszy*²¹. Jest w nim oczekiwanie i nieoczekiwanie, spełnienie i niespełnienie, spodziewanie się i zaskoczenie, pamięć i zapomnienie, przemijanie i wieczne trwanie w rytmie życia. Czasem, zwłaszcza w wypadku słuchania muzyki wybitnej, to doświadczenie może przenieść nas niejako „poza czas”, w sferę wartości metafizycznych. Ingarden pisał w takim przypadku o możliwości ujawnienia się „metafizycznych jakości”. Stróżewski nazywa je wartościami nadestetycznymi, które: *wchodzą w dziedzinę metafizyczności, jeśli nie w dziedzinę sacrum. Nielatwo je określić, mimo że na ogół nie mamy wątpliwości, gdy się nam ukazują – i porywają*²².

Amerykański muzykolog, Karol Berger, kilkadziesiąt lat po powstaniu koncepcji Ingardena, zagadnienie czasu muzycznego poszerza o czas, który miałby być za pomocą muzyki przedstawiany, a więc czas dotyczący samej *struktury czasowej czy aczasowej świata przedstawionego*²³. Powołując się na koncepcję Heinricha Besslera²⁴, przywołuje typ muzyki, jaką jest romantyczna liryka fortepianowa, posiadającej formę w której, jego zdaniem, *czasowość nie odgrywa znaczącej roli*²⁵. W przeciwieństwie np. do formy sonatowej, która zbudowana jest na relacji przyczynowo-skutkowej, ta liryka miałaby dążyć do „neutralizowania” czasu, uczynienia go nieistotnym, bo w niej *części powiązane są ze sobą relacją wzajemnego wynikania*²⁶. W jeszcze większym stopniu miałoby to dotyczyć muzyki atonalnej, której słuchaniu miałoby nie towarzyszyć zjawisko protencji i retencji (antycypowania i spełnienia bądź niespełnienia). Muszę tutaj powiedzieć, że zgadzając się z Bergerem co do odmienności traktowania czasu w formie sonatowej i romantycznej liryce (dlaczego akurat fortepianowej?!), a więc – jak powiedziałby Ingarden – odmienności charakteru ich *quasi*-czasowej struktury, nie znajduję racji podziału na strukturę czasową albo aczasową form muzycznych.

Nie chcę wchodzić w tym miejscu w polemikę z Bergerem odnośnie istnienia w muzyce „świata przedstawianego”. Myślę jednak, że zarówno w miniaturach o prostej formie, jak i w formie sonatowej, czas odgrywa rolę kluczową, czego doświadcza każdy wykonawca muzyki, ponieważ realizacja każdej formy muzycznej ma charakter procesu, któremu to on nadaje w wykonaniu jedyny i niepowtarzalny kształt. Sama kategoria „wynikania” już ma charakter *quasi*-czasowy, bo jeśli coś z czegoś wynika, to zachodzi jakieś następstwo. Nawet jeśliśmy przyjęli, że w niektórych przypadkach muzyka dąży do „neutralizowania” czasu, myślę tu na przykład o sytuacji, gdy odnośmy wrażenie, że muzyka już nie „płyne”, że czas muzyczny się niejako „zatrzymał”, to przecież nawet to wrażenie ma *à rebours* charakter czasowy. Podobnie zresztą *à rebours* atonalność jest uchwytna wrażeniowo tylko przez poczucie tonalności. Reasumując, Ingardenowska koncepcja aczasowej struktury utworu muzycznego, która

²¹ Kamińska A., dz. cyt., s. 148.

²² Stróżewski W., *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 285.

²³ Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, słowo/obraz terytoria, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 400.

²⁴ Por. tamże, s. 396 i n.

²⁵ Tamże, s. 401.

²⁶ Tamże.

nabiera konkretnego czasowego kształtu w wykonaniu i wysłuchaniu, wydaje mi się zdecydowanie bardziej przekonująca, aniżeli rozróżnienia Bergera na muzyczne czasowe czy aczasowe struktury.

Romana Ingardena interesowały głównie zagadnienia ontologii i estetyki. Ale zmaganiom człowieka z niszczycielską siłą czasu poświęcił krótki artykuł zatytułowany „Człowiek i czas”, w którym stawia fundamentalne pytanie: *Czymże jestem ja – raz jeszcze powraca pytanie Descartes'a! – który pozostaje w czasie, który się w nim dzięki moim czynom buduję lub też rozpadam...?*²⁷. I oto jak odpowiada:

*wszystkie (...) próby zabicia czasu, przewyciężenia go lub przesłonięcia, nie są zdolne unicestwić w człowieku (...) tłącej się w nim poza wszystkim wiedzy o zatraceniu się w czasie. Przeciwnie, ta wiedza, raczej poczucie tylko, jest źródłem wciąż nowego niepokoju i wciąż nowej próby ucieczki człowieka od siebie. Niepokój ten usunie chyba ten, kto poczuje w samym sobie ślady bytu niepodległego czasowi – przemijaniu. By ślad ten w sobie odnaleźć trzeba umieć przy sobie pozostać bez lęku zatraty siebie w czasie i bez ulegania pozorowi bycia rzeczą na świecie. [...]. Wówczas też zmienia się oblicze czasu. Staje się on tylko okazją pozwalającą człowiekowi na ugruntowanie w sobie swego ducha*²⁸.

Kończy zaś rozważania konstatacją: *jestem siłą... Lecz ta siła trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje*²⁹.

Odnosząc tę myśl do muzyki można chyba powiedzieć, że tam, gdzie ujawniają się w niej wartości metafizyczne, ona sama, stając się skondensowanym „czasem piękną”, transcenduje czas i w krótkiej chwili naszego wzruszenia i zachwytu, być może jak żadna inna sztuka, swoim istnieniem uchyla nam wymiar wieczności. Niezależnie od tego, czy będzie to muzyka awangardowa, rozbudowana klasyczna sonata czy romantyczna fortepianowa miniatura...

Literatura

Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki, słowo/obraz terytoria*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 396 i n.

Ingarden R., *Człowiek i czas*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 40-69.

Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. I, PWN, Warszawa 1960, s. 18.

Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966, s. 167-307.

Ingarden R., *Uwagi do uwag Zofii Lissy*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. III, PWN, Warszawa 1966, s. 116.

Kamińska A., *Notatnik 1965-1972, W drodze*, Poznań 1988, s. 45, 148.

Harnoncourt N., *Dialog muzyczny, Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1999, s. 10.

²⁷ Ingarden R., *Człowiek i czas*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 67-68.

²⁸ Tamże, s. 63.

²⁹ Tamże, s. 68-69.

Kołąkowski L., *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*, [w:] *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Znak, Kraków 2009, s. 297.

Maciejewicz D., *Czas jak przestrzeń w 'Wymiarach czasu i ciszy' Krzysztofa Pendereckiego (1959/1960)*, [w:] *Muzyka*, 1998, nr 3, s. 89-111.

Michalski K., *Logika i czas*, PIW, Warszawa 1988, s. 80.

Musiak H., *W. Kilar: Calej przeszłości nie można przekreślić*, wywiad z kompozytorem, *Dziennik*, 4-5.11.2006, s. 28-29.

Pociej B., *Roman Ingarden a polska myśl filozoficzna*, [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Stróżewski W. (red.), Węgrzecki A., PWN, Warszawa 1995, s. 292.

Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975, s. 34.

Schäffer B., *W kręgu nowej muzyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 204.

Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 271.

Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.

Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Znak, 1992, s. 169.

Stróżewski W., *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 285.

Walaciński A., *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, AM, Kraków 2002, s. 120.

Czas muzyczny. Refleksje po awangardzie

Streszczenie

Tekst jest próbą całościowego spojrzenia na zagadnienie czasu muzycznego. Autorka posiłkuje się metodą fenomenologiczną, która od razu nakierowuje na główną trudność opisu muzycznego, wynikającą z wielości sposobów jego doświadczania. W oparciu o wypowiedzi filozofów, zwłaszcza Romana Ingardena, teoretyków i twórców muzyki, oraz o przykłady muzyczne, stara się zbadać, na ile praktyka muzyczna awangardy rozsądziła ustalenia tradycyjnej filozofii muzyki dotyczące czasu muzycznego. Dowodzi, że paradoksalnie, nawet najbardziej radykalne eksperymenty muzycznej awangardy, tylko potwierdziły i umocniły szczególnie związek muzyki z formą i czasem, a doświadczenie słuchania muzyki pozostaje procesem, będącym skondensowanym ludzkim doświadczeniem przepływania czasu. Jest w nim oczekiwanie i nieoczekiwanie, spełnienie i niespełnienie, spodziewanie się i zaskoczenie, pamięć i zapomnienie, przemijanie i trwanie. Muzyka łączy w sobie różne rodzaje czasu dostępne ludzkiemu poznaniu: czas fizyczny (możliwy do odmierzania zegarkiem) i czas przeżywany, procesualność tworzenia i wykonania oraz aczasowość samego muzycznego *opus*, trwanie i przemijanie oraz czas *hic et nunc* aktualnego dziania się. Autorka, za Władysławem Stróżewskim, powtarza, że ostateczną miarą wartości muzyki jest piękno, a nie jej „awangardowość”, i w przypadku muzyki wybitnej jej piękno może przenieść nas niejako „poza czas”, w sferę wartości metafizycznych.

Słowa kluczowe: muzyka, czas, awangarda

Pojęcie czasu w refleksji filozoficznej i kompozytorskiej

1. Wprowadzenie

Igor Strawiński w „Poetyce muzycznej” stwierdzał, iż zjawisko muzyczne jest formą rozmyślenia w kategoriach dźwięku i czasu:

Zjawisko muzyczne nie jest niczym innym jak zjawiskiem spekulacji. Wyrażenie to nie zawiera niczego, co by was mogło przerażać. Zakłada po prostu, że u podstaw twórczości leży wstępne poszukiwanie, wola, która porusza się zrazu w abstrakcji po to, aby dać formę konkretnej treści. Elementami, jakie musi mieć siłą rzeczy na oku ta spekulacja, są dźwięk i czas. Poza tymi dwoma elementami muzyka jest nie do pomyślenia².

Poglądy Igora Strawińskiego stanowiły punkt wyjścia do badania problemu organizacji czasu w pracach teoretycznych najmłodszych przedstawicieli drugiej awangardy muzycznej z lat pięćdziesiątych XX wieku: Pierre’a Bouleza i Karlheinz Stockhausena³.

Niniejszy artykuł poświęcony jest pojęciu czasu interpretowanemu w aspekcie kontekstów *ratio* i *emotio* warsztatu kompozytorskiego⁴:

- *ratio* – rozumiane jako „materia” oraz „sposób, metoda”, w dziele muzycznym odnosi się z jednej strony do elementów formotwórczych (dźwięku, brzmienia, przestrzeni), z drugiej – do technik kompozytorskich (jako sposobu organizacji materiału dźwiękowego),
- *emotio* – pojmowane jako „czas narracji” wiąże się z kształtowaniem dramaturgii dzieła muzycznego (organizacją przebiegu zdarzeń muzycznych).

Celem badań jest z jednej strony przegląd głównych koncepcji filozoficznych dotyczących natury czasu, z drugiej – przedstawienie rozważań dotyczących czasu jako czynnika kształtującego brzmieniowość dzieła muzycznego oraz technikę kompozytorską na przykładzie myśli teoretycznej Igora Strawińskiego, Pierre’a Bouleza i Karlheinz Stockhausena. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytania o definicje pojęcia czasu formułowane na gruncie filozofii, jak również rozwiązania warsztatowe wynikające ze zgłębiania problematyki czasu muzycznego przez wyróżnionych twórców.

Artykuł został podzielony na dwie części: w pierwszej pojęcie czasu rozpatrywane jest jako kategoria filozoficzna (zawiera historyczny przegląd stanowisk filozofów – z konieczności subiektywny, obejmujący filozofów ważnych z punktu widzenia dyskusji

¹ erzanna@amuz.edu.pl, Instytut Kompozycji i Teorii Muzyki, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Wokalistyki, Teorii Muzyki i Edukacji Artystycznej, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

² Zob. Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, PWM, Kraków 1980, s. 22.

³ Terminologia przyjęta w artykule wynika z ustaleń Zbigniewa Skowrona. Zob. Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 13-44.

⁴ Por. Okoński M., *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego*, <https://repozytorium.ukw.edu.pl> [data dostępu: 03.06.2019].

o czasie w kolejnych epokach, w dziejach opisywanych przez historię filozofii)⁵; druga część artykułu, poświęcona rozważaniom o naturze czasu muzycznego opiera się na myśli teoretycznej wyróżnionych kompozytorów⁶.

2. Spór o naturę czasu

(...) *czas albo w ogóle nie istnieje, albo jest pojęciem ogólnym i niewyraźnym*⁷.

Filozofowie starożytni definiowali pojęcie czasu w sposób pośredni – na bazie refleksji o ruchu lub zmienności. W starożytnej, kosmocentrycznej teorii czasu można wyróżnić dwie główne koncepcje:

- według pierwszej czas – podobnie jak zasada, która dzięki ruchowi daje początek całej przyrodzie – jest wieczny; czas (tak samo jak wszechświat) nie ma początku, jest nieskończony⁸,
- według drugiej czas, który składa się z oderwanych od siebie chwil jest alinearny⁹.

Główne nurty rozważań próbował zespolić Empedokles, który przedstawiał obraz świata składającego się z czterech żywiołów – wody, powietrza, ognia i ziemi – wprawianych w ruch przez dwie *zasady czynne*: miłość i niezgodę¹⁰. Filozof głosił tezę o cyklicznej historii świata, z trzema okresami:

- w pierwszym¹¹ żywioły pozostawały w spoczynku, czas nie płynął;
- w drugim¹² następowało wymieszanie się żywiołów, co prowadziło do chaosu;
- w okresie trzecim żywioły wracały do stanu spoczynku.

⁵ Część ta, przedstawiająca filozoficzny spór o naturę czasu, opiera się na pracach: Michała Hellera i Tadeusza Pabjana (*Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2014), Jolanty Kopki (*Czas a moralność. Od filozoficznych do socjologicznych koncepcji czasu*, Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica 40, 2012), Marii Łuszczynskiej (*Wybrane koncepcje filozoficzne czasu a ich użyteczność w badaniach nad starością*, Pedagogika Społeczna, 3, 2018) oraz Józefa Turka (*Tomaszowe ujęcie czasowej nieskończoności wszechświata a współczesna kosmologia*, Roczniki Filozoficzne, 3, 1986). Wyróżnieni badacze, omawiając koncepcje filozoficzne tłumaczące istotę zjawiska, zwracają uwagę na dwa główne nurty rozważań: kosmo-centryczny i teocentryczny. Obydwa nurty znalazły miejsce w niniejszym artykule.

⁶ Zagadnienie czasu muzycznego stanowił jeden z obszarów zainteresowań: Doroty Maciejewicz (*„Zegary nie zgadzają się ze sobą”*. *Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, IS PAN, Warszawa 2000; Krawczyk D., *Czas i muzyka. Koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2001), Alicji Jarzębskiej (*Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995; Tenże, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004), Zbigniewa Skowrona, dz. cyt.

Problem czasu muzycznego został przedstawiony przez autorów w kontekście rozważań o statusie ontologicznym dzieła, a więc sposobu istnienia i organizacji nowych struktur czasoprzestrzennych, zależności między materią a kształtem (formą) dzieła muzycznego, relacji dzieła do rzeczywistości pozaartystycznej.

⁷ Arystoteles, *Fizyka*, Księga IV: *Miejsce, próżnia i czas*, Rozdz. 10, *Czas. Wątpliwość co do istnienia czasu*, tłum. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

⁸ W taki sposób wyrażali się o naturze czasu jõesicy filozofowie przyrody: Anaksymander, Anaksymenes z Miletu, Heraklit z Efezu. Pod. za: Łuszczynska M., dz. cyt., s. 45-62.

⁹ Taka koncepcja pojawia się w rozważaniach Zenona z Elei oraz Diogenesa. Pod. za: Ibidem.

¹⁰ Według Empedoklesa, *raz wszystko się jednoczy dzięki miłości, to znowu z powrotem oddziela się każdy element unoszony wrogą nienawiścią*. Pod. za: Biedrzyński D., *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych XXVI*, Białystok 2014, s. 6, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-53681f6b-b3b6-449f-8aea-195bff1b9552/c/01-Biedrzyński.pdf> [data dostępu: 10.10.2022].

¹¹ Okres działania miłości.

¹² Okres działania niezgody.

Nakreślone powyżej teorie przygotowały grunt pod dwa wielkie systemy starożytnej filozofii – Platona i Arystotelesa. Platon był przekonany o celowości czasu, który jest *obrazem wieczności poruszającym się według liczby*¹³. Filozof twierdził, iż z jednej strony czas różni się od wieczności tym, że jest trwaniem rzeczy zmiennych, z drugiej jednak jest do niej podobny, ponieważ nie ma początku ani końca – jest okręgiem (*koliskiem*) z nieustannie powtarzającymi się zdarzeniami¹⁴. Według Platona czas nie był zjawiskiem autonomicznym, stanowił immanentną część wszechświata. Zmiana i czas były charakterystyczne dla świata rzeczywistego (substancjalnego)¹⁵.

Rozumienie czasu przez Arystotelesa wiąże się z jego koncepcją ruchu, którą filozof określa jako *przechodzenie z możliwości do jej urzeczywistnienia (czyli do aktu)*¹⁶. Czas i ruch wzajemnie się definiują: ruch mierzony jest za pomocą czasu, czas – za pomocą ruchu. Arystoteles rozróżniał trzy rodzaje ruchu: lokalny (zmiana miejsca), jakościowy oraz ilościowy.

Czas nie może istnieć bez umysłu, ponieważ tylko umysł jest w stanie go policzyć; jako ciągłość (swoiste *continuum*) jest równocześnie nieskończenie podzielny oraz nieskończony przez dodawanie. Filozof twierdził, że najbardziej naturalnym i doskonałym ruchem jest ruch kołowy, który – w związku z powyższym – powinien być wykorzystany do pomiaru czasu. *Czymże jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem*¹⁷. W myśli średniowiecznej czas mierzony ruchem planet zderzył się z czasem odliczanym dziejami narodu izraelskiego (jako narodu wybranego)¹⁸.

Święty Augustyn twierdził, że czas nie jest wieczny; został stworzony przez Boga, który sam pozostaje poza czasem. Filozof nie wiązał istnienia czasu z ruchem; uważał, iż źródłem ruchu jest ludzki umysł, który poprzez zawarte w nim wrażenia wyznacza upływ czasu. W swoich rozważaniach odnosił się również do człowieka, umieszczając go w teraźniejszości rzeczy:

- przeszłych w pamięci;
- obecnych w dostrzeganiu;
- przyszłych w oczekiwaniu.

Św. Tomasz z Akwinu, odwołując się do myśli Arystotelesa, określał czas jako byt nieautonomiczny (tym samym niedoskonały), który z jednej strony zależy od ruchu ciał¹⁹, z drugiej – od liczącego umysłu²⁰. W czasie pozostaje wszystko co się porusza, ulega

¹³ Cyt. za: Heller M., Pabjan T., dz. cyt., s. 21.

Mówiąc, że czas porusza się według liczby, Platon miał na myśli fakt, iż można go mierzyć. Najdoskonalsza metoda pomiaru czasu opierała się na obserwacji regularnych ruchów ciał niebieskich.

¹⁴ Wyobrażenie czasu jako okręgu (*koliska*) – głoszone przez Platona, było w starożytności regułą. Pogląd ten wynikał z obserwowanej w przyrodzie cykliczności zjawisk, z regularnie powtarzającymi się porami roku.

¹⁵ W odróżnieniu od świata idealnego, który trwał poza czasem. Pod. za: Ibidem.

¹⁶ Cyt. za: Ibidem, s. 23.

¹⁷ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2001, <http://www.znak.com.pl> [data dostępu: 03.06.2019].

¹⁸ *Przerwanie i wyprostowanie koliska czasu* nastąpiło pod wpływem Starego Testamentu i rozpowszechniającego się chrześcijaństwa. Wydarzenia, takie jak: stworzenie świata, sąd ostateczny, przyjście Chrystusa na świat, mogły zdarzyć się tylko raz. Asymilacja chrześcijaństwa w kulturze Europy stopniowo doprowadziła do wykształcenia się pojęcia jednokierunkowej historii. Pod. za: Heller M., Pabjan T., dz. cyt., s. 22.

¹⁹ Jako byt istniejący potencjalnie w rzeczach.

²⁰ Jako byt istniejący formalnie w umyśle.

zmianie – z wyjątkiem Boga, pierwszego *poruszyciela*, który jest wyłączony z tego kontekstu jako najdoskonalsze istnienie, niepodlegające żadnym zmianom²¹.

Starożytne i średniowieczne teorie, obok rozwoju nauk przyrodniczych oraz wynalezienia i rozpowszechnienia zegara mechanicznego, wywarły wpływ na późniejsze rozważania o naturze czasu. Jednak nowożytne pojmowanie czasu, zarówno w filozofii, jak i w fizyce, w dużej mierze zdeterminowane zostało sporem, jaki toczył się pomiędzy Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem a Isaakiem Newtonem.

W teorii Leibniza czas był względny, wynikał ze współistnienia rzeczy, jako *złudzenie* (obok przestrzeni) mógł być uznany wyłącznie za rodzaj logicznej zależności, układ relacji porządkujących procesy i zdarzenia²².

Z kolei Newton stwierdzał istnienie przestrzeni absolutnej i czasu absolutnego²³. Badacz utrzymywał, iż absolutność czasu polega na możliwości jego wyrażenia przy użyciu pojęć matematycznych. Absolutny, prawdziwy i matematyczny czas (zwany również trwaniem) płynie jednostajnie, sam przez siebie, zgodnie ze swoją niezależną od niczego naturą, na upływ czasu nie mogą mieć wpływu żadne czynniki zewnętrzne²⁴. Filozof mówił również o czasie względnym, rozumianym jako subiektywna miara czasu absolutnego.

Wraz z oświeceniem coraz mniejszego znaczenia nabierało pytanie czym jest czas, a coraz większego, w jaki sposób jest postrzegany. Celem badań stało się odkrycie społecznych i kulturowych ram czasu. Przejście od rozważań natury ontologicznej do epistemologii oznaczało zogniskowanie zainteresowań naukowców na przejawach czasu, jego doświadczaniu oraz społecznych wyobrażeniach²⁵.

Istnieją dwie czyste formy zmysłowej naoczności

(...) mianowicie czas i przestrzeń²⁶.

W filozofii Immanuela Kanta współistnieją dwa ujęcia zagadnienia czasu: metafizyczne i transcendentalne. Pierwsze jest konsekwencją poszukiwania apriorycznych czynników wiedzy: niedanych w doświadczeniu, ale niezbędnych dla wszelkich doświadczeń. Kant uznał czas, obok przestrzeni, za jedno z takich pojęć. Twierdził, że jest on koniecznym wyobrażeniem, zawartym w każdym poznaniu zmysłowym. Czasu nie można usunąć ze zjawisk, ale można z czasu usunąć zjawiska²⁷. Ujęcie transcendentalne wynikało z przekonania, że aby mówić o zmianie i ruchu, trzeba mieć wyobrażenie czasu. Czas – podobnie jak przestrzeń – nie należy do świata materialnego, jest jedną z *form poznania*, sposobem, w jaki ludzki umysł grupuje i układa docierające do niego wrażenia²⁸. Filozof pisał:

²¹ Zob. Turek J., dz. cyt., s. 103-125.

²² Por. Leibniz G.M., *Wyznanie wiary filozofa*, PWN, Warszawa 1969.

²³ Newton uważał, że czas i przestrzeń wspólnie tworzą niewidzialny *pojemnik*, w którym ciała poruszają się zgodnie z odkrytymi przez niego zasadami dynamiki. Pod. za: Hohol M., *Czy czas jest iluzją?*, <https://www.granicenauki.pl/czy-czas-jest-iluzja-25961> [data dostępu: 03.06.2019].

²⁴ Por. Adam B., *Czas, SIC!*, Warszawa 2010, s. 41.

²⁵ Por. Kopka J., dz. cyt., s. 36.

²⁶ Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 109.

²⁷ *Ibidem*, s. 107-108.

²⁸ *Obie formy poznania* uznał za wyobrażenia *a priori*, wbudowane w aparat poznawczy człowieka.

*Czas jest w istocie (...) rzeczywistą formą wewnętrzną naoczności. Jeżeli odbierze się jej ten szczególnie warunek naszej zmysłowości, to znika też pojęcie czasu; czas przywiązany jest bowiem nie do samych przedmiotów, lecz tylko do podmiotu, który je ogląda*²⁹.

3. Zagadnienie czasu muzycznego w myśli teoretycznej Igora Strawieńskiego, Karlheinz Stockhausena i Pierre'a Bouleza

*I oto w ten cały nasz czas, we wszystkie jego przekroje i wymiary, wchodzi muzyka. Wchodzi, by go przemienić*³⁰.

Zagadnienie istoty czasu muzycznego stanowiło stały element rozważań teoretycznych podejmowanych przez kompozytorów w XX wieku.

Pogląd, iż siła muzyki przejawia się w jej wymiarze czasowym, doprowadził Igora Strawieńskiego do sformułowania definicji *zjawiska muzycznego*. Kompozytor stwierdzał, iż u podstaw wszelkiej twórczości muzycznej leży *poszukiwanie*, którego celem jest znalezienie formy dla konkretnej treści. W ten sposób, w wyniku *spekulacji* (na drodze rozumowej) powstaje *zjawisko muzyczne*. Elementami owej spekulacji są: dźwięk i czas, bez których muzyka jest nie do pomyślenia. Strawieński uznawał muzykę za sztukę *chronomatyczną*³¹, która – w przeciwieństwie do sztuki przestrzennej (malarstwa) – *konstruuje się w następstwie czasów*³² i zakłada określoną organizację czasu. Metrum pełni tutaj funkcję organizatora oraz stabilizatora ruchu dźwięków (rys. 1)³³. Specyficzny charakter muzycznego pojmowania czasu decyduje o tym, czy muzyka wywołuje u słuchacza uczucie *spokoju dynamicznego*, czy odwrotnie – pewnej *niestałości*. Kompozytor opowiada się w ten sposób za dualistyczną koncepcją czasu, w której doświadczenie czasu w muzyce, stanowiące o jej istocie, opiera się na dwóch podstawowych wymiarach tego zjawiska: psychologicznym (subiektywnym) oraz ontologicznym (rzeczywistym). Na bazie tego rozróżnienia Strawieński mówi o dwóch rodzajach muzyki:

*W muzyce związanej z czasem ontologicznym obowiązuje zasada podobieństwa. W tej, która wiąże się z czasem psychologicznym, panuje zasada kontrastu. Tym dwóm zasadom, które rządzą procesem twórczym, odpowiadają podstawowe pojęcia różnorodności i jednorodności*³⁴.

Pojęcia te posiadają dla twórcy kluczowe znaczenie – to właśnie według nich Strawieński określa własny stosunek do sztuki muzycznej, wydaje się być zafascynowany żmudnym odkrywaniem podobieństwa:

Walor różnorodności tkwi w poszukiwaniu podobieństwa. Otacza mnie ona ze wszystkich stron. Nie mam więc się co obawiać, że mi jej zabraknie, gdyż nie przestaję jej spotykać. Kontrast jest wszędzie. Wystarczy go skonstatować.

²⁹ Ibidem, s. 86.

³⁰ Stróżewski W., *Wokół piękna*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 271.

³¹ Strawieński I., dz. cyt., s. 22.

³² Ibidem.

³³ Strawieński pisze: *metrum rozwiązuje kwestię: na ile równych części dzieli się jednostka zwana taktem, rytmem zaś rozwiązuje kwestię: jak mają być ugrupowane te równe części w danym takcie*. Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 25.

*Podobieństwo natomiast jest ukryte – i chodzi oto by je ujawnić, odkrywam je zaś tylko najwyższym wysiłkiem*³⁵.

W tym kontekście metrum, dzięki funkcji, jaką przyznaje mu Strawiński – organizatora i stabilizatora ruchu dźwięków – staje się istotnym elementem wspierającym zasadę podobieństwa.

Z drugiej strony w twórczości Igora Strawińskiego widać dążenie do przełamania ustalonej symetrii metrycznej – kompozytor rozbija ciągłą, linearną formę, zniekształcając porządek wyznaczony pierwotnie przez metrum. Twórca, który początkowo odwołuje się do tradycyjnej – regulującej – funkcji metrum, ostatecznie tę funkcję kwestionuje. Pomimo tego metrum nadal pozostaje głównym czynnikiem zarządzającym (sterującym) czasem w utworze muzycznym.

Wysiłki Pierre’a Bouleza i Karlheinza Stockhausena zmierzały do stworzenia praw *uniwersalnych*, które na wzór praw matematycznych i fizycznych miały organizować strukturę muzyczną, poddaną ścisłemu, rygorystycznie przestrzeganemu porządkowi liczbowemu³⁶.

³⁵ Ibidem, s. 26.

³⁶ Pierre Boulez postulował: *Zdyscyplinujmy nasz świat duchowy tak, abyśmy nie musieli zwalczać żadnych odstępstw, doznawać przykrości, przewycięzać iluzji; zorganizujmy ściśle nasze myślenie muzyczne: będzie ono nas strzec przed przypadkowością i przemijaniem*. Cyt. za: Skowron Z., dz. cyt., s. 97.

Kompozytor nosił się z zamiarem stworzenia *nauki muzycznej*, rozumianej jako możliwie zobiektywizowany dyskurs o muzyce. Pisał: *muzyka jest w tym samym stopniu nauką, co sztuką*. Cyt. za: Maciejewicz D., dz. cyt., s. 28.

36 42

Picc.

Fl.

Fl. c.a.
(D)

Ob.

C. ingl.

Cl. picc.
(B)

Cl. (B)

Cl. b.

Fag.

C.fag.

Cor.

Tr-ka picc.
(D)

Tr-be
(C)

Tr-ni
come sopra

Tuba

Timp.

36 42

V-ni I
div.

V-ni II
div.

V-le

V.c.

C-b.

Rysunek 1. I. Strawiński, „Święto wiosny” K015, t. 233-236: stałe metrum regulujące różne, nakładające się na siebie struktury rytmiczne³⁷

³⁷ Strawiński I., *Święto wiosny* K015, Dover Publications, Mineola 1989, źródło: [https://imslp.org/wiki/The_Rite_of_Spring_K015_\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/The_Rite_of_Spring_K015_(Stravinsky,_Igor)) [data dostępu: 20.02.2023].

Twórcy, w swoich rozważaniach teoretycznych zajęli się jednym z najbardziej nieuchwytnych czynników – czasem, który w ten sposób stał się przedmiotem eksperymentu³⁸. (...) *czas jest zawsze czymś więcej niż sumą ilościowych transformacji, ponieważ podstawowy czynnik – słuchacz, pozostaje niezdeterminowany*³⁹. Punktem wyjścia okazała się seria⁴⁰, dzięki której czas muzyczny został poddany, na równi z innymi elementami, założeniom *totalnej kontroli*⁴¹.

Dla Karlheinz Stockhausena kompozycja muzyczna (*Tonordnung*) stanowiła *porządek dźwięków poddany zasadzie unifikującej*⁴². Szczególnego znaczenia nabierały w tym kontekście pojęcia matematyczne, takie jak *punkt* oraz *grupa*. Stockhausen, mówiąc: *wszystkie formy powinny wywodzić się z punktu, pojedynczego dźwięku*⁴³, postulował przyznanie każdemu dźwiękowi takiego samego znaczenia, bez wyróżniania jakiegokolwiek dźwięku w stosunku do dźwięków pozostałych. Celem twórcy stało się z jednej strony zintegrowanie notacji wysokości dźwięków z czasem trwania, z drugiej – osiągnięcie *stanu niezmienności*. W komentarzu do „KONTRA-PUNKTE für 10 Instrumente” (rys. 2) napisał, iż utwór powstał z *przekonania, że przeciwieństwa w zróżnicowanym świecie pojedynczych [indywidualnych] dźwięków i relacji czasowych należy rozwiązać w taki sposób, aby osiągnąć stan, w którym słyszalna jest spójność i niezmienność*⁴⁴.

Wprowadzenie parametru czasowego do utworów realizujących założenia totalnego serializmu miało fundamentalne znaczenie dla muzyki XX wieku, w której zaczęły dominować wyobrażenia przestrzenne: *metafora ruchu* została zastąpiona *metaforą przestrzeni*⁴⁵.

Koncepcja atomizacji pojedynczego dźwięku przyczyniła się również do radykalnej zmiany w podejściu kompozytorów do wymiaru czasu w utworach punktualistycznych, w których czas uległ całkowitemu rozmontowaniu. Dźwięki rozumiane jako zdarzenia muzyczne o charakterze autonomicznym, przestały być powiązane z sobą zgodnie z określonym *linearnym porządkiem*, którego stałą cechą jest niezmienny kierunek rozwoju: od przeszłości – przez teraźniejszość – do przyszłości. Czas został sprowadzony do wymiernego liczbowo punktu – momentu (pozbawionego ciągłości) i uznany za *parametr*⁴⁶.

³⁸ Por. Ibidem, s. 29.

³⁹ Myśl Stockhausena cyt. za: Ibidem, s. 36.

⁴⁰ Dogodne warunki dla wprowadzenia nowej organizacji dźwięków stworzyła zasada serialna, rozszerzona przez Oliviera Messiaena na wszystkie parametry struktury muzycznej: czas (*obszar trwania*), dynamikę (*intensywność*), barwę, artykulację oraz dyspozycje rejestrowe (jako przykład słyszyc może utwór „Mode de valeurs et d'intensités” z cyklu „Quatre Études de rythme”, z roku 1949). Pod. za: Skowron Z., dz. cyt., s. 41, 151.

⁴¹ Kompozytorzy zerwali ostatecznie z traktowaniem czasu jako wypadkową wyłącznie organizacji metrycznej i rytmicznej.

⁴² Pod. za: Maciejewicz D., dz. cyt., s. 29.

⁴³ Pod. za: Ibidem.

⁴⁴ Tekst oryginalny: *Die „Kontra-Punkte” für 10 Instrumente sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze so gelöst werden sollen, daß ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist.* Źródło: <https://www.universaledition.com/karlheinz-stockhausen-698/works/kontra-punkte-3136> [data dostępu: 31.08.2022], tłumaczenie własne.

⁴⁵ Maciejewicz D., dz. cyt., s. 30.

⁴⁶ Pod. za: Ibidem, s. 29. Jak zauważa Dorota Maciejewicz, takie pojmowanie czasu jest swego rodzaju nawiązaniem do ujęcia arystotelesowskiego, zob. ibidem.

nr.1 KONTRA-PUNKTE
für 10 Instrumente

Die erste Fassung der KONTRA-PUNKTE entstand 1952, die zweite Fassung wurde am 26. Mai 1953 beim Weltmusikfest im Kölner Funkhaus zur Hälfte und im gleichen Jahr in der Konzertreihe „Domaine musical“ in Paris vollständig unter der Leitung von Hermann Scherchen uraufgeführt. Das Werk ist Doris Stockhausen geb. Andreae gewidmet.

Ein „punktuell“ Ensemblespiel von 10 Soliste, die in 6 Klanggruppen geordnet sind (1. Flöte – Fagott, 2. Klarinette – Baßklarinetten, 3. Trompete – Posaune, 4. Klavier, 5. Harfe, 6. Violine – Violoncello), transformiert sich, unregelmäßig aber stetig in ein mit Gruppen artikulierte Solospiel, das sich allmählich im Klavierpart konzentriert.

aus „Orientierung 1952/53“,
TEXTE Band 1 (S. 37),
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.

Alle Form soll zunächst vom Punkt, vom einzelnen Ton ausgehen und ihn münden.

Als Work Nr. 1 „Kontra-Punkte. Workidee: Die „Kontra-Punkte“ für 10 Instrumente sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze so gelöst werden sollen, daß ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist.

Im eigentlichen Sinne kontra-punktiert werden in diesem Werk die Klangdimensionen, auch „Parameter“ genannt, und zwar im umschriebenen vierdimensionalen Raum: Längen (Dauern), Höhen (Frequenzen), Volumina (Lautstärke), Schwingungsformen (Klangfarben).

Was in drei durchorganisierten Kompositionen galt, die unmittelbar vor den „Kontra-Punkten“ entstanden sind, wird allmählich überzeugender: Immer das gleiche gesucht und versucht: die Kraft der Verwendung – ihre Wirkung als Zeit: als Musik. Also keine Wiederholung, keine Variation, keine Durchführung, kein Kontrast. All Dies setzt „Gestalten“ – Themen, Motive, Objekte – voraus, die wiederholt, vergrößert, verkleinert, moduliert, transponiert, gespiegelt oder als Krebs geführt. Alles das seit den ersten rein punktuellen Arbeiten aufgegeben worden. Unsere Welt – unsere Sprache – unsere grammatik.

Kein Neo... Aber was denn? Kontra-Punkte: eine Reihe verborgenster und sinnfälligster Wandlungen und Erneuerungen – kein Ende abzusehen. Man hört niemals das gleiche. Doch spürt man deutlich, aus einem unverwechselbaren und äußerst einheitlichen Gefüge nicht herauszufallen. Eine verborgene Kraft, die zusammenhält, verwandte Proportionen: eine Struktur. Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: verschiedene Gestalten im gleichen Licht, das alles durchdringt.

Stockhausen

Rysunek 2. K. Stockhausen, „KONTRA-PUNKTE für 10 Instrumente“, Universal Edition,
Vienna 1952-1953⁴⁷

⁴⁷ Źródło: <https://www.universaledition.com/karlheinz-stockhausen-698/works/kontra-punkte-3136> [data dostęp: 31.08.2022]. Tłumaczenie własne: Pierwsza wersja KONTRA-PUNKTE powstała w 1952 roku, połowa drugiej wersji miała swoją premierę 26 maja 1953 roku na Festiwalu Muzyki Świata w Funkhaus, w Kolonii, całość została wykonana w tym samym roku w Paryżu, w ramach cyklu koncertów „Domaine musical”, pod kierunkiem Hermanna Scherchena. Dzieło jest dedykowane Doris Stockhausen z domu Andreae.

„Punktualistyczny” zespół składający się z 10 solistów, zaszeregowanych do 6 grup brzmieniowych (I flet – fagot, II klarnet – klarnet basowy, III trąbka – puzon, IV fortepian, V harfa, VI skrzypce – wiolonczela), przeobraża się, nieregularna, ale konsekwentna gra solowa jednakże artykułowana przez grupy, stopniowo ogniskuje się w partii fortepianu.

Wszelka forma powinna zaczynać się od punktu, od pojedynczego dźwięku i do niego płynąć. Nr 1 „Kontra-Punkte”. Idea dzieła: „Kontra-Punkte” na 10 instrumentów powstały z przekonania, że przeciwieństwa w zróżnicowanym świecie pojedynczych [indywidualnych] dźwięków i relacji czasowych należy rozwiązać w taki

Pojęcie *totalnego serializmu* obecne w myśli teoretycznej Pierre'a Bouleza odnosi się do kompozycji, w której notacja muzyczna (uwzględniająca znaki/nuty określające cztery różne parametry: klasy wysokości dźwięku, wartości rytmiczne, dynamikę oraz sposoby artykulacji) jest zgodna z *logiczną koniecznością* wynikającą z przyjęcia określonego prekompozycyjnego wzorca⁴⁸. Utwór „Structures I” na dwa fortepiany skomponowany w roku 1952 stanowi przykład opisanej powyżej koncepcji. Notacja zastosowana w partyturze została podporządkowana czterem prekompozycyjnym seriom obejmującym 12 różnych:

- klas wysokości;
- wartości rytmicznych;
- znaków określających stopnie natężenia dynamicznego;
- oznaczeń artykulacyjnych.

Wymienione prekompozycyjne wzorce opierają się na szeregu dwunastu liczb naturalnych – wybrana liczba determinuje zarówno daną klasę wysokości dźwięku, jak i wartość rytmiczną poszczególnych nut, oznaczenie określające stopień natężenia dynamicznego (pojedynczego dźwięku lub zbioru dźwięków) oraz sposób artykulacji⁴⁹.

Alicja Jarzębska porównała wykorzystanie 12-stopniowej skali stopni dynamicznych od *pppp* do *ffff* w „Structures I” (rys. 3) Bouleza oraz „Scontri” op. 17 na orkiestrę symfoniczną Henryka Mikołaja Góreckiego⁵⁰ (rys. 4) – obaj kompozytorzy zastosowali analogiczną skalę (rys. 5).

Autorka doszła do wniosku, że dynamika pełni w analizowanych utworach różną funkcję: inna jest zarówno zasada regulująca następstwo stopni dynamicznych, jak i relacja stopni dynamicznych do dwunastodźwięku. Kompozytorzy, dzięki zastosowaniu 12-stopniowej skali stopni dynamicznych, uzyskują różne jakości⁵¹.

sposób, aby osiągnąć stan, w którym słyszalna jest spójność i niezmienność. W tym dziele własności dźwięku, znane również jako „parametry”, są w rzeczywistości „kontra-punktowane” w ograniczonej czterowymiarowej przestrzeni: długości (czas trwania), wysokości (częstotliwość), objętości (głośność), formie drgań (barwy).

Co było prawdą w trzech dobrze zorganizowanych kompozycjach, które powstały bezpośrednio przed „Kontra-Punkte”, stopniowo staje się coraz bardziej przekonujące: zawsze szukałem i próbowałem tego samego: potęgę zastosowania [wynikającej] z efektu sprzężenia czasu i muzyki. Więc bez powtórzeń, bez wariacji, bez podziału, bez kontrastu. Wszystko to zakłada „kształtowanie” – tematów, motywów, „obiektów” – ich powtórzenie, augmentację, diminucję, modulację, transpozycję, lustrzane odbicie lub imitację w raku. Wszystko to zostało porzucone z chwilą [powstania] pierwszego czysto „punktualistycznego” dzieła. Nasz świat – nasz język – nasza gramatyka.

Nie Neo... Więc co? Kontra-Punkte: szereg niekończących się najbardziej ukrytych i oczywistych zmian oraz odnowień. Nigdy nie słyszy się tego samego. Ale wyraźnie wyczuwa się, że wszystko zamyka się w ramach niepowtarzalnej i niezwykle jednolitej struktury. Ukrytą siłą, która spaja powiązane proporcje jest struktura. Nie – te same kształty w zmieniającym się świetle. Raczej różne kształty w tym samym świetle, które przenika wszystko.

⁴⁸ Koncepcja Bouleza wynika z przyjęcia matematycznego pojęcia funkcji z czterema zmiennymi parametrami, które kompozytor skojarzył z notacją znaków.

⁴⁹ Por. Jarzębska A., *Idee relacji serialnych...*, dz. cyt., s. 226-229. Zob. także: DeYoung L., *Pitch order and duration order in Boulez' Structure Ia*, *Perspectives of New Music*, 2, 1978, s. 27-34, <https://www.jstor.org/stable/832676> [data dostępu: 10.09.2022].

⁵⁰ Utwór napisany w roku 1960.

⁵¹ Bardziej urozmaicone w przypadku „Scontri” Góreckiego, ze względu na rozbudowany i zróżnicowany aparat wykonawczy, efekty szmerowo-perkusyjne oraz wykorzystanie – oprócz brzmień punktualistycznych – długo brzmiących klasterów o rozmaitej gęstości i szerokości, realizowanych w różnych rejestrach, w ramach zdefiniowanych dwunastu stopni dynamicznych. Zob. Jarzębska A., *Idee relacji serialnych...*, dz. cyt., s. 226-229.

pppp	ppp	pp	p	quasi	mp	mf	quasi	f	ff	fff	ffff
				p			f				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Rysunek 5. 12-stopniowa skala stopni dynamicznych w „Structures I” P. Bouleza i „Scontri” H.M. Góreckiego⁵⁵

W utworze „Gruppen für drei Orchester” (1957) Stockhausen zaproponował inną zasadę porządkującą, polegającą na sprzężeniu dwunastu klas wysokości dźwięku z grupą dwunastu *jednostek trwał* w ramach tzw. *oktawy czasowej*⁵⁶.

Koncepcja kompozytora opierała się na założeniu, iż równorzędność wyróżnionych jednostek wynika z podziału na 12 stopni (w skali logarytmicznej) zarówno *interwału oktawy wysokości*⁵⁷, jak i *interwału oktawy czasowej*⁵⁸ (rys. 6, 7).

Zastosowane rozwiązanie miało na celu przywrócenie kontroli nad wszystkimi parametrami muzycznymi – kontroli utraconej na drodze porządkowania wartości czasowych w serii za pomocą zwielokrotnienia najmniejszej podstawowej jednostki⁵⁹. Procedura polegała w tym przypadku na dzieleniu jednostki największej, ażeby stworzyć skalę odpowiadającą chromatycznej skali wysokości. W wyniku podziału jednostki trwania, nazwanej przez Stockhausena *fazą podstawową*, kompozytor otrzymał następującą serię proporcji – 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6, 1 : 7, 1 : 8, 1 : 9, 1 : 10, 1 : 11, 1 : 12, która odnosiła się zarówno do wysokości, jak i czasu trwania dźwięków. W ten sposób seria – z natury rytmiczna, stawała się równocześnie serią harmoniczną (aliquotową). Drgania źródła dźwięku tworzyły *mikroczas*, natomiast drgania rytmiczne – *makroczas*. Poszczególne fazy (*podstawowe trwania*) mogły się łączyć w *grupy fazowe*. W konsekwencji cały utwór stawał się *jednym spektrum czasowym pojedynczego, podstawowego trwania*⁶⁰.

⁵⁴ Górecki H.M., *Scontri op. 17 na orkiestrę symfoniczną*, PWM, Kraków 1965, s. 5.

⁵⁵ Jarzębska A., *Idee relacji serialnych...*, dz. cyt., s. 226.

⁵⁶ Pod. za: Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki...*, dz. cyt., s. 226. Kompozytor wspominał pracę nad utworem: *Kiedy komponowałem GRUPPEN na trzy orkiestry, przez trzy miesiące miałem w Szwajcarii mały pokój, przed moim biurkiem znajdowało się małe okienko, przez które mogłem zobaczyć niewiarygodne kształty gór po drugiej stronie doliny. W GRUPPEN jest sporo grup, które odzwierciedlają dokładnie kształt tych gór; w tym czasie stałem się ekspertem w rysowaniu konturów*. Cyt. za: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/12/opus-6-gruppen.html> [data dostępu: 10.11.2022], tłumaczenie własne.

⁵⁷ Wartości liczbowe odnoszące się do ilości drgań dźwięków pozostających w stosunku 1 : 2. Pod. za: Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki...*, dz. cyt., s. 226.

⁵⁸ Wartości liczbowe oznaczające liczbę metronomiczną, pozostające w stosunku analogicznym do *interwału oktawy wysokości*, czyli 1 : 2. Por. Ibidem.

⁵⁹ Co prowadziło do sytuacji, w której każdy z dźwięków odróżniał się chociażby proporcjonalnie innym czasem trwania.

⁶⁰ Maciejewicz D., dz. cyt., s. 30. Zob. także: Misch I., Hentschel F., Kohl J., *On the Serial Shaping of Stockhausen's Gruppen für drei Orchester*, *Perspectives of New Music*, 1, 1998, s. 143-187, <https://www.jstor.org/stable/833579> [data dostępu: 12.09.2022].

ZEITSTRUKTUR der gesamten GRUPPEN **TIME-STRUCTURE for GRUPPEN**

jede Tonhöhe entspricht einem Tempo

in jeder Allintervallereihe sind alle Zähler und alle Nenner versch...

PROPORT.: 10 : 8 | 12 : 5 | 7 : 2 | 2 : 7 | 5 : 12 | 8 : 10 | 9 : 10 | 4 : 7 | 10 : 3 | 2 : 5 | 5 : 2 | 7 : 12 | 3 : 4 | 6 : 11 | 9 : 13 | 11 : 6 | 4 : 3 | 10 : 8 | 11 : 8 | 6 : 13 | 12 : 9 | 8 : 11 | 3 : 4 | 3

TEMPI = 120 95 127 107 101 113,5 80 71 75,5 90 67 85 67 75,5 107 95 101 80 113,5 80 63,5 85 71

ZÄHLWERT

GRUPPEN-NUMMER (siehe Partitur)

Stockhausen

Rysunek 6. K. Stockhausen, „Gruppen für drei Orchester”: struktura czasowa utworu⁶¹

ZEITSTRUKTUR der gesamten GRUPPEN

jede Tonhöhe entspricht einem Tempo

in jeder Allintervallereihe sind alle Zähler und alle Nenner versch...

PROPORT.: 10 : 8 | 12 : 5 | 7 : 2 | 2 : 7 | 5 : 12 | 8 : 10 | 9 : 10 | 4 : 7 | 10 : 3 | 2 : 5 | 5 : 2 | 7 : 12 | 3 : 4 | 6 : 11 | 9 : 13 | 11 : 6 | 4 : 3 | 10 : 8 | 11 : 8 | 6 : 13 | 12 : 9 | 8 : 11 | 3 : 4 | 3

TEMPI = 120 95 127 107 101 113,5 80 71 75,5 90 67 85 67 75,5 107 95 101 80 113,5 80 63,5 85 71

ZÄHLWERT

GRUPPEN-NUMMER (siehe Partitur)

7 accel 8 J: 5 7 → 112

1. Einschub 16 - 22

J: 700 = 3/1 90

Rysunek 7. K. Stockhausen, „Gruppen für drei Orchester”: struktura czasowa dwóch pierwszych szeregów⁶²

⁶¹ Źródło: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/12/opus-6-gruppen.html> [data dostępu: 10.11.2022].

⁶² Ibidem.

Od tego momentu uwaga twórców zaczęła kierować się w stronę kompleksu dźwięków (a nie pojedynczego dźwięku), co wkrótce doprowadziło do sytuacji, w której komponowanie stało się procesem polegającym na łączeniu *pól czasowych*⁶³. Zmieniło się również podejście do zagadnienia istoty czasu muzycznego, który jako *continuum został wchłonięty przez super uporządkowaną koncepcję serialnego pola czasowego*⁶⁴. Czas stał się zjawiskiem *uprzestrzennionym*, pozbawionym ciągłości rozumianej jako ukierunkowany ruch. Wraz z nową koncepcją czasu pojawiły się nowe rozwiązania formalne.

Według Stockhausena struktura utworu nie musiała być już kształtowana jako: *sekwencyjny rozwój w czasie, ale raczej jako nieukierunkowane pole czasowe, w którym indywidualne grupy również nie posiadają określonego kierunku w czasie (to znaczy określenia, która następuje po której)*⁶⁵.

Wszystkie grupy mogły być komponowane jednocześnie, a każdy początek jakiegokolwiek grupy mógł stanowić równocześnie *potencjalną kontynuację zakończenia* innej grupy⁶⁶.

Dążenie do odkrycia *innych wymiarów czasu* doprowadziły Bouleza do rozróżnienia dwóch podstawowych kategorii czasu: *pulsującego (temps pulsé)* oraz *amorficznego (temps amorphé)*. W pierwszym czasie chronometrycznym występuje w charakterze punktów orientacyjnych (dlatego może podlegać zmianom prędkości w stosunku do chronometrycznego punktu odniesienia), w drugim – czas może być różnicowany wyłącznie według *stopnia swojej gęstości*, w zależności od statystycznej liczby muzycznych wydarzeń pojawiających się w ramach odcinka czasowego⁶⁷. Jeżeli chodzi o nowe o rozwiązania formalne, Boulez proponował porzucenie dotychczasowych zasad na rzecz *niejnorodnego kształtowania rozwoju*. Pisał:

*Domagamy się dla muzyki prawa dla nawiasu i kursywy...; pojęcia czasu nieciągłego dzięki strukturom, które by się nakładały, zamiast szczerze odgradzać się od siebie; wreszcie – takiego rodzaju rozwoju, w którym obieg zamknięty nie byłby jedynym rozwiązaniem wziętym pod uwagę*⁶⁸.

Odkrycie możliwości kreowania innych wymiarów czasowych stanowiło impuls do poszukiwań nowych jakości brzmieniowych oraz rozwiązań formalnych w muzyce drugiej połowy XX wieku, co znalazło swój najpełniejszy wyraz w postulatach estetycznych Johna Cage'a:

*W muzyce było już niemożliwe myślenie w kategoriach starej struktury (tonalności), posługiwanie się starymi metodami (kontrapunktem i harmonią), używanie starych środków (instrumentów orkiestrowych). Zaczęliśmy od zera: dźwięk, cisza, czas, działanie*⁶⁹.

⁶³ Pojęciem *pola* – rozumianego jako obszar, w którym dokonują się przeobrażenia struktury muzycznej, posługiwał się Pierre Boulez.

⁶⁴ Z wypowiedzi Karlheinz Stockhausena, cyt. za: Maciejewicz D., dz. cyt., s. 33.

⁶⁵ Cyt. za: Ibidem.

⁶⁶ Por. Ibidem.

⁶⁷ Por. Ibidem, s. 33-34.

⁶⁸ Cyt. za: Ibidem, s. 34.

⁶⁹ Cage J., *A Year from Monday. Lectures and writings*, London 1967. Cyt. za: Maciejewicz D., dz. cyt., s. 17.

4. Podsumowanie

W niniejszym artykule podjęto próbę zinterpretowania pojęcia czasu w aspekcie kontekstów *ratio* i *emotio* warsztatu kompozytorskiego.

Celem badań był z jednej strony przegląd głównych koncepcji filozoficznych odnoszących się do natury czasu, z drugiej – przedstawienie rozważań dotyczących istoty czasu muzycznego na przykładzie myśli teoretycznej Igora Strawieńskiego oraz koncepcji najmłodszych przedstawicieli drugiej awangardy muzycznej z lat pięćdziesiątych XX wieku: Pierre'a Bouleza i Karlheinz Stockhausena, dla których poglądy Strawieńskiego stanowiły punkt wyjścia do zgłębiania problemu organizacji czasu w dziele muzycznym. Artykuł stanowił próbę odpowiedzi na pytania o definicje pojęcia czasu formułowane na gruncie filozofii oraz rozwiązania warsztatowe wynikające z rozpatrywania zagadnienia czasu muzycznego w pracach teoretycznych przez wyróżnionych twórców.

W dyskusjach o naturze czasu na gruncie filozofii dominowały dwie koncepcje – kosmocentryczna (czasu cyklicznego) i teocentryczna (czasu linearnego). Pierwsza – obecna w kulturach archaicznych i świecie greckim, związana była ściśle z obserwacją natury (ruchu gwiazd, pór roku, rytmów biologicznych). Koncepcja czasu jako procesu linearnego została wprowadzona przez kulturę żydowską, następnie przejęta przez chrześcijaństwo i opierała się na przekonaniu, że istnieje jeden kierunek czasu, a jego znaczenie zapisane w chwili narodzin ma się zrealizować w historii.

Wraz z oświeceniem coraz większego znaczenia zaczęło nabierać pytanie, w jaki sposób czas jest postrzegany (w odróżnieniu od wcześniejszych dociekań, czym jest czas). Celem badań stało się odkrycie społecznych i kulturowych ram czasu. Przeniesienie rozważań natury ontologicznej na grunt epistemologii oznaczało zogniskowanie zainteresowań naukowców na przejawach czasu, jego doświadczaniu oraz społecznych wyobrażeniach.

W muzyce XX wieku czas stał się istotnym czynnikiem kreowania nowych jakości brzmieniowych. Poglądy Igora Strawieńskiego, w których twórca zanegował ciągłość przebiegu czasowego, stanowiły punkt wyjścia do rozważań nad organizacją czasu w koncepcjach Pierre'a Bouleza i Karlheinz Stockhausena. Wysiłki kompozytorów koncentrowały się na ustaleniu norm *uniwersalnych*, które na wzór praw matematycznych i fizycznych miały organizować strukturę muzyczną poddaną ścisłemu, rygorystycznie przestrzeganemu porządkowi liczbowemu. Zasada serialna, w której czas muzyczny został poddany założeniom *totalnej kontroli* stanowiła punkt wyjścia dla kolejnych *strategii ujarzmiania czasu*. Ostatecznie czas stał się zjawiskiem przestrzennym, pozbawionym ciągłości pojmowanej jako ukierunkowany ruch.

Literatura

Adam B., *Czas, SIC!*, Warszawa 2010.

Arystoteles, *Fizyka*, Księga IV: *Miejsce, próżnia i czas*, Rozdz. 10, *Czas. Wątpliwość co do istnienia czasu*, tłum. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2001, <http://www.znak.com.pl> [data dostępu: 03.06.2019].

Biedrzyński D., *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, XXVI, Białystok 2014,

<https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-53681f6b-b3b6-449f-8aea-195bff1b9552/c/01-Biedrzyński.pdf> [data dostępu: 10.10.2022].

Bielawski L., *Czas w muzyce i kulturze*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.

Boulez P., *Structures*, Universal Edition, London 1955.

Górecki H.M., *Scontri op. 17 na orkiestrę symfoniczną*, PWM, Kraków 1965.

DeYoung L., *Pitch order and duration order in Boulez' Structure Ia*, Perspectives of New Music, 2, 1978, s. 27-34, <https://www.jstor.org/stable/832676> [data dostępu: 10.09.2022].

Heller M., Pabjan T., *Elementy filozofii przyrody*, Coernicus Center Press, Kraków 2014.

Helman Z., *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, tom 5, Warszawa 2006.

Hohol M., *Czy czas jest iluzją?*, <https://www.granicenauki.pl/czy-czas-jest-iluzja-25961> [data dostępu: 03.06.2019].

<http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/12/opus-6-gruppen.html> [data dostępu: 10.11.2022].

Jarzębska A., *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.

Kopka J., *Czas a moralność. Od filozoficznych do socjologicznych koncepcji czasu*, Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica, 40, 2012.

Krawczyk D., *Czas i muzyka: koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2007.

Leibniz G.M., *Wyznanie wiary filozofa*, PWN, Warszawa 1969.

Łuszczynska M., *Wybrane koncepcje filozoficzne czasu a ich użyteczność w badaniach nad starościami*, Pedagogika Społeczna, 3, 2018.

Maciejewicz D., *„Zegary nie zgadzają się ze sobą”. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, IS PAN, Warszawa 2000.

Misch I., Hentschel F., Kohl J., *On the Serial Shaping of Stockhausen's Gruppen für drei Orchester*, Perspectives of New Music, 1, 1998, s. 143-187, <https://www.jstor.org/stable/833579> [data dostępu: 12.09.2022].

Okoński M., *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego*, <https://repozytorium.ukw.edu.pl> [data dostępu: 03.06.2019].

Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Stańczyk A., *Filozoficzne inspiracje. Rozumienie czasu muzycznego*, Musica Iagellonica, Kraków 2013.

Stockhausen K., *Gruppen für drei Orchester*, Universal Edition, London 1963.

Stockhausen K., *KONTRA-PUNKTE for 10 Instruments*, Universal Edition, Vienna 1952-1953, <https://www.universaledition.com/karlheinz-stockhausen-698/works/kontra-punkte-3136> [data dostępu: 31.08.2022].

Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, przekł. S. Jarociński, PWM, Kraków 1980.

Stróżewski W., *Wokół piękna*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.

Turek J., *Tomaszowe ujęcie czasowej nieskończoności wszechświata a współczesna kosmologia*, Roczniki Filozoficzne 3, 1986.

Pojęcie czasu w refleksji filozoficznej i kompozytorskiej

Streszczenie

Igor Strawiński w „Poetyce muzycznej” stwierdzał, iż zjawisko muzyczne jest formą rozmyślenia w kategoriach dźwięku i czasu. Poglądy Igora Strawińskiego stanowiły punkt wyjścia do badania problemu organizacji czasu w pracach teoretycznych najmłodszych przedstawicieli drugiej awangardy muzycznej z lat pięćdziesiątych XX wieku: Pierre’a Bouleza i Karlheinz Stockhausena.

Niniejszy artykuł poświęcony jest pojęciu czasu interpretowanemu w aspekcie kontekstów *ratio* (w dziele muzycznym odnosi się z jednej strony do elementów formotwórczych: dźwięku, brzmienia, przestrzeni, z drugiej – do technik kompozytorskich jako sposobu organizacji materiału dźwiękowego) i *emotio* warsztatu kompozytorskiego (jako *czas narracji* wiąże się z kształtowaniem dramaturgii dzieła muzycznego – organizacją przebiegu zdarzeń muzycznych).

Celem badań jest przegląd głównych koncepcji filozoficznych dotyczących natury czasu oraz przedstawienie rozważań dotyczących istoty czasu muzycznego w myśli teoretycznej Igora Strawińskiego, Pierre’a Bouleza i Karlheinz Stockhausena. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytania o definicję pojęcia czasu formułowane na gruncie filozofii, jak również rozwiązania warsztatowe wynikające ze zgłębiania problematyki czasu muzycznego przez wymienionych twórców.

Artykuł został podzielony na dwie części: w pierwszej pojęcie czasu rozpatrywane jest jako kategoria filozoficzna (zawiera historyczny przegląd stanowisk filozofów); druga część artykułu, poświęcona rozważaniom o naturze czasu muzycznego opiera się na myśli teoretycznej wyróżnionych kompozytorów.

W muzyce XX wieku czas stał się istotnym czynnikiem kreowania nowych jakości brzmieniowych. Igor Strawiński zanegował ciągłość przebiegu czasowego, z kolei wysiłki Pierre’a Bouleza i Karlheinz Stockhausena koncentrowały się na ustaleniu norm *uniwersalnych*, które na wzór praw matematycznych i fizycznych miały organizować strukturę muzyczną poddaną ścisłemu, rygorystycznie przestrzeganemu porządkowi liczbowemu. Zasada serialna, w której czas muzyczny został poddany założeniu *totalnej kontroli*, stanowiła punkt wyjścia dla kolejnych *strategii ujarzmania czasu*. Ostatecznie czas stał się zjawiskiem przestrzennym, pozbawionym ciągłości pojmowanej jako ukierunkowany ruch.

Słowa kluczowe: czas jako kategoria filozoficzna, pojęcie czasu w muzyce, Igor Strawiński, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen

Problematyka pamięci, amnezji oraz demencji w muzyce hauntologicznej The Caretaker'a

1. Pomiędzy jawą a zjawą: wprowadzenie do twórczości Leylanda Jamesa Kirbiego oraz hauntologii

Leyland James Kirby urodził się w 1974 roku w angielskim miasteczku Stockport, z którego też pozyskiwał stare taneczne nagrania analogowe z lat trzydziestych – często w postaci płyt szelakowych² – służące mu do późniejszego samplowania i dźwiękowej transformacji. Jego pseudonim, jak i debiut artystyczny³ zainspirowane są sceną z filmu „Lśnienie” (1980), przedstawiającą przedwojenną salę balową nawiedzoną przez widma dawnych mieszkańców hotelu Overlook. Jako The Caretaker zainteresowany jest problematyką pamięci i jej rewokacji, a jego ambientowe, elektroakustyczne ścieżki dźwiękowe zgłębiają frustrującą dychotomię zapominania oraz przypominania. Twórczość Kirby'ego w tym zakresie rozpoczęła się w 1999 roku i trwała dwie dekady. The Caretaker – poprzez jakże dobitną symbolikę rozpadu, uwikłania, powtarzania, rozerwania, a w końcu izolacji umysłowej w swojej muzyce – zarówno odwołuje się do naszej nostalgicznej i bolesnej tęsknoty za przeszłością, jak i straszy nas własną stopniową niemożnością jej zapamiętania, nawiązując do stygmatyzowanych przypadłości zdrowotnych, takich jak amnezja, demencja czy choroba Alzheimera. W tym właśnie zakresie autor analizować będzie wybrane muzyczne miniatury z jego trzech krytycznie uznanych albumów „Theoretically Pure Anterograde Amnesia” (2005), „An Empty Bliss Beyond This World” (2011) oraz „Everywhere at The End of Time” (2016), przywołując szereg kompozycyjnych zabiegów stylistycznych w oparciu o interdyscyplinarną literaturę naukową.

Nie można jednak podjąć się owej wyczerpującej analizy bez uprzedniego opracowania złożoności pojęcia hauntologii i uwzględnienia jej zastosowania w idiomie muzyki elektroakustycznej, zwracając przy tym szczególną uwagę na dotychczasową praktykę artystyczną Kirbiego⁴. Neologizm „hauntologia” został skonstruowany w 1993 roku jako upiorna hybryda wyrażen *haunt* (z ang. nawiedzać/powracać/dręczyć) oraz

¹ kacper.madejek@nyu.edu, Music Program, Division of Arts and Humanities, New York University Abu Dhabi, www.nyuad.nyu.edu.

² Warto nadmienić, że rozwój technologii fonograficznych przyczynił się także do ewolucji nośników służących do odtwarzania dźwięku. Prekursorem standardowej w dzisiejszych czasach płyty winylowej (o szerokości rowka igły magnetycznej ~55 µm) była dawniej płyta pokryta szlakiem z żywicy naturalnej (~120 µm), przeznaczona do użytku w starszych, mechanicznych modelach gramofonów.

³ Jak zauważa Simon Reynolds (*Retromania*, s. 356), debiutancki album Kirbiego „Selected Memories from the Haunted Ballroom” (1999) to pierwsza część tryptyku „the haunted ballroom”, zainspirowanego muzyką z owego filmu „The Shining” Stanleya Kubricka.

⁴ W jego twórczości istniał już swoisty *proto-hauntologiczny aspect*, który rozkwitł później właśnie jako *alter ego* pod pseudonimem „The Caretaker”. Reynolds nadmienia (*Retromania*, s. 355): *Kirby was tomb-raiding pop's cemetery, defiling the corpses. He was 'bringing dead pieces of audio back to life' as zombies condemned to some twilight-zone version of the cabaret circuit, where they sang their greatest (s)hit night after night with clumps of pop flesh falling off their bodies.*

„ontologia” (być/istnieć) przez dekonstruktywistę oraz filozofa Jacques’a Derridę w jego pierwszej, francuskojęzycznej edycji „Widm Marksa” (ang. *Specters of Marx*)⁵. Clare Lesser zauważa, że Derrida nie może jednak i nie postuluje swojego autorstwa wobec tego określenia, a jedynie swoją rolę w jego swoistym asamblażu; bowiem hauntologia – tak jak derridiańskie widma – istniała już wcześniej, acz w zdekonstruowanej formie⁶, czekając na właściwy moment, aby się pojawić. Derrida podkreśla, że natura hauntologii jako indeterministycznego medium jest spektralna: *this element itself is neither living nor dead, present nor absent: it spectralizes*⁷. Oczywiście rola owego spektralizmu dla Derridiańskiej dekonstrukcji jest ewidentna, bowiem problematyka duchów zawiera w sobie wszelkie filozoficzne zafrapowania odnośnie naszej niemożności definitywnego utrwalania przeszłości⁸.

Duchy nie są ani zmarłe, ani żywe; ani namacalne, ani całkiem nieobecne. Oscylują na granicach (nie)egzystencji, podobnie jak *pharmakon*,⁹ nierozstrzygalnie opierając się dychotomiom i wzajemnym przeciwieństwom, takim jak dusza i ciało; przeszłość i terażniejszość¹⁰. W analizie dekonstrukcyjnej owe określenia czasowe nie funkcjonują, bo każde posiada ślad wiodący do tego, któremu ma się sprzeciwić¹¹. *Pharmakon*iczna istota ducha, który powraca nieumarle z przeszłości poprzez pojawianie się w terażniejszości, ilustruje zaś to, że oba nie mogą być odseparowane, bowiem zjawa nie należy wyłącznie do jednego wymiaru czasowego. Tradycyjalna temporalność, której domniemanie poddane są upiory, jest zatem paradoksalna, ponieważ zarazem ‘powracają’ i przeżywają swój widmowy debiut¹². Ta bezpoczątkowa dualność powrotu i rozpoczynania to właśnie hauntologia. Jak pisze Derrida:

*Repetition and first time: this is perhaps the question of the event as question of the ghost. What is a ghost? What is the effectivity or the presence of a specter, that is, of what seems to remain as ineffective, virtual, insubstantial as a simulacrum? Is there there, between the thing itself and its simulacrum, an opposition that holds up? Repetition and first time, but also repetition and last time, since the singularity of any first time, makes of it also a last time. Each time it is the event itself, a first time is a last time. Altogether other. Staging for the end of history. Let us call it hauntology*¹³.

2. Opracowanie hauntologii stosowanej w muzyce

Pojęcie *pharmakonu* motywuje sposób, w jaki The Caretaker konceptualizuje materiał dźwiękowy z odległej przeszłości jako ‘nieumarły’ element. Często słuchamy nagrań muzycznych, których wykonawcy już dawno zmarli, aczkolwiek jednocześnie –

⁵ Derrida J., *Specters of Marx*, s. 10, 62-63, 202.

⁶ Lesser C., *Hauntology and Its Supplements*, s. 2.

⁷ Derrida J., *Specters of Marx*, s. 63.

⁸ Buse P., Stott A. (red.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, s. 11.

⁹ Derrida J., *Dissemination*, s. 71, 98, 121. *Pharmakon* jest indeterministyczny, wzajemnie sprzeciwiający się oraz ambivalentny, gdyż jednocześnie oznacza i kontekstualnie łączy w sobie – poprzez językową polisemię – przeciwieństwa, takie jak choćby dobro/zło, antidotum/trucizna, pamięć/zapominanie.

¹⁰ Buse P., Stott A. (red.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, s. 10.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Tamże, s. 11.

¹³ Derrida J., *Specters of Marx*, s. 10.

tak jak *pharmakon* – istnieją w wymiarze dźwiękowym, w którym są zmumifikowani¹⁴, wydłużając tym samym pamięć o nich samych i ich wrażliwość muzyczną. Aspekty ich wykonawstwa są nagrane, osadzone i utrwalone na nośniku dźwięku (takim jak choćby szelak, vinyl, taśma), który sam także ulega materialnej degradacji poprzez niszczące działanie nieubłagalnie upływającego czasu. Nietrwałość środków służących do zapisu dźwięku jest swoistym metaforycznym zwiastunem rozpadu i bezpowrotnej straty, tak samo jak nasze wspomnienia ulegają fragmentacji, by stać się zniekształcone lub całkiem niezdatne do przypomnienia.

Mark Fisher argumentuje, że sama istota hauntologii posiada wymiar dźwiękowy. Bowiem jest kwestią usłyszenia tego, czego już nie ma – jak choćby na przykładzie nagrań, które sprawiają, że sam głos nie daje nam już gwarancji czyjejś obecności¹⁵. Zastanówmy się zatem równoległe nad drugim pojęciem, do którego nawiązać możemy z powyższej sugestii Fishera. Mowa w niej pośrednio o *schizofonii*¹⁶, będącej zjawiskiem oznaczającym rozdział pomiędzy dźwiękiem właściwym a jego elektroakustyczną reprodukcją i transmisją. Sugeruje to zatem nieodzowny podział oraz pewien brak ciągłości w hauntologicznym pojmowaniu natury dźwięku.

Nie powinno dziwić więc to, że Derrida nierzadko nawiązuje do szekspirowskiego „Hamleta”, by zgłębić pokrewieństwo pomiędzy hauntologią oraz czasowością¹⁷, używając powracającego motywu *time out of joint*¹⁸ (z ang. czas jest wyrwany z ciągłości). Koncept owego rozłączenia czasowego można interpretować dwójako. Pierwszy sposób opiera się o styczność hauntologii z naszą nieustającą miłością do technologii, co Derrida nazywa tele-techno-ikonizacją (z Greki przedrostek *tele-* oznacza dalekość, zaś *technē* – kunszt rzemieślniczy/artystyczny lub tkactwo/splatanie), sugerując zaburzony porządek czasu oraz przestrzeni jako implikacje uprzedniego użytkowania technologii i prężnie rozwijających się mediów elektronicznych¹⁹. Wynikiem tego radykalnego skurczenia czy też skracania jest cyberprzestrzeń²⁰, która pozwala nam uwolnić oba te wymiary spod jarzma konwencjonalnej „ciągłości” (przykładowo dzwoniąc za ocean lub oglądając relacje transmitowaną na żywo do tysięcy ludzi). Implikuje to przede wszystkim zmianę tego, co ‘dalekie’ w to, co ‘bliskie’ oraz tego, co ‘prywatne’ na ‘publiczne’ – paradygmat dotychczasowej czasoprzestrzennej separacji jest niemal obalony za sprawą mediów i technologii²¹.

Drugi sposób nawiązuje do braku ciągłości w czasoprzestrzeni jako wyniku przetwarzania dźwięku poprzez wdrażanie powtarzającego się i zapętłonego audio, fragmentacji oraz samplowania, rozciągania i zniekształcania materiału dźwiękowego (cyfrowo lub wskutek rozpadu analogowego). Działania te pozostawiają wyrwy w oryginalnej

¹⁴ *Like a spectre, a recorded musician is at once present and absent.* Reynolds S., *Retromania*, s. 313.

¹⁵ *hauntology has an intrinsically sonic dimension. In terms of sound, hauntology is a question of hearing what is not here, the recorded voice, the voice no longer the guarantor of presence.* Fisher M., *Ghosts of My Life*, s. 93.

¹⁶ Warto wskazać też na początki pojęcia *schizofonii*, które zostało wprowadzone przez Raymonda Murraya Schafera w jego książce naukowej „The New Soundscape” wydanej w 1969 roku.

¹⁷ Derrida J., *Specters of Marx*, s. 19, 20-22.

¹⁸ Shakespeare, *Hamlet*, act 1, scene 5, verse 188.

¹⁹ *Hauntology concerns a crisis of space as well as time, [...] 'tele-technologies' collapse both space and time.* Fisher M., *Ghosts of My life*, s. 23-24.

²⁰ Tamże, s. 24.

²¹ Derrida J., *Specters of Marx*, s. 63.

ciągłości liniowej danego audio, jednocześnie niszcząc ją, jak i tworząc alternatywne ścieżki dźwiękowe z nowymi chronologicznymi ‘ciągłościami’. Temporalna nieokreśloność wynikająca z owego zakrzywienia czasowego jest jednym z najważniejszych aspektów w teorii i praktyce hauntologicznej. Dla muzyków hauntologicznych owa fraza hamletowska *time is out of joint* implikuje manipulacje chronologicznej ciągłości, jak i cykliczność oraz zapętlanie się – przede wszystkim jednak sygnalizuje stopniowy rozkład, zniszczenie i przemijanie. Powyższy nurt bezpośrednio nawiązuje więc do pamięci oraz jej utraty, a także sugeruje nam pobieżnie, w jakim kierunku The Caretaker, jak również inni operujący w idiomie hauntologicznym poprowadzili tę ponurą stylistykę. Reynolds oferuje nam empiryczny opis ich obsesyjnej praktyki:

*Consummate scavengers, the hauntologists trawl through charity shops, street markets and jumble sales for delectable morsels of decaying culture-matter. Their music typically mixed digital and analogue: samples and computer-edited material mingle with antique synthesizer tones and acoustic instruments; motifs inspired by or directly stolen from library music and movie scores are woven together with industrial drones and abstract noise: and there's often a musique concrete/radio-play element of spoken word and found sounds*²².

Niby nekrofaży wygrzebujące padlinę o wielkiej wyłącznie dla nich wartości, hauntologowie badają skoki temporalne poprzez cofanie się w czasie w trakcie swoich metodycznych poszukiwań w nierzadko obskurnych lokacjach przepełnionych starymi płytami i taśmami (ang. *crate digging*), delektując się dźwiękiem ich rozpadu jako stylistycznego widma powracającego z przeszłości²³. Dla zwykłych przechodniów i amatorów *plunderfonii*²⁴, owe niepozorne i podniszczone nośniki dźwięku wydawać się mogą bezwartościowe, jednak jak podkreśla Reynolds, dla wprawionego ‘grzebacza’ hauntologicznego nawet jeden właściwy sampel może okazać się na wagę złota²⁵. Warto też zauważyć, że moc referencyjna takiego brikolażu z zamierzchłych czasów nasycza muzykę hauntologiczną zarówno pocieszającą warstwą znajomą dla słuchaczy poprzez pamięć o przeszłości, jak i upiornym wydzźwiękiem pełnym grozy i niepokoju²⁶.

²² Reynolds S., *Retromania*, s. 328.

²³ Z drugiej strony także sięgają w przyszłość w duchu ‘retro-futurizmu’ i ‘utraconych przyszłości’.

²⁴ Chris Cutler wymyślił pojęcie *plunderfonii*, oznaczające odnoszenie się oraz samplowanie rozpoznawalnych fragmentów muzyki. Celem *plunderfonii* jest „oczyszczenie” dźwięku: *to strip it of its origin and memories (though it may well be that that same erased origin remains still to haunt it)*. Cutler pisze, że ów skradziony dźwięk nie tylko odnosi się, ale również sam tworzy nowe znaczenie: *Plundered sound carries, above all, the unique ability not just to refer but to be; it offers not just a new means but a new meaning. It is this dual character that confuses the debates about originality which so vex it*. Cox C., Warner D. (red.), *Audio Culture*, s. 263-264.

²⁵ *From the late eighties onwards, a crate-digger culture gradually emerged: beat prospectors in search of obscure raw material who scavenged thrift stores, yard sales and the basements of mom-and-pop record stores choked with second-hand vinyl that had become virtually valueless now that the general public had shifted to CDs. The skill of the auteur crate-digger – figures like Prince Paul, Premier, the RZA, DJ Shadow – was not just locating those secret record spots and the putting in the hours of dust-inhaling graft sifting through boxes of used and mostly useless vinyl. It was the acute sensibility that enabled them to spot a potential sample that others wouldn't notice: the briefest wisp of orchestration or minuscule rhythm guitar part that could work as a loop, that incidental moment in jazz-funk track where the instrumentation dropped away and a scatter of notes became isolated that could be repurposed as the central melodic riff of a new track*. Reynolds S., *Retromania*, s. 321-322.

²⁶ Prince S., *Wandering Through Spectral Fields*, s. 28.

Ta jednoczesna de/konstrukcja – integralna w procesie ponownego wykorzystywania tego, co stare poprzez tworzenie tego, co nowe, budowania ze zniszczonych materiałów, jak również tworzenia poprzez destrukcje czy też niepoprawne zapamiętanie lub omamy – oddająca hołd filozofii, z której się wywodzi, może być zaobserwowana w hauntologii, popularnej szczególnie w pierwszej dekadzie XXI wieku. Wtedy to funkcjonowała jako gatunek artystyczny, skupiając wokół szeroki dorobek artystyczny i naukowy nawiązujący do tematyki duchów, ruin, historii, pamięci, rozpadu i zniszczenia, utraconych przyszłości oraz retrofuturizmu, technologii a także archiwów²⁷ na przykładach konferencji naukowych, *mody haute couture* („Specters: When Fashion Turns Back” prowadzone przez Victoria and Albert Museum), wytwórni muzycznych (Ghost Box), czy też wystaw filmowych, fotograficznych i intermedialnych („Haunted” ze zbiorów Guggenheim Museum).

Mark Fisher zauważa, że to właśnie głęboki rezonans pomiędzy osiągnięciami technologicznymi a pamięcią i jej utrwalaniem zwrócił muzyków hauntologicznych ku przeglądowi dźwięków wydawanych przez psujące się urządzenia oraz szwankujące nagrania analogowe²⁸. Owe odgłosy rozpadu – czołowe w podejściu The Caretaker'a do symboliki zniekształcających się wspomnień oraz amnezji w muzyce elektroakustycznej – są reprezentowane przez ziarnistą krakelurę powstałą w wyniku kontaktu igły gramofonowej z zakurzoną lub uszkodzoną powierzchnią płyty, syk i świst taśmy magnetycznej oraz szum i zakłócenia radiowe. Powyższa nawiedzona trójca tworzy pryncypialną sygnaturę muzyki hauntologicznej według Fishera²⁹, bowiem ta grupa dźwięków posiada szczególną semiotykę świadczącą o efemeryczności i nietrwałości analogowych mediów fonograficznych³⁰. Zauważmy też, że przywołanie niszczących elementów sonicznych, artefaktów dźwiękowych oraz nagrań z przeszłości narusza czasoprzestrzenną ciągłość naszego słuchania i tym samym nie pozwala nam ulec iluzji obecności³¹, gdyż owo doświadczenie jest jedynie upiornym symulakrum³².

Rozkład dźwiękowy kieruje nasze rozważania ku pokrewieństwu tęsknoty, żaloby, nostalgii oraz nękania/nawiedzania, gdyż wszystkie te pojęcia zdają nawiązywać się do problematyki utraty i dlatego też są nierozdzielnie ludzkie i hauntologiczne. Nękające nawiedzanie rezonuje z żalobą, wynikając z jej niepowodzenia, podczas gdy tęsknota łączy się z nostalgią. Fisher pisze, że nękanie jest zarówno naszą odmową odpuszczenia duchom przeszłości, jak i (co bardziej przerażające) odmową duchów, by odpuścić nam³³. Nostalgia natomiast jest tęsknotą za czasem³⁴, a owo doskwierające uczucie jest głęboko bolesne, gdyż przyrostek *-algia* (w gr. *algos*) oznacza ból. Reynolds argumentuje, iż hauntologia oraz nostalgia są związane tą dolegliwością. Zamiast oferować nostalgię z jej kompletnie stłumionym *-algicznym* aspektem jak większość mainstreamowych nagrań retropopularnych, muzyka hauntologiczna w sposób prześmiewczy traktuje

²⁷ Reynolds S., *Retromania*, s. 329.

²⁸ Fisher M., *Ghosts of My life*, s. 24.

²⁹ *The principal sonic signature of hauntology*. Tamże, s. 24.

³⁰ Warto wspomnieć także o tym, że cyfrowe nośniki dźwiękowe – podobnie do wspomnień – także mogą ulec zepsuciu lub uszkodzeniu czyniącym je niemożliwymi do ponownego odtworzenia.

³¹ Fisher M., *Ghosts of My life*, s. 24.

³² *To haunt does not mean to be present*. Derrida J., *Specters of Marx*, s. 202.

³³ Fisher M., *Ghosts of My life*, s. 25.

³⁴ W przeciwieństwie do *nomadalgii* oznaczającej tęsknotę przestrzenną oraz pragnienie odczucia pewnego miejsca. Pojęcie *nomadalgii* jest komplementarne wobec nostalgii. Zob. Fisher M., *Modern Ruins*, 2008.

nasze ubolewanie i żal za przeszłością, ponieważ nieodzownie zawiera ból towarzyszący tęsknocie³⁵. Coverley zauważa, że nasza kulturowa nostalgia za tym, co terazniejsze ustępuje bolesnej hauntologicznej nostalgii za utraconą przyszłością³⁶. Powyższy wątek ‘utraconych przyszłości’ dotyczy zaś wymagowanych utopijnych biegów wydarzeń, które wielokrotnie nawiedzają nas pod postacią hipotetycznych realiów. Fisher zauważa, że owe zjawiska nie wydarzyły się, lecz mogły się wydarzyć, niosąc za sobą równoległe chronologie. Pojęcie ‘utraconych przyszłości’ można rozumieć poprzez nierozwiązane do końca alternatywne rzeczywistości, do których można nostalgicznie powracać (poprzez ich manifestacje w brutalistycznej architekturze, naszej obsesji możliwością osobistych podróży kosmicznych na przykładzie plecaka odrzutowego, czy choćby w powojennej euforii konającej w objęciach komunizmu). Hauntologiczna muzyka zatem rozpatruje oraz czerpie z nostalgicznego, doskwierającego poczucia utraty utopijnej hipotetycznej przyszłości, funkcjonując jako atraktor bólu i żalu emocjonalnego. Jak pisze Fisher:

Hauntology is about attuning to the ways in which traces of events continue to perturb the present. What is important here is not the reiteration of the actual past, but the persistence of what never actually happened, but might have – the logic of events that failed to fully unfold but which can still be returned to³⁷.

3. Zjawiska niepamięci następczej w albumie „Theoretically Pure Anterograde Amnesia” (2005)

Omówiwszy pojęcie hauntologii zarówno w aspektach kulturowych i filozoficznych, jak i współczesnym dyskursie naukowym poprzez jej praktyczne aplikacje w muzyce, możemy zatem przejść do analizy wspomnianych kompozycji, aby określić jak twórczość hauntologiczna The Caretaker’a porusza problematykę pamięci i jej utraty. Pierwszym utworem będzie „Memory Sixty” z albumu „Theoretically Pure Anterograde Amnesia” opublikowanego pod koniec 2005 roku. Jest to cykl siedemdziesięciu dwóch miniatur elektroakustycznych skomponowanych z mikrosampli nagrań orkiestrowych Annunzio Paolo Mantovaniego. Jak opisuje sam kompozytor, niepamięć następcza, istniejąca po stwierdzeniu samej amnezji, jest przypadłością wiążącą się z niemożnością zapamiętania nowych wydarzeń³⁸ oraz kurczowym trzymaniem się coraz to bardziej fragmentujących się wspomnień z przeszłości.

Słuchając fragmentów ścieżki dźwiękowej autorstwa The Caretaker’a, pierwsze wrażenia mogą słusznie wywierać zakłopotanie, niepokój, ale i nostalgiczną błogość oraz komfort. „Memory 60” jest bowiem skonstruowane na bazie tematu „Around The World” z roku 1957, jednak ów melodia, jak i harmonia jej towarzysząca, są celowo zniekształcone do granic rozpoznawalności tak jak wypaczone są wspomnienia ludzi dotkniętych amnezją. Utwór tonie w ząbających się cyklach i pętlach, nie posiadając konwencjonalnego początku ani końca; jest jedynie soniczną migawką, niekompletnym wycinkiem uniemożliwiającym ułożenie koherentnej narracji, jakby wydobywał się z peryferiów pamięci osób dotkniętych amnezją. Materiał muzyczny zaś przerywa się i nakłada się na siebie z niezwykle mocnym pogłosem, tworząc otepiający dysonans,

³⁵ Reynolds S., *Retromania*, s. 355.

³⁶ *Our nostalgia for the present has given way to nostalgia for lost futures.* Coverley M., *Hauntology*, s. 237.

³⁷ Fisher M., *Modern Ruins*, frieze.com/article/modern-ruins-0 [data dostępu: 14.10.2022].

³⁸ Kirby J.L., *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*.

a także nawiązując hauntologicznie do Szekspirowskiego czasu wyrwanego z ciągłości. Klarowność muzyczną celowo naruszają także artefakty dźwiękowe, stylizowane na przycinanie analogowego sygnału wyjściowego poprzez ziarnistą krakelurę (pęki i trzaski). Zarówno owo symulakrum starego gramofonu, jak i dźwięk wydobywający się poprzez transmisję elektroakustyczną zdają ulegać się rozpadowi i coraz to większemu szwankowi, co symbolicznie, choć ponuro, odwzorowuje stan chorych na amnezję.

Hauntologiczna muzyka wykazuje traumatyczną kompulsywność powtarzania się, jak podkreśla w swoich badaniach Mark Fisher³⁹. Dźwięk poprzez sam akt nagrania, a później samplowania wpisuje się dodatkowo w nieuchronną pętlę strat tak jak informacje i wspomnienia, które staramy się daremnie zapamiętać. Spektralna fluktuacja i chwiejność frazy w połączeniu z filtrowaniem wyższych częstotliwości dają wręcz upiorny efekt, który tylko pogłębia się poprzez rozmyty charakter tej miniatury elektroakustycznej. W ten sposób oddane jest stopniowe zapominanie i oderwanie się od coraz to bardziej mglistej rzeczywistości wskutek utraty zdolności poznawczych i fragmentacji pamięci, a ponura stylistyka „Memory 60” bazuje właśnie na samplach będących urywkami dźwiękowymi. Cierpiącym na amnezję pozostają tylko najbardziej utrwalone wspomnienia (często z młodości), które, jak ów temat z dawnych lat napisany na trąbkę, próbują się przebić do ich szwankującej świadomości.

4. „An Empty Bliss Beyond This World” (2011) jako widmo Alzheimera

Przejdźmy teraz do drugiego przykładu pod tytułem „Bedded Deep in Long Term Memory” z albumu „An Empty Bliss Beyond This World” wydanego w 2011 roku. Bazując na winylowych płytach długogrających, zbiór ten kontynuuje elektroakustyczne hauntologiczne podróże The Caretaker'a w umysły ludzi dotkniętych utratą pamięci, odwzorowując tym razem zmagania chorych na Alzheimera, w tym ich wspomnienia o miejscach, ludziach oraz uczuciach⁴⁰. David Stubbs opisuje ten album jako niezwykle osobiste oględziny Leylanda Kirbiego, którego babcia dotknięta była Alzheimerem w ostatnich latach swojego życia. Jako jeden z hauntologicznych ‘grzebaczy’ będących świadkiem jej pogarszającego się stanu, Leyland Kirby udawał się do niszowego sklepu specjalizującego się w gramofonach o 78 obrotach na minutę w swoim rodzinnym Stockport, przerzucając skrzynie pełne starych płyt szelakowych⁴¹. Omawiany utwór zbudowany jest właśnie na podstawie mikrosampla „At Dawning” z 1927 roku.

Pierwszym aspektem utworu jest jego traumatyczna kompulsywność powtarzania przywołana wcześniej w naszej analizie na przykładzie prac hauntologicznych Fishera. Owe wypaczone *arpeggio* grane na starym fortepianie zapętla się, podczas gdy sygnał dźwiękowy nieustannie oscyluje pomiędzy lewym a prawym głośnikiem jak dwa błędne koła, symbolizując powroty do tych samych wspomnień. Obsesyjnie cykliczna

³⁹ Referring back to Hägglund's distinction between the no longer and the not yet, we can provisionally distinguish two directions in hauntology. The first refers to that which is (in actuality is) no longer, but which remains effective as a virtuality (the traumatic 'compulsion to repeat', a fatal pattern). The second sense of hauntology refers to that which (in actuality) has not yet happened, but which is already effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behaviour). Fisher M., *Ghosts of My Life*, s. 23.

⁴⁰ *The Caretaker conjures a quieter, more introspective spirit, lost in his own mind amidst a low-lit labyrinth of ever-decaying and antediluvian shellac phrases. Sourced from a mysterious collection of 78s, these vague snippets of archaic sonics reflect the ability of Alzheimers patients to recall the songs of their past, and with them recollections of places, people, moods and sensations.* Kirby J.L., *An Empty Bliss Beyond This World*.

⁴¹ Stubbs D., *Mars by 1980*, s. 362.

natura utworu jest także zawarta w naturze gramofonu jako urządzenia analogowego z ciągle obracającą się płytą. Sama choroba Alzheimera także wpisuje się w ten okrąg, gdyż chorzy zmagają się ze stopniowo pogarszającą się świadomością oraz pamięcią, co najwyżej próbując doraźnie poszerzyć owe horyzonty, by te i tak później zacisnęły się z powrotem jak depresyjna pętla. Możemy usłyszeć to w materiale dźwiękowym, który poprzez każdy kolejny proces nagrywania analogowego oraz ponownej (de)kodyfikacji wchodzi w nieodzowny cykl utraty informacji związanych ze spektrum częstotliwości.

Niezwykle ważnym elementem estetyki omawianej miniatury jest także ziarnista krakelura czy też trzaskanie i przycinanie dźwięku typowe dla płyt gramofonowych. Nawet gdy możliwe jest dalsze cyfrowe przetwarzanie i ‘postarzanie’ owego arpeggio po uchwyceniu wybranego sampla w odpowiednim oprogramowaniu, ów urywek posiada już swój bagaż doświadczeń w postaci artefaktów dźwiękowych nabytych w procesie transmisji. Spowodowane jest to kontaktem igły magnetycznej z nagromadzonym kurzem i osadem na płycie, jej uszkodzeniami mechanicznymi oraz czasowym rozpadem materiału przypominającym nam o przeszłości, jak również o nietrwałości tego, co materialne. Można stwierdzić, że poprzez tę efemeryczność, The Caretaker chciał skierować przez to naszą uwagę ku procesowi starzenia się mózgu i czyhających na nas dolegliwościom. Ostrość naszej świadomości niknie z wiekiem, by w końcu stać się jak śnieżący ekran telewizora, do którego szumu nawiązuje ta miniatura. Każde nasze doświadczenie zostawia ślad w pamięci na dłuższy lub krótszy czas tak jak rysy na płycie szelakowej obrazują jej dotychczasowe przejścia na kształt naszych blizn.

5. „Everywhere at The End of Time” (2016) upiorną metaforą postępującej demencji

Ostatnim przedmiotem rozważań tego tekstu będzie szereg elektroakustycznych miniatur z najnowszego albumu The Caretaker’a zajmującego się tematyką pamięci i jej utraty na planie sześciu powiązanych fragmentów publikowanych na przestrzeni trzech lat od 2016 roku. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj premedytacja, z jaką kompozytor zdecydował się wydawać swoje ścieżki dźwiękowe, aby podkreślić strukturę swojej muzyki, gdyż każdą część „Everywhere at The End of Time” można symbolicznie postrzegać jako kolejne stadium postępującej demencji. Kirby podkreśla w opisie swojej muzyki, że ów choroba jest niezwykle emocjonalnym i drażliwym tematem, zaś jego artystyczne refleksje nad jej etapami są zawarte w sześciu segmentach albumu⁴². Właśnie hauntologiczną sonifikacją tej progresji wraz ze stylistycznymi ujęciami natury demencji zajmie się między innymi ta część analizy.

W przeciwieństwie do poprzednich publikacji elektroakustycznych The Caretaker’a, poszczególne miniatury na przestrzeni całego albumu bazują na tych samych samplach i fragmentach, tym razem zaczerpniętych z „Heartaches” (1931) w kultowym wykonaniu Bowlliego. Zabieg centralizacji materiału muzycznego jedynie wzmacnia symboliczny wydźwięk całego zbioru utworów, pozwalając słuchaczom brnąć przez kolejne części na oddanie się własnej interpretacji stylistyki oraz rozpadu dźwiękowego na bazie tego, co zapamiętają z poprzednich ‘stadiów’ tego długiego albumu. Nie można oprzeć się wrażeniu, iż w ten sposób kompozytor ironicznie poddaje nas ćwiczeniu własnej pamięci

⁴² Kirby J.L., *Everywhere At The End Of Time*, 2016.

oraz zdolności przypominania. Utwór „Heartaches”, pełniący metaforyczną rolę jednego z wielu ‘wydarzeń’ służących do konstrukcji muzycznych ‘wspomnień’ w albumie, będzie naszym wyjściowym punktem odniesienia w analizie porównawczej. Natomiast nota programowa albumu dobitnie opisuje artystyczną wizję The Caretaker⁴³. Rozpoczynając w pierwszym stadium, które zdradza pierwsze objawy utraty pamięci na idyllicznie rozmarzonym tle wspomnień starych dobrych lat, znajdujemy się zarazem w ostatnim dobrym okresie życia osoby przedstawionej w albumie, mając dostęp do jej umysłu. Słuchając utworu „It’s just a burning memory” zauważamy, że owo symulakrum oryginalnej piosenki, do której się odnosimy nie jest już jednak równie witalne. Poprzez spowolnione odtwarzanie smpłowanego materiału następuje jego transpozycja w dół, co daje nieco ospały, acz błogi efekt, który wraz z lekką krakelurą i zmienioną barwą dźwięku rezonuje z raczej pozytywnym opisem tej części w albumie.

W następnym stadium, na przykładzie utworu „What does it how my heart breaks”, zdajemy sobie sprawę z pewnych nieprawidłowości występujących w naszych funkcjach poznawczych, lecz nasza świadomość nie chce tego zaakceptować, próbując daremnie utrzymać klarowność umysłu i pozostałe wspomnienia. Sygnał zaczyna być zanieczyszczony krakelurą i artefaktami dźwiękowymi, jednak nie jest to najbardziej natrętnym wydźwiękiem nadchodzących zmian. Melodia jest coraz bardziej nieregularna, poruszając się chwiejnie w rytmie swingowym. W przededniu dezorientacji nie dodaje otuchy także kolejne obniżenie całego rejestru poprzez transpozycję, połączone ze wzrastającym pogłosem oraz efektem *delay*, zdającymi się oddalać źródło muzyki w głąb ponurego eteru.

Trzecie stadium przedstawia ostatnie przebliski świadomości przed całkowitą konfuzją i bezładem umysłowym. Pamiętamy niewiele poza pojedynczymi fragmentami przeszłości, które stają się coraz bardziej zniekształcone, wyizolowane i odległe wraz z dalszym postępowaniem demencji. Ścieżka dźwiękowa „Burning despair does ache” przedstawia upiorny obraz owego stanu w idiomie hauntologicznym poprzez spalenie niegdyś pięknego tematu piosenki do granic rozpoznawalności. Kontur melodii tonie w chaosie spowodowanym przez mikrofluktuacje w spektrum częstotliwości oraz fragmentacje frazy, zapętlonej już całkowicie przez gęsty efekt *delay* połączony z pogłosem i sygnałem zwrotnym. Utwór staje się niemal atonalny z ledwo wychwytywanymi tonacjami, powracającymi losowo jedynie na krótką chwilę w nieregularnych odstępach czasowych. Nawiązując do koagulacji resztek wspomnień, można usłyszeć także dźwięki ‘uboczne’, wynikające z wprowadzenia równoległych, acz zniekształconych partii oryginalnego sygnału.

W czwartym i piątym stadium wchodzimy w postświadomość na przykładzie „(J1) Post-Awareness Confusions”. Panorama muzyczna jest już niemal ambientowa, co napawa zarówno spokojem, jak i grozą pustki, a nawet najbardziej znaczące wspomnienia stają się zaledwie sylwetkami majaczącymi w gęstniejącej mgle. Utwory kończące album nie są już miniaturami, lecz dłuższymi formami muzycznymi sięgającymi ponad 20 minut. Za tym w dużej mierze idzie pewna medytatywna choć izolująca stylistyka, towarzysząca nam wraz z otepiającymi dronami powstałymi w wyniku rozciągnięcia materiału muzycznego do ekstremów długości. Poprzez konsekwentne przetwarzanie materiału pozyskanego z nagrania „Heartache” na przestrzeni albumu, The Caretaker zadbał, by to, co słyszymy, nadal wydawało się znajome bez względu na cyfrowo-analogowe

⁴³ Tamże.

zniekształcenie, któremu jest uprzednio poddane. Kompozytor wskazuje natomiast w nocie programowej także na dychotomię izolacji oraz gehenny wynikającą z kompletnej dezorientacji ludzi dotkniętych demencją w tak zaawansowanym stadium. Upiornego nacechowania utworowi dodają namiastki melodii, których znieskształcenie balansuje na granicy stosunkowej błogości i koszmaru, naśladując zarówno barwę organów piszczalkowych, jak i krzyki pełne dysonansu. Zauważmy także, że zarówno krakelura szelakowa (będąca teraz także pod wpływem pogłosu), jak i wybrane fragmenty melodyczne epizodycznie ustają, aczkolwiek nie jesteśmy w stanie określić czy uniwersalna persona dotknięta demencją w albumie po prostu je ignoruje czy też już nie jest w stanie sobie owych elementów uświadomić.

Szóste i ostatnie stadium kompozytor pozostawia bez opisu, co jest wymownym, ale jakże przerażającym zwiastunem żniwa choroby otępiennej. „Long decline is over” jest kolejnym z utworów o znacznie dłuższym czasie trwania, z krajobrazem dźwiękowym wpadającym w kategorie muzyki konkretnej. Na przestrzeni ostatnich etapów demencji w utworach The Caretaker’a zaobserwować mogliśmy tendencję do stabilizacji oraz zawężenia zakresu dynamicznego połączoną z coraz to bardziej płynnymi zmianami harmonii w większych odstępach czasu. Tak dzieje się też w ostatnim przykładzie. Owa relatywna statyka okresów przepełnionych ‘mokrymi’ pogłosami (z ang. *wet reverbs*), które pozyskane są z dźwięków niegdyś czystych i rozpoznawalnych dla słuchaczy, jest destabilizowana przez fragmentację, znieskształcone dźwięki trąbki oraz sample akordów agresywnie granych na pianinie. Niemniej te okazjonalne zakłócenia, które jak bodźce zewnętrzne próbują daremnie dotrzeć do świadomości dotkniętych demencją, ulegają filtrowaniu spektralnemu, pozostawiającemu jedynie tępy wydźwięk.

Literatura

Buse P., Stott A. (red.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Palgrave Macmillan Limited, London 1999.

Coverley M., *Hauntology*, Oldcastle Books, Harpenden 2020.

Cox C., Warner D. (red.), *Audio Culture*, Bloomsbury Academic, London 2020.

Derrida J., *Dissemination*, przeł. Johnes B., University of Chicago Press, Chicago 1981.

Derrida J., *Specters of Marx*, przeł. Kamuf P., Routledge, London 2006.

Fisher M., *Modern Ruins*, <https://www.frieze.com/article/modern-ruins-0> [data dostępu: 14.10.2022].

Fisher M., *Ghosts of my life*, Zero Books, Winchester 2014.

Hoffman A., Klenner J., *Heartaches*, Columbia Records, 1931.

Kirby J.L., *Everywhere At The End Of Time*, 2016, thecaretaker.bandcamp.com/album/everywhere-at-the-end-of-time [data dostępu: 14.10.2022].

Kirby J.L., *An Empty Bliss Beyond This World*, 2011, thecaretaker.bandcamp.com/album/an-empty-bliss-beyond-this-world [data dostępu: 14.10.2022].

Kirby J.L., *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, 2005, thecaretaker.bandcamp.com/album/theoretically-pure-anterograde-amnesia [data dostępu: 14.10.2022].

Lesser C., *Hauntology and Its Supplements*, [w:] *Deconstructive Approaches to Indeterminacy in Post-War Music*, University of York, York 2021.

Prince S., *A Year in the Country: Wandering Through Spectral Fields*, A Year in the Country, Manchester 2018.

Reynolds S., *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber, London 2011.

Shakespeare W., *Hamlet*, Hibbard G.R. (red.), Oxford University Press, Oxford 2008.

Stubbs D., *Mars by 1980: The Story of Electronic Music*, Faber, London 2018.

Problematyka pamięci, amnezji oraz demencji w muzyce hauntologicznej The Caretaker'a

Streszczenie

W tym tekście autor porusza problematykę pamięci, amnezji oraz demencji w muzyce hauntologicznej. Skonstruowana w 1993 roku jako hybryda wyrażen *haunt* (nawiedzać/powracać) oraz *ontologia* (być), hauntologia już w pierwszej dekadzie XXI wieku została rozpowszechniona jako swoisty gatunek praktyki artystycznej poruszający tematykę duchów, ruin, rozpadu, temporalności, retro-futuryzmu, technologii, nostalgii, pamięci kulturowej czy archiwów na przykładach mody (Spectres: When Fashion Turns Back), awangardowych wystaw (Guggenheim's Haunted) oraz wytwórni muzycznych (Ghost Box). Współczesnym przykładem hauntologii jest twórczość Jamesa Leylanda Kirby'ego, jednego z najbardziej znaczących kompozytorów muzyki hauntologicznej, znanego także pod pseudonimem The Caretaker. Ukształtowane przez jego osobiste doświadczenia, ścieżki dźwiękowe Kirby'ego zarówno odwołują się do naszej nostalgicznej tęsknoty za przeszłością, jak i straszą nas własną stopniową niemożnością jej zapamiętania, nawiązując do stygmatyzowanych przypadłości zdrowotnych, takich jak amnezja, demencja czy choroba Alzheimera. Aby zatem zilustrować styl oraz szeroki wachlarz technik kompozycyjnych The Caretaker'a, jak również ich praktyczne zastosowania – i dzięki temu zgłębić symbolikę pamięci, amnezji oraz demencji szczególnie wyraźnie wybrzmiewającą w jego hauntologicznej muzyce – wybrane elektroakustyczne miniatury z krytycznie uznanych albumów „Theoretically Pure Anterograde Amnesia” (2005), „An Empty Bliss Beyond This World” (2011) oraz „Everywhere at The End of Time” (2016) poddano wnikliwej analizie interdyscyplinarnej, możliwej dzięki wstępnemu opracowaniu pojęcia hauntologii zarówno o charakterze kulturowym i filozoficznym (Derrida, Fisher, Coverley), a także we współczesnym dyskursie naukowym (Reynolds, Stubbs, Lesser).

Słowa kluczowe: muzyka, hauntologia, the caretaker, pamięć, amnezja

„Czule punkty” muzykoterapii

1. Wprowadzenie

Tytułem wprowadzenia chciałabym Odbiorcę mych rozważań uczulić na perspektywę, jaką dla nich obrałam. Nie zamierzam:

- nawet w najbardziej krytycznie pobrzmiewających fragmentach kwestionować wartości muzykoterapii jako takiej;
- nawet w najbardziej krytycznie pobrzmiewających fragmentach podawać w wątpliwość wartości muzykoterapii jako takiej;
- przeprowadzać pogłębionej analizy krytycznej, a potem podawać w wątpliwość wartości jakiegokolwiek szkoły czy orientacji muzykoterapeutycznej bądź ogólnego nurtu teoretycznego, w jakim jest ona osadzona;
- (tym bardziej) recenzować przebiegu i efektów działalności poszczególnych (wybranych) muzykoterapeutów, niezależnie od tego, czy reprezentują tzw. nurt „czysty” bądź też jakąś wersję w postaci zintegrowanych w mniej lub bardziej (nie)koherentną całość elementów różnych szkół muzykoterapeutycznych.

Nie jest także w żadnym razie moją intencją, a tym bardziej ambicją, tworzenie u Czytelnika wrażenia, że wiem, jak mogłaby wyglądać idealna wizja działalności muzykoterapeutycznej i potrafię dać jej szczegółowy opis. Nie wiem i nie potrafię; powodów tego stanu rzeczy, a nawet zaledwie pretekstów, znalazłoby się pewnie wiele, a każdy z nich byłby wart paru zdań komentarza.

Nie będę jednak ich tutaj ani przywoływać, ani, tym bardziej, komentować. Niech w tym miejscu wystarczy za całą argumentację stwierdzenie, że muzykoterapia (tak jak zresztą każdy rodzaj terapii) jest co najmniej tak samo sztuką, jak i technologią. I to właśnie owa dialektyka (bo przecież nie sprzeczność logiczna) nadaje muzykoterapii niezwykle intrygującą pozawczowo, a przede wszystkim bardzo skomplikowaną wykonawczo postać twórczego myślenia i działania, niedającego się opisać w kilku zdaniach, a nawet kilku akapitach. Praktyka muzykoterapeutyczna z jednej strony nie ogranicza się (mocniej nawet: nie może czy wręcz nie powinna ograniczać się) do stosowania dobrze opracowanych i „bezpiecznych” (dla kogo?) algorytmów, lecz z drugiej jednak strony właśnie z nich czerpie (i powinna czerpać) poczucie sprawstwa, skuteczności oraz pewności i bezpieczeństwa. Gdy spojrzeć zaś na ową praktykę od strony heurystyk, czyli reguł *par excellence* twórczych, to nie powinna ich unikać, mimo całej ich atrakcyjności poznawczej i zdolności odkrywania za ich pomocą optymalnych rozwiązań, sięganie po nie jako niedookreślone, „otwarte” czy „niedomknięte” zasady postępowania może dla owego poczucia sprawstwa, skuteczności i bezpieczeństwa stanowić zagrożenie.

Metafory „czułych punktów” pozwalam sobie użyć dla nazwania pewnych ograniczeń, które w mniej lub bardziej wyraźny sposób kryją się w zasadzie za każdym wyborem, w każdej sytuacji decyzyjnej i na każdym kroku w dialogu: klient/pacjent-

¹ Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji w Cieszynie, Uniwersytet Śląski w Katowicach (współpraca jako nieetatowy nauczyciel akademicki).

terapeuta. Stanowią one rodzaj, jeśli nie czerwonego, to na pewno żółtego światła ostrzegawczego, które sygnalizować może konieczność namysłu nad jakimś krokiem w postępowaniu terapeutycznym, jego korektą, bądź wycofaniem się z niego. Bez tego namysłu bowiem zbyt duża mogłaby okazać się groźba różnego rodzaju niepowodzenia terapeutycznego: począwszy od placebo/nocebo, poprzez niską efektywność oddziaływań leczniczych aż po tak mocną postać efektu bumerangowego, jaką jest jatrogenizacja.

Metaforycznemu charakterowi tego określenia z rozmysłem dochowuję wierności w całym tekście. Nie uważam bowiem za konieczne przekształcanie go w jakieś precyzyjne pojęcie naukowe, zbliżone nawet zaledwie do matrycowego. Lubię metafory z ich elastycznością rdzenia pojęciowego i cieszę się, że w konceptualizacjach naukowych mają one swe miejsce co najmniej w początkowej fazie rozwiązywania problemu i pracy nad odpowiednią terminologią techniczną.

Nieprzecenionej, jak się wydaje, roli pojęć metaforycznych w narracji o skomplikowanej strukturze świata nie tylko w przestrzeni publicznej oraz mowie potocznej, lecz także w dialogu naukowym, poświęcone są liczne rozważania o charakterze interdyscyplinarnym². Nawet drobiazgowo analizy krytyczne z zakresu naukoznawstwa, logiki oraz epistemologii nie wykluczają jej roli heurystycznej, o którą tutaj głównie chodzi³. „Czułe punkty” jako określenie metaforyczne dopuszcza bowiem na tym (wstępnym) etapie analiz w zasadzie każdą modyfikację swego znaczenia, jaka okaże się konieczna w wyniku pogłębionych i szczegółowych analiz jego treści i zakresu. Krok ten jest, jak się wydaje, niezbędny dla późniejszej (ewentualnej) rezygnacji z metafory, by nie zgubić z pola widzenia żadnej sugestii w zakresie (zmiany) konotacji, jaka może pojawić się w wyniku kolejnych, bardziej pogłębionych analiz.

Zestaw takich „czułych punktów” traktować będę jako listę otwartą, która nie została sporządzona (na razie) z wykorzystaniem rezultatów metaanalizy. Wydaje mi się zresztą, że nie jest ona (przynajmniej w tym miejscu, o ile w ogóle) konieczna. Ośmielam się bowiem twierdzić, że nawet gdyby procent stwierdzonej w jej wyniku nieskuteczności muzykoterapii był statystycznie znikomy, to i tak jest to niezbyt krzepiący wynik. Jedno jedyne chociażby „nieudane”, czy wręcz jatrogenne postępowanie muzykoterapeutyczne (i to bez względu na to, czy dostrzeżone w skali *makro* bądź też *mikro*) powinno specjalistę zaniepokoić, o ile nie okazać się wręcz zawodową porażką – widzianą nie tylko, a nawet nie przede wszystkim w wymiarze „poprawności warsztatowej”, lecz także, a nawet przede wszystkim (o ile nie wyłącznie), w wymiarze moralnym.

Struktura podjętych tutaj analiz przedstawia się następująco. Podrozdział 2 zawiera opis swego rodzaju narzędzia (do) wykrywania „czułych punktów”. W swym ogólnym zamyśle pozwala ono, nawiązując z jednej strony do bogactwa ilościowego oraz zróżnicowania jakościowego rozmaitych ujęć muzykoterapii, zakreślić precyzyjniej obszar poszukiwań owych punktów, z drugiej zaś strony do koncepcji komunikacji społecznej. To właśnie w jej kategoriach rezultaty tych poszukiwań zostały pogrupowane i zaprezentowane w pozostałych rozdziałach. Podrozdział 3 poświęcony jest więc obszarowi „czułych punktów”, związanych z nadawcą – terapeutą. Podrozdział 4 obejmuje blok „czułych punktów”, jakie niesie ze sobą (potencjalnie) sama muzyka jako

² Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, Aletheia, 2020.

³ Czarnocka M., Mazurek M., *Metafory w nauce*, Zagadnienia Naukoznawstwa, 1(191), 2012, <https://journals.pan.pl/publication/108266/edition/93909/zagadnienia-naukoznawstwa-2012-no-1-metafory-w-nauce-czarnocka-malgorzata-mazurek-mariusz> [data dostępu: 2.12.2022].

instrument swoistego komunikatu społecznego. Podrozdział 5 zawiera intuicje na temat „czułych punktów” muzykoterapii, które kryje w sobie odbiór materiału muzycznego przez klienta/pacjenta. Podrozdział 6 obejmuje rezultaty namysłu nad całością „czułych punktów” muzykoterapii jako systemu otwartego, potraktowanego w ten sposób z uwagi na mnogość oraz dynamikę powiązań między nimi. Podrozdział 7 (ostatni) stanowi próbę autorefleksji nad przebiegiem i wynikami analiz.

2. Muzykoterapia – bogactwo koncepcji, różne rozumienia

Stan faktyczny od dawna (a może nawet od samego początku) zarówno tworzenia koncepcji teoretycznych muzykoterapii⁴, jak i wprowadzania ich w życie w postaci praktyki muzykoterapeutycznej, sugeruje jej różne – węższe bądź szersze – rozumienia. Jedna z najprostszych prób ich systematyzacji mogłaby przybrać postać *continuum* dwubiegunowego, które umożliwiałoby na jednym swym krańcu zlokalizować rozumienia najwęższe i jednocześnie „najmocniejsze”, na drugim zaś rozumienia najszersze i jednocześnie „najslabsze”. Najciekawsze poznawczo, chociaż jednocześnie najtrudniejsze do analizy i interpretacji „przypadki” czy warianty rozumienia muzykoterapii, jak zazwyczaj w takiej sytuacji, zlokalizowane byłyby pośrodku owego *continuum*. To prawdopodobnie one sprawiają, że z jednej strony nauka o muzykoterapii nieustannie dąży do bycia swego rodzaju „superwizorem” praktyki muzykoterapeutycznej z punktu widzenia znanych zasad, reguł i kanonów, lecz z drugiej owa praktyka muzykoterapeutyczna oczekuje od owej refleksji tworzenia nowych zasad, reguł i kanonów oraz argumentacji przyjętej dla nich; zaryzykowałabym stwierdzenie, że czasami wręcz wymusza je na niej (oby nie w trybie *ad hoc*). Te związki i zależności prawdopodobnie powodują, że zarówno w zakresie wąskich, jak i szerokich rozumień muzykoterapii mamy do czynienia nie tyle z pojedynczymi jej wariantami, ile z całymi ich klasami. Jest oczywiste przy tym, że w zakresie każdej z grup da się wskazać jakiś jeden wzorcowy, kanoniczny, prototypowy wobec „reszty w klasie” przypadek. Dlatego obydwie klasy owych (szerokich i wąskich) rozumień muzykoterapii przywołują na myśl powszechnie znane koncepcje i dają się w ich kategoriach interpretować:

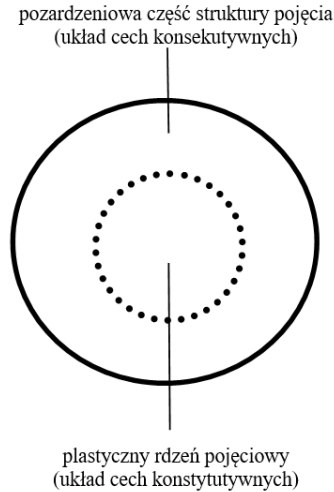
- powstała i stosowana na gruncie psychologii poznawczej Eleanor Rosch⁵ koncepcję struktury pojęć naturalnych (rys. 1);
- powstała na gruncie genologii dzieł literackich uniwersalną i dlatego stosowaną w wielu dziedzinach humanistyki oraz nauk społecznych Davida Fishelova koncepcję „twardego centrum/miękkich peryferii” (rys. 2)⁶.

⁴ Dla ich nazwania będę używać (fragmentu) sformułowania tytułowego jednego z najważniejszych opracowań w historii refleksji naukowej nad muzykoterapią, autorstwa T. Natanson’a „nauka o muzykoterapii”. Rozwinięcie tego wyrażenia oraz jego interpretacja wraz z uzasadnieniem, dokonane przez samego Autora, doskonale streszcza zarówno rolę samej refleksji naukowej nad muzykoterapią jako dziedziną praktyczną „w ogóle”, jak również intencję autorską prowadzenia (zapoczątkowania?) tejszy w (polskiej) literaturze naukowej. Por. Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1979.

⁵ Rosch E., *Natural Categories*, *Cognitive Psychology*, 4(3), May 1973, s. 328-350; por. również: Nosal C., *Psychologiczne modele umysłu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990; Trzebiński J., *Twórczość a struktura pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981; Gemel A., *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, *Humanistyka i Przyrodznawstwo*, 19, 2013, s. 75-88.

⁶ Fishelov D., *Genre Theory and Family Resemblance – Revisited*, *Poetics*, vol. 20, 1991.

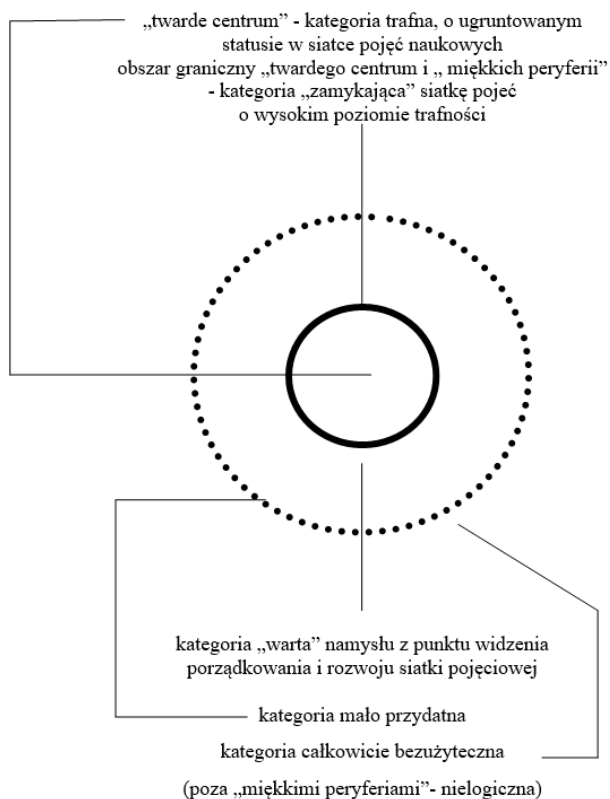
Jedna i druga propozycja przywołuje na myśl, krytycznie bądź/oraz rozwijająco czy nawiązująco, zarówno wątek warunków koniecznych i wystarczających, jak i cech konstytutywnych i konsekwentnych.



Rysunek 1. Struktura pojęcia naturalnego. Opracowanie własne

Rdzeń pojęcia naturalnego zawiera niezbędne dla treści pojęcia informacje. W wielkim uproszczeniu stanowi odpowiednik tzw. cech konstytutywnych. Jego plastyczność umożliwia włączanie bądź wyłączanie z niego niektórych cech, co prowadzi do twórczej interpretacji jego treści. Uplastycznianie rdzenia pojęciowego może być widziane jako swoiste „przesuwanie” odpowiednich cech konstytutywnych na pozycję konsekwentnych i odwrotnie. Operacja ta posiada oczywiście swe granice, których drastyczne przekroczenie powoduje niewłaściwe zrozumienie i użycie pojęcia. Jest jednak niezwykle skuteczna w próbach nadawania pojęciom naturalnym charakteru naukowego przynajmniej w początkowej fazie konstruowania siatki pojęć⁷.

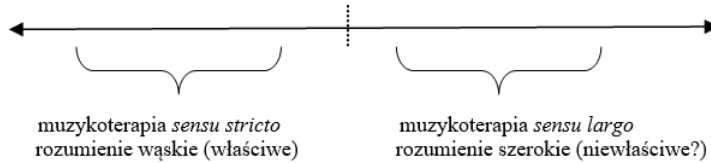
⁷ Sytuacja taka stosunkowo często występuje w naukach humanistycznych i społecznych, których terminologia techniczna w sporej części ma „rodowód naturalny” i gdzie niektóre pojęcia funkcjonują na stałe jako metafory lub co najmniej je przypominają, nie powodując większych nieporozumień. Oto przykłady: „dziedziczenie społeczne”, „faza światła czerwonego/zielonego”, „burza mózgów”, „słodka cytryna/kwaśne winogrona”, „generator/ewaluator”, czy nawet angielski termin *flow*, itp.



Rysunek 2. Davida Fishelova metafora „Twardego centrum – miękkich peryferii” jako potencjalnie użyteczne narzędzie weryfikacji trafności terminów naukowych

Idea Davida Fishelova stanowi w pierwszej kolejności narzędzie porządkowania, weryfikacji trafności oraz rozwoju genologii literaturoznawczej. Może być jednak również odczytana jako instrument wykrywania interesujących zjawisk, zachodzących w trakcie rozwoju języka naturalnego w podstawowej relacji treści i zakresu pojęć dowolnej dyscypliny.

Jak więc takie *continuum* porządkujące może wyglądać? Biorąc pod uwagę ogromne bogactwo ilościowe oraz zróżnicowanie jakościowe form oddziaływania na człowieka za pomocą muzyki, które doczekały się (słusznie bądź nie całkiem słusznie?) zbiorczego określenia „muzykoterapia” da się skonstruować dwie wersje takiego *continuum*. Pierwsza (rys. 3) przedstawia uproszczoną systematyzację wszystkich form oddziaływania na człowieka za pomocą muzyki, bez względu na to, jak (nie)ściśle związek łączy je z terapią. Druga (rys. 4) stanowi próbę poszukiwania granicy między takimi formami oddziaływania na człowieka za pomocą muzyki, których istotą jest faktycznie terapia, od reszty mniej lub bardziej spójnych wewnętrznie procedur organizowania człowiekowi (także zdrowemu) kontaktu z muzyką.



Rysunek 3. Bogactwo rozumień muzykoterapii: muzykoterapia *sensu largo* oraz muzykoterapia *sensu stricto*. Opracowanie własne

Continuum przedstawia dwa obszary (możliwej) lokalizacji ujęć muzykoterapii ze względu na różne kryteria czy wymiary, w jakich ujęcia te spełniają określone warunki. Kryteriów takich z całą pewnością jest o wiele więcej. Wydaje się, że dla prezentowanej tutaj próby pogrupowania ujęć muzykoterapii (i rozumień kategorii „muzykoterapia”) na wąskie i szerokie przydatne mogą być następujące:

- stosunek do muzyki jako atrakcyjnej formy wpływu na człowieka;
- właściwe (racjonalne) oczekiwania od wpływu muzyki na dobrostan człowieka;
- poziom głębokiej profesjonalizacji w zakresie oddziaływań muzykoterapeutycznych;
- poziom akceptacji dla „niesamodzielności” muzykoterapii jako leczniczej formy oddziaływania;
- poziom (właściwych) oczekiwań od pozycji i funkcji muzykoterapii w strukturze przebiegu samej psychoterapii;
- przekonanie o skuteczności (głębokich i ścisłych) powiązań oddziaływań leczniczych za pomocą muzyki ze specyficznymi formami/elementami psychoterapii (hipnoza, terapia paradoksalna itp.).

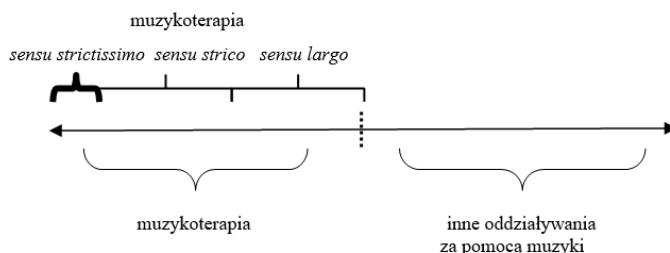
Powyższe intuicje da się pogrupować w dwa większe bloki, z których pierwszy, obejmujący trzy początkowe, dotyczy wizji roli terapeutycznej samej muzyki, zaś pozostałe trzy związane są z wizją statusu samej muzykoterapii.

Krótko i zbiorczo komentując je, trzeba odnotować, że sama muzyka jako (bezsownie) niezwykle atrakcyjna forma wpływu na dobrostan psychiczny człowieka nie powinna w tej roli być ani gloryfikowana (czy wręcz sakralizowana), ani bagatelizowana i banalizowana. W związku z tym oddziaływania za jej pomocą na chorego człowieka nie są ani *panaceum*, ani ekstrawaganckim luksusem czy wręcz wykwintnym „kwiatkiem do kożucha”. Przypadkiem granicznym tego stosunku niech będzie efekt placebo/nocebo, poza którym można mówić co najwyżej o rozwoju, edukacji czy zwyczajnej, codziennej (auto)relaksacji oraz poprawie nastroju. Nie są też, bądź nie bywają, prawdziwe zdania, zwłaszcza opatrzone dużym kwantyfikatorem, które w obiegowej wersji obecne są w przestrzeni publicznej jako przysłowia czy znane refreny: „muzyka łagodzi obyczaje”, „kto śpiewa, ten dwa razy się modli”, „gdzie śpiewają, tam dobre serce mają”, itp. Muzyka potrafi być czasami mocnym dystraktorem⁸ rozmaitych form funkcjonowania człowieka, całkowicie obojętnym bodźcem, a nawet źródłem przykrych doznań⁹. Profesjonalizm muzykoterapeuty bierze to wszystko pod uwagę.

⁸ Klimas-Kuchtowa E., *Synergiczne oddziaływanie muzyki w psychologicznej relacji pomagania*, s. 41, [w:] Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010.

⁹ Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979, s. 249.

Literatura przedmiotu (dowolnego wieku)¹⁰ uczula na problem mniej lub bardziej ścisłych powiązań muzykoterapii z psychoterapią (z której się zresztą wywodzi), nie rezygnując wszakże z traktowania jako muzykoterapeutycznych takich form wpływu leczniczego na chorego człowieka, który z psychoterapią ma niewiele (bądź zgoła nic) wspólnego. Zaryzykowałabym stwierdzenie (a na pewno podejrzenie), że to właśnie ten moment komplikuje sprawę precyzyjniejszego dookreślenia znaczenia kategorii „muzykoterapia”.



Rysunek 4. Muzykoterapia a niemuzykoterapeutyczne procedury wpływu na człowieka za pomocą muzyki; muzykoterapia *sensu strictissimo*. Opracowanie własne

Próby odpowiedzi na pytanie o *differentia specifica* muzykoterapii wobec pozostałych (i bardzo do niej podobnych) działań za pomocą muzyki natrafiają (poniekąd paradoksalnie nadal)¹¹ na spore trudności. Nie jest w tym miejscu ani konieczna, ani sensowna drobiazgowo analiza wielu różnych definicji muzykoterapii. Wydaje się, że przytoczona poniżej stanowi jedno z najtrafniejszych streszczeń najważniejszych elementów koniecznych dla zbudowania określenia definicyjnego:

*Muzykoterapia jest procesem, w którym wykwalifikowany muzykoterapeuta posługuje się muzyką lub jej elementami w celu przywracania zdrowia, poprawy funkcjonowania lub rozwoju osób z różnorodnymi potrzebami natury emocjonalnej, fizycznej, umysłowej, społecznej lub duchowej*¹².

Walor tego określenia podnosi zwłaszcza ostatni jego fragment, wiążący terapię ze wspomaganiami rozwoju. Odczytuję go bowiem dwojako. Po pierwsze jako nawiązujący do koncepcji zdrowia psychicznego zinterpretowanego jako efekt niezakłóconego

¹⁰ Z rozmysłem i programowo nie stronię od literatury przedmiotu z czasów samego powstawania nie tylko idei muzykoterapii i początków muzykoterapii jako dziedziny praktyki leczniczej, lecz przede wszystkim refleksji nad nią, a więc naukowej koncepcji jej uprawiania jako dziedziny praktyki leczniczej. W takiej literaturze „starszej daty” odnajduję bowiem sporo argumentów dla prowadzonych tutaj analiz.

¹¹ Uzasadnione byłyby bowiem oczekiwania od kilkudziesięcioletniej już co najmniej refleksji nad samą ideą muzykoterapii oraz powstałymi do tej pory pomysłami praktyki muzykoterapeutycznej, że nie tylko skonstruowanie precyzyjnej jej definicji, lecz zakreślenie granic specyficznej dla niej problematyki nie będzie stanowić problemu. Wydaje się jednak, że wątpliwości różnego rodzaju raczej rosną, zamiast maleć. Być może poziom zaawansowania nauki o muzykoterapii reguluje nadal bardziej „faza światła zielonego”, czyli zespół reguł organizujących pierwszy etap procesu twórczego, charakterystyczny bardziej dla „generatora” pomysłów niż jego „ewaluatora” (metafory Józefa Kozielskiego, użyte do opisu procesu myślenia). Być może takie (oczekiwane z punktu widzenia precyzji i trafności) „zaostrażające” zamiast (aktualnego) „wygładzającego” konstruowania definicji muzykoterapii na razie nie jest (ani być może w ogóle nie będzie) możliwe.

¹² Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii*, s. 27, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.

rozwoju, dla którego działanie muzykoterapeutyczne „jako takie” może nie jest konieczne i mogłoby się stać jego akceleratorem w wyniku działań „zaledwie” edukacyjnych i wychowawczych. Po drugie jednak (i to jest tutaj najbardziej interesujące) jako nawiązujący także do koncepcji zdrowia psychicznego jako efektu rozwoju wprawdzie poddanego różnym inhibitorom i dystraktorom, które jednak człowiek z większym lub mniejszym wysiłkiem przezwycięża na sposób „dezintegracji pozytywnej”¹³, zapewniającej wychodzenie z kryzysów rozwojowych „zwycięsko”¹⁴. Zespolecie idei terapii z tak zinterpretowaną ideą rozwoju eliminuje jakiegokolwiek wątpliwości definicyjne, jakie mogą pozostawiać niektóre (zbyt szerokie, moim zdaniem) ujęcia muzykoterapii. Przytaczanie przykładów takich ujęć oraz drobiazgowo ich analiza poparta argumentacją przekracza ramy niniejszego tekstu i chyba nie jest konieczna. Dość stwierdzić, że włączając wprost w definicję, bądź przytaczając niektóre przykłady form muzykoterapii, przypominają one potoczną wizję praktyki muzykoterapeutycznej, w ramach której każde, nawet przypadkowe i niezorganizowane, włączenie muzyki w proces zdrowienia zalicza się (nietrafnie) do takich form. Moim zdaniem słuchanie muzyki, nawet to mające na celu redukcję stresu (a nie tylko umilenie czasu) podczas zabiegu stomatologicznego muzykoterapią nie jest. Nie jest nią również samodzielne dawkowanie sobie muzyki przed snem. Podobnie – nie jest muzykoterapią organizowanie dzieciom w szkole podczas lekcji muzyki (prawdopodobnie przy okazji edukacji) przy pomocy wybranego nagrania „grupowo” dobrego nastroju.

Mam nadzieję, że bogactwo ilościowe oraz zróżnicowanie jakościowe różnych postaci muzykoterapii pozwala więc na dopuszczenie słabszych (*sensu largo*) i mocniejszych (*sensu stricto*) jej odmian oraz podjęcie próby wyróżnienia wśród nich jeszcze takiej, którą można by nazwać odmianą najmocniejszą (*sensu strictissimo*). Kryterium pozwalające na takie pogrupowanie odmian czy wersji muzykoterapii niech stanowi zestaw warunków, jakie poszczególne spośród nich są w stanie spełnić. Im mniej spełnionych warunków, z tym słabszą postacią muzykoterapii mamy do czynienia.

Wydaje się, że muzykoterapia w najmocniejszej postaci i w najściślejszym tego słowa znaczeniu (*sensu strictissimo*) spełnia następujące warunki:

- stanowi integralny element psychoterapii w sensie ścisłym (nastawionej na trwałe zmiany o znaku dodatnim w dobrostanie psychicznym chorego);
- przyjmuje w procedurze terapeutycznej precyzyjnie określoną pozycję i rolę, poza którą nie wykracza;
- dotyczy nie wszystkich, lecz wybranych diagnoz (najczęściej nerwic i innych zaburzeń czynnościowych, rzadziej psychoz);
- zasadniczo przybiera postać receptywną;
- na ogół dominuje w całym procesie terapeutycznym jako indywidualna;
- centralnym obiektem „pracy z muzyką” jest zestaw mechanizmów obronnych o charakterze niedojrzałym (dojrzałe mechanizmy obronne chorego są w stanie „radzić sobie poniekąd samodzielnie” z przeżywanym konfliktem intrapersonalnym);

¹³ Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.

¹⁴ Cały zestaw pojęć: „zdrowie psychiczne”, „higiena psychiczna” oraz „dezintegracja pozytywna”, charakterystyczny dla koncepcji Kazimierza Dąbrowskiego, znajduje w kontekście tak sformułowanej definicji muzykoterapii swoje praktyczne zastosowanie.

- sprawdza się w terapii niedyrektywnej o charakterze CBT (terapia poznawczo-behawioralna);
- korzysta z muzyki instrumentalnej, precyzyjnej (w rozumieniu L. Bernsteina) i (najlepiej) całkowicie „asemantycznej”, nieprogramowej/nieilustracyjnej;
- z wielką ostrożnością (o ile w ogóle) kierowana jest do muzyków profesjonalnych¹⁵.

Podsumowując i formułując w nieco odmiennych kategoriach systematykę ujęć i rozumień muzykoterapii, można chyba powiedzieć, że wśród ogromnego bogactwa propozycji da się wyróżnić ujęcia i rozumienia „klasyczne” i „nieklasyczne”. Przykładem tych pierwszych niech będzie jedna z pionierskich w zakresie powstawania i rozwoju muzykoterapii (zarówno jej teorii, jak i praktyki) koncepcja Christopa Schwabego:

Muzykoterapię należy wykorzystywać w leczeniu zaburzeń psychicznych. Mogą one być pochodzenia nerwicowego lub też skutkiem chorób organicznych. (...) przede wszystkim przy objawach anankastycznych, stanach lękowych i depresyjnych (...), przy czym [Jaedlicke – J.K.] określa katalityczne działanie muzyki jako „wprawianie w ruch warstw podświadomości” (...) podkreśla komunikatywne walory muzyki. Dzięki muzykoterapii owocnie można przezwyciężać zaburzenia kontaktu. Wendt i Teirich zwracają uwagę na rozluźnienie napięcia pod działaniem muzyki i uwzględniają jako czynnik leczący nerwicowe, czynnościowe lub innego pochodzenia kurcze mięśni i naczyń. Jaedlicke (...) i Blanke (...) przeprowadzają „kuracje muzyczne” w zaburzeniach psychosomatycznych¹⁶.

Jako paradygmatyczna wprost dla takiego ujęcia klasycznego muzykoterapii wydaje się być następująca wypowiedź:

Na podstawie naszej teorii, dotyczącej nerwic, można wyróżnić cztery aspekty muzykoterapii: 1. Emocjonalna aktywizacja osobowości, której celem jest intensyfikacja walki z nerwicowymi nastawieniami i modelami zachowania spowodowanymi w czasie rozmowy psychoterapeutycznej. 2. Stymulacja gotowości i umiejętności interpersonalnej w nawiązywaniu kontaktu, jak również likwidowanie neurotycznych modeli zachowawczych, które tym celom stoją na drodze. 3. Uzyskanie wpływu na zaburzenia psychowegetatywne oraz utrzymujące się napięcie mięśniowe w celu „harmonizacji psychofizycznej”. 4. Zlikwidowanie zaburzonych nerwicowych umiejętności przeżywania i odczuwania zadowolenia oraz odzyskanie lub rozwinięcie nowych obszarów zainteresowań, szczególnie natury estetycznej, w celu wszechstronnego wzbogacenia i rozwoju osobowości¹⁷.

¹⁵ Ponieważ rozbudowany komentarz do poszczególnych elementów powyższej propozycji stanowi jednocześnie fragment charakterystyki poszczególnych grup „czułych punktów” muzykoterapii, w tym miejscu poprzestaną na powyższym wyliczeniu jako zapowiedzi wątków, które pojawią się w następnych fragmentach rozważań.

¹⁶ Schwabe C., *Leczenie muzyką...*, tłum. Murkowska M., PZWL, Warszawa 1972, s. 21.

¹⁷ Tamże, s. 55.

Przykładem tych drugich niech będzie koncepcja Barbary Angel-Romanowskiej:

Dzięki stworzonym przeze mnie technikom pracy z dźwiękiem, a następnie organizowanym spotkaniom, seminariom i koncertom na całym świecie, już niejedno ludzkie istnienie porzuciło chorobę, smutek i niedolę, zamieniając swe życie w pasmo wspaniałych niespodzianek od losu. Szczególnie pomocne w leczeniu okazały się dźwięki kamertonów – instrumentów, z którymi pracować może każdy. (...) techniki, które działają w przypadku tej czystej, naturalnej, niczym nie przetworzonej fali dźwiękowej (...) potrafią pomóc w około 250 różnych dolegliwościach! Jednak jak dotąd największy sukces dotyczy samo leczenia nowotworów¹⁸.

Autorka sama w takich właśnie kategoriach ją określa:

Książka ta ma (...) służyć pomocą w stosowaniu technik dla wszystkich zainteresowanych muzykoterapią. Jednak nie tradycyjnie stosowaną muzykoterapią, działającą głównie poprzez sferę Umysłu, a już na bazie komórkowej¹⁹.

Gdzieś pośrodku, pomiędzy tymi dwoma ujęciami i rozumieniami da się zlokalizować bardzo wiele propozycji teoretycznych wraz ze skrupulatnymi instrukcjami oraz nagraniami. Zaryzykuję stwierdzenie, że tak właśnie odebrana może być koncepcja Macieja Kieryła, która nawet w nazwie oficjalnie nie posiada określenia „muzykoterapia”, lecz jak najbardziej się w nią wpisuje²⁰.

Być może istnieją inne sposoby systematyzacji wspomnianego bogactwa ilościowego i zróżnicowania jakościowego rozmaitych wersji i odmian muzykoterapii, których szczegółowe charakterystyki oraz analizy wraz z argumentacją zawierają liczne opracowania Elżbiety Galińskiej²¹.

3. „Czule punkty” – nadawca: muzykoterapeuta

W procesie komunikacji za pośrednictwem muzyki muzykoterapeuta przyjmuje rolę nadawcy i jako taki jest najistotniejszym ogniwem z punktu widzenia **istoty** całego procesu muzykoterapeutycznego. Rola ta pozwala mu na wykorzystanie muzyki jako wielofunkcyjnego narzędzia przekazu odbiorcy komunikatu, a więc klientowi/pacjentowi, w sposób pośredni, nie wprost czy wręcz „okrężnie” sugestii i instrukcji mających na celu wyzwolenie u niego odpowiedzi i tym samym jego wejścia w dialog z muzykoterapeutą.

¹⁸ Angel-Romanowska B., *Muzykoterapia dogłębna – komórkowa, czyli łatwe techniki leczenia Ciała – Umysłu – Ducha za pomocą dźwięku*, Studio Astropsychologii, Opolgraf S.A., Białystok 2006, s. 9.

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ Kierył M., *Mobilna Rekreacja Muzyczna. Geneza i zastosowanie*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2021.

²¹ Galińska, E., *Historia poglądów na lecznicze działanie muzyki. Albo albo*, „Muzykoterapia, wolność, wyzwolenie”, Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, 1992, nr 1, s. 41-57; Galińska E., *Z zagadnień muzykoterapii* (roz. VIII), [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 217-240; Galińska E., *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] Jankowski W. (red.), *Człowiek-muzyka-psychologia*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Katedra Psychologii Muzyki, Warszawa 2000, s. 472-486.

Profesjonalizm muzykoterapeuty zdają się wyznaczać następujące „czułe punkty”:

- wizja całości terapii – nie tylko samych oddziaływań za pomocą muzyki, lecz także ich powiązań z pozostałymi ogniwami psychoterapii;
- oczekiwania od muzyki;
- własne preferencje i kompetencje muzyczne muzykoterapeuty;
- dialektyka działania terapeutycznego.

Wizja proponowanego procesu terapeutycznego stanowiąca swoisty „pierwszy szkic projektu działania praktycznego” jest niezbędna zarówno w wymiarze ogólnym – orientacji w coraz bogatszej ofercie podejść czy „szkół” terapeutycznych – jak i w wymiarze bardzo konkretnym, sprowadzonym do „tu i teraz”, a więc odniesiona do pojedynczej, indywidualnej komunikacji z klientem/pacjentem, którym się aktualnie opiekuje:

W praktyce bardzo często stosuje się podejście eklektyczne, łącząc różne koncepcje i techniki. Właściwie można stwierdzić, że każdy muzykoterapeuta wypracowuje swój własny styl pracy oparty nie tylko na konkretnych metodach czy technikach, ale uwzględniający w dużym stopniu jego najmocniejsze strony, to, w czym czuje się dobrze – ponieważ oprócz wiedzy teoretycznej i praktycznej każdy z nas jest inny, ma inną osobowość, doświadczenia, wrażliwość, a zatem nawet te same techniki nabierają nieco innego wymiaru²².

Z koniecznością orientacji w bogactwie teoretycznych podejść (założeń, form i odmian) oraz gotowością do wyboru optymalnej dla danej procedury muzykoterapeutycznej wersji postępowania wiąże się mniej lub bardziej utrwalony system oczekiwań od potencjału muzyki. Jest rzeczą oczywistą, że oczekiwania te uzależnione są nie tylko od poziomu własnych kompetencji muzycznych muzykoterapeuty, lecz także (nie da się wykluczyć, że może nawet bardziej) od jego preferencji muzycznych; muzyk czy muzykolog oprócz tego, że uprawia muzykę, o której podczas swych studiów zdobył gruntowną wiedzę, ma swoje ulubione gatunki, utwory, style muzyczne i pewien typ estetyki czy wręcz poetyki muzycznej. Szczególny spłot obu tych dyspozycji – kompetencji i preferencji – naraża muzykoterapeutę na pokusę zbudowania obrazu niewłaściwej dla siebie roli:

(...) kiedy muzyk chce stać się terapeutą, musi „egocentryzm muzyka przekuć w altruizm muzykoterapeuty”. Stawiając swoje pierwsze kroki w omawianym zawodzie, należy być świadomym, że zdobyte wcześniej wykształcenie może stanowić świetne uzupełnienie warsztatu muzykoterapeuty pod warunkiem jednak, że młody muzykoterapeuta ma pełną świadomość tego, kim jest, jaka jest jego rola i jakie są priorytety w działaniu. W innym przypadku może wpływać negatywnie na proces terapii muzyką poprzez skłonność do kreowania siebie, przesadnego intelektualizowania, analizowania lub skupiania się na ograniczeniach wynikających z choroby/dysfunkcji pacjenta, nie zaś na jego potencjale²³.

²² Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii*, s. 39, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.

²³ Tamże, s. 43.

Tego rodzaju „czuły punkt” w postaci zachwiania równowagi w roli muzykoterapeuty w całym procesie leczenia znajduje swoje lustrzane odbicie w zachwianiu równowagi pozycji i ról muzykoterapeuty, którego pierwotne wykształcenie nie jest ściśle związane z muzyką. Na takie niebezpieczeństwo zwracał uwagę jeden z twórców „polskiej szkoły muzykoterapeutycznej”, Profesor Tadeusz Natanson, który propagował między innymi ideę tworzenia zespołów muzykoterapeutycznych, składających się ze specjalistów w zakresie psychologii (najlepiej klinicznej), psychiatrii oraz muzyków profesjonalistów, których pracę w trybie konsylium uważał za jedno z możliwych (optymalnych?) rozwiązań dla realizacji praktyki muzykoterapeutycznej.

Profesjonalizm muzykoterapeuty wymaga także respektowania zasady ograniczonego zaufania wobec różnego rodzaju dobrze sprawdzonych (jak, kiedy i gdzie?) „apteczek muzycznych”, „recept muzycznych” czy innych gotowych list utworów, po którą w sytuacji bezradności bądź poczucia niepewności byłby skłonny sięgnąć muzykoterapeuta nieposiadający gruntownego wykształcenia muzycznego.

Muzykoterapeuta jako nadawca komunikatu muzycznego uwikłany jest więc w proces nieustannego namysłu nad przebiegiem oraz rezultatami swojej dialektyki własnego działania:

Muzykoterapeuta jest reżyserem w „teatrze terapii”, choć to funkcja niełatwa. Wymaga ona umiejętności łączenia wiedzy naukowej ze światem sztuki. Naukowości, poprawności metodologicznej z intuicją, wewnętrznym doświadczeniem, emocjami. To, co mierzalne, wymierne, z tym, co często nieuchwytnie i ledwie wyczuwalne²⁴.

Literatura przedmiotu uwrażliwia na takie „czułe punkty” związane z samą pracą muzykoterapeuty na rozmaite sposoby:

- szczegółowych opisów koncepcji i praktyki rekrutacji kandydatów na studia muzykoterapeutyczne²⁵;
- prezentacji tworzonych i ciągle doskonalonych kodeksów muzykoterapeuty²⁶;
- referowania (możliwych) zagrożeń pracy muzykoterapeuty i jej rezultatów „błędem sztuki”²⁷;
- nieformalnych manifestów i apeli, skierowanych do aktualnie aktywnych muzykoterapeutów i kandydatów na nich, przy okazji referowania własnych doświadczeń w pracy muzykoterapeutycznej i prowadzonych nad nią badań naukowych²⁸;
- relacji z debat środowiska zawodowego muzykoterapeutów nad statusem zawodu i regułami jego praktykowania²⁹.

²⁴ Tamże.

²⁵ Stachyra K., *System certyfikacji muzykoterapeutów w Polsce*, s. 277-284, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy...*; Szulc W., *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 134-151 (Aneks 5).

²⁶ Stachyra K., *Kodeks Etyczny Muzykoterapeuty*, s. 285-286, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy...*; Szulc W., *Muzykoterapia...*, s. 127-131 (Aneks 4).

²⁷ Natanson T., *Wstęp...*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 199; Schwabe C., *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, tłum. Murkowska M., PZWL, Warszawa 1972, s. 69.

²⁸ Nordoff P., Robbins C., *Terapia muzyką w pracy z dziećmi niepełnosprawnymi. Historia, metoda i praktyka*, tłum. Bryndal A., Masiak E., IMPULS, Kraków 2008.

4. „Czułe punkty” – komunikat: muzyka

Nie wdając się w pogłębione analizy z zakresu filozofii i estetyki muzyki, a tym bardziej nie wchodząc w polemikę z ich rezultatami, można przyjąć, że dla celów niniejszych rozważań znakowy charakter muzyki pozwala na ujęcie jej zarówno jako sygnału oraz symbolu³⁰, a także jako tekstu³¹ i metafory³². Tak bowiem potraktowana wydaje się być najistotniejszym elementem muzykoterapii z punktu widzenia jej **atrakcyjności** dla klienta/pacjenta. Fakt ten nie jest obojętny w dalszej kolejności dla jej skuteczności. W rękę muzykoterapeuty jawi się jako wielofunkcyjne narzędzie formułowania bardzo specyficznego przekazu czy komunikatu o charakterze niewerbalnym. Zestaw funkcji, jakie zdają się być dla przebiegu procesu muzykoterapeutycznego przydatne, można opisać w kategoriach chwytliwych metafor typu „katalizator”, „neutralizator”, „modulator”, „stymulator”, „inhibitor”, „akcelerator” itp.

We wszystkich tych rolach sama muzyka również wydaje się sprawdzać jako metafora. Przydatność metafory w psychoterapii jest znana i wydaje się być nieoceniona. Za pomocą metaforycznego komunikatu można szybciej i łatwiej osiągnąć zamierzone cele terapii, zachowując (przynajmniej w jakimś stopniu) jej niedyrektywny charakter³³. To właśnie metaforyczny „kod”, w jakim terapeuta formułuje komunikat, pozwala klientowi/pacjentowi na otwieranie się i przełamywanie oporu w takim tempie, jakie odpowiada jemu (a nie terapii).

Zestaw „czułych punktów” odniesionych to tego ogniwa procesu komunikacji między nadawcą (terapeutą) a odbiorcą (klientem/pacjentem) za pośrednictwem muzyki zlokalizowane są w systemie reguł doboru odpowiedniej muzyki do sesji muzykoterapeutycznych. Wydaje się, że owe „czułe punkty” grupują się w naturalny sposób w cztery następujące klasy:

- decyzje ogólne i nadrzędne wobec całości procesu terapeutycznego co do rodzaju muzyki zgodnie z co najmniej trzema kryteriami podziału – absolutna vs. programowa/ilustracyjna, instrumentalna vs. nieinstrumentalna, precyzyjna vs. nieprecyzyjna³⁴;
- decyzje ogólne i nadrzędne w stosunku do całości procesu terapeutycznego bądź decyzje cząstkowe i szczegółowe wobec jego poszczególnych etapów i faz co do wierności zasadom aplikacji utworów muzycznych;

²⁹ Cylulko P., *W kierunku umocnienia zawodu muzykoterapeuty w Polsce (komunikat)*, s. 215-223, [w:] Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia...*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010.

³⁰ Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 219-226.

³¹ Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Buchner A., PWM, Kraków 1988, s. 251-270.

³² Piotrowski G., *Muzyka jako metafora*, [w:] Berkowicz F., Cichy D. (red.), *10 Festiwal Sacrum Profanum*, Kraków 2012.

³³ Barker P., *Metafory w psychoterapii*, tłum. Węgrodzka J., GWP, Gdańsk 2000, s. 29-31.

³⁴ Określenie to pochodzi od słynnego dyrygenta i kompozytora Leonarda Bernsteina. Stosował je podczas emitowanych przez stacje telewizyjne koncertów edukacyjnych. Chodziło o pozbawienie negatywnych konotacji oraz nieprecyzyjności czy wręcz nietrafności takich par opozycyjnych określeń, jak: muzyka „poważna/rozrywkowa”, „klasyczna/popularna” itp., które funkcjonują w przestrzeni publicznej. Obserwacja dyskursu i narracji o muzyce w przestrzeni publicznej (a nawet w literaturze przedmiotu) zdaje się świadczyć, że pomysł Bernsteina nie przyjął się; tutaj z rozmysłem powołuję się nań, ponieważ wydaje mi się, że jest tego wart.

- decyzje (prawdopodobnie wyłącznie) cząstkowe i szczegółowe w stosunku do wybranych etapów i faz (a nawet poszczególnych sesji) co do charakteru kontaktu z muzyką (muzykoterapia receptywna vs. aktywna)³⁵;
- decyzje (różnego statusu) wobec podstawowych reguł organizujących przebieg czasowy całości procesu terapeutycznego³⁶.

Wątpliwości, a nawet kontrowersje wokół dwóch pierwszych grup spraw do rozstrzygnięcia mają ścisły związek z potencjałem muzyki jako metafory, przeznaczonej w muzykoterapii do generowania lub uaktywniania u odbiorcy skojarzeń pozamuzycznych. Muzyka absolutna (asemantyczna), instrumentalna i precyzyjna („klasyczna”, „poważna”) wydaje się je, teoretycznie rzecz biorąc, minimalizować i pod tym względem pretendować do o wiele bardziej skutecznego oddziaływania na klienta/pacjenta podczas sesji muzykoterapeutycznej niż muzyka, która od razu „na wejściu” sensorycznym takie skojarzenia niesie. Stanowi wówczas oczyszczony od (zbędnych?) znaczeń dodatkowych instrument pracy z mechanizmami obronnymi klienta/pacjenta. Ponieważ założenie takie jednak niekoniecznie może się sprawdzić w praktyce, świadomość wyjątków w tym zakresie stanowi właśnie „czuły punkt”.

Sprawa pozycji i funkcji włączania w proces muzykoterapii jej formy aktywnej wydaje się sprowadzać do dwóch „czułych punktów”. Pierwszy z nich to niepewność co do stosunku samego klienta/pacjenta do własnych możliwości i oceny sensowności własnego muzykowania na dowolnym, wybranym przez siebie bądź wskazanym (?) instrumencie oraz fazy czy etapu muzykoterapii, w którym ewentualnie mogłoby to nastąpić. Jego samoocena w zakresie własnych zdolności, poziom nieśmiałości oraz wyobrażenie, że mogłby się „niepotrzebnie wygłupić”, mogłyby zadziałać bumerangowo i spowolnić, zablokować, a nawet zniweczyć dotychczasowe osiągnięcia w terapii (generując dodatkowy opór z jego skutkami). Drugi „czuły punkt” z tej klasy to przekonanie czy przynajmniej podejrzenie (a nawet praktyka muzykoterapeutyczna), że takie muzykowanie sprawdza się w sesjach grupowych. Te z kolei także nie są korzystne dla wszystkich sytuacji, jakie trzeba rozwiązywać w sesji muzykoterapeutycznej.

Ostatnia grupa „czułych punktów” związanych z muzycznym komunikatem terapeutycznym dotyczy ewentualnych wyjątków od takich reguł, które uzasadnione byłyby wskazaniem współpracujących z muzykoterapeutą specjalistów. Tytułem przykładu można przywołać decyzję włączenia na pewnym etapie elementu psychoterapii paradoksalnej, która „w przełożeniu” na kardynalną i powszechnie stosowaną w początkowej fazie muzykoterapii zasadę ISO kłóci się z nią; inaczej mówiąc, pozwala ją zignorować.

5. „Czułe punkty” – odbiorca: klient/pacjent

Człowiek, który zgłasza się lub jest kierowany przez profesjonalistów na sesje muzykoterapeutyczne jako klient/pacjent³⁷, jest najważniejszym ogniwem omawianego komunikacyjnego układu otwartego z punktu widzenia **skuteczności** muzykoterapii.

³⁵ Ostatnia klasa „czułych punktów” w naturalny sposób wykazuje powiązania z grupą „czułych punktów” dotyczących odbiorcy (klienta/pacjenta).

³⁶ Natanson T., *Wstęp...*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 193-194.

³⁷ Antoni Kepiński, jeden z prekursorów i gorących zwolenników tzw. psychiatrii humanistycznej, proponował posługiwanie się terminem „chory” w przekonaniu, że jest on pozbawiony układu negatywnych konotacji jak (Jego zdaniem) ma to miejsce w przypadku terminu „pacjent”.

Jego dobrostan psychiczny został zaatakowany przez konflikty intrapersonalne wynikające – ujmując rzecz bardzo ogólnie – z zaburzonej równowagi komunikacyjnej między nim samym a jego otoczeniem społecznym. Zadaniem muzykoterapii jest pomóc mu owe konflikty przezwyciężyć. Trzeba jednak pamiętać, że ten człowiek kiedyś był zdrowy i jego kontakt z muzyką przebiegał wedle zasad, które sformułowała w wyniku wieloletnich badań nie tylko (bądź nawet nie tyle) sama nauka o muzykoterapii, ile po prostu psychologia muzyki. Bardzo możliwe, że nawet jako „już” człowiek z trudnościami i dolegliwościami psychicznymi nadal kontakt ten wedle nich realizuje. Będzie więc (najprawdopodobniej) w trakcie sesji muzykoterapeutycznych na komunikat muzyczny reagował zgodnie z dotychczasowymi:

- własnymi kompetencjami w zakresie kontaktu z muzyką;
- osobistymi preferencjami muzycznymi;
- własnym typem odbioru muzyki.

Te właśnie momenty trzeba brać pod uwagę jako „czułe punkty” podczas doboru odpowiedniej muzyki do poszczególnych faz oraz pojedynczych sesji muzykoterapii.

Preferencje muzyczne klienta/pacjenta jako osoby determinuje hierarchiczna struktura jego psychiki, a szczególnie temperament i osobowość³⁸. Budują one rodzaj „zapotrzebowania” na pewne parametry muzyki jako bodźca od poziomu jej cech czysto akustycznych, poprzez poziom sensów czy znaczeń aż po poziom wartości. Na wykrycie i opis swoistej odpowiedniości między tymi poziomami, na jakich przebiega kontakt człowieka z muzyką, a strukturą samej muzyki pozwala z jednej strony Warrena Weavera³⁹ trójpoziomowe ujęcie samej struktury muzyki, z drugiej zaś Romana Ingardena⁴⁰ koncepcja przeżycia estetycznego.

Wykorzystane łącznie jako rama teoretyczna dla zbudowania wizji kontaktu z muzyką podczas sesji muzykoterapeutycznej uzasadniają możliwość porozumienia się przez nadawcę-muzykoterapeutę komunikatu muzycznego z jego odbiorcą-klientem/pacjentem co najmniej na trzech poziomach:

- akustycznym (poziom A), na którym prawdopodobnie głównie czynniki temperamentalne decydują o zapotrzebowaniu na „zwyczajne” bodźce akustyczne;
- semantycznym (poziom B), na którym prawdopodobnie rozgrywa się zasadniczy dialog terapeutyczny, w którym zostaje nadany i rozszyfrowany metaforyczny komunikat muzyczny; dzieje się to najprawdopodobniej już za sprawą cech osobowości słuchacza (odbiorcy-klienta/pacjenta);
- estetycznym (poziom C), na którym można oczekiwać dodatkowych walorów płynących z kontaktu z utworem muzycznym – walorów przejścia na poziom terapii przez sztukę w sensie dosłownym; poziom ten daje bowiem za sprawą dotarcia w przeżyciu estetycznym do (Ingardenowskich) „jakości estetycznie walentnych”, umożliwiających dalej odkrycie i zastosowanie terapeutycznej roli wartości dzieła muzycznego (nie tylko artystycznych i estetycznych, lecz także moralnych).

³⁸ Koncepcje osoby, których rodowód nie jest psychologiczny, zwracają uwagę na trzeci, najwyższy poziom tej struktury, nazywając go duchowością. Nie podejmuję się w tym miejscu próby włączenia ich w zakres niniejszych rozważań ani (tym bardziej) polemiki z nimi.

³⁹ Weaver V., Shannon C.E., *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press Urbana, 1949.

⁴⁰ Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Kompetencje muzyczne odbiorcy-klienta/pacjenta, podobnie jak kompetencje muzyczne nadawcy-muzykoterapeuty, nie powinny interweniować znacząco w proces terapii. Nie chodzi bowiem w nim ani o słuchanie muzyki z tzw. zrozumieniem, ani (tym bardziej!) o weryfikację umiejętności gry na jakimkolwiek instrumencie. Jeżeli na poziomie semantycznym pojawia się (bo pojawić się jak najbardziej powinny) jakiekolwiek interpretacje odbiorcy-klienta/pacjenta muzyki jako znaku, symbolu, czy „tekstu”, to każda z nich jest prawdziwa i prawidłowa z punktu widzenia funkcji, jaką pełni i powinna pełnić w danej wypowiedzi o słuchaczu (a nie o muzyce). To ta właśnie wypowiedź jest kluczowa dla odczytania przez terapeutę jej metaforycznej treści, którą wykorzystuje on w dalszym przebiegu terapii. I dlatego w klasycznie rozumianej muzykoterapii (*sensu stricto* i *strictissimo*) to (Weaverowski) poziom semantyczny B kontaktu człowieka z muzyką staje się najważniejszy. W nim ukryty jest potencjał prowokowania mechanizmów obronnych (całkowicie bądź przynajmniej częściowo nieuświadomionych przecież) do pracy nad nimi.

Preferencje muzyczne sprzed choroby odbiorcy-klienta/pacjenta mają duże znaczenie dla skuteczności muzykoterapii. Najprawdopodobniej najlepszym sposobem uniknięcia niepowodzenia terapeutycznego (czyli respektowania „czulego punktu”) już na samym początku pierwszej sesji muzykoterapeutycznej jest rozmowa wprost o lubianej czy nie lubianej przez klienta/pacjenta muzyce. Rezultat takiej rozmowy pozwoli na zastosowanie wszystkich zasad organizujących poszczególne etapy i fazy muzykoterapii.

Pozwoli także uniknąć całkowitej nieadekwatności tej formy terapii w niektórych, bardzo szczególnych przypadkach:

(...) nigdy nie mogłem zrozumieć, czego ludzie dopatrują się w muzyce. Na koncertach wszelkiego rodzaju czułem się zawsze tak, jak jedyny w pełni przytomny wśród gromady ludzi pijanych lub zahipnotyzowanych. Śmiać mi się chciało, gdy niektórzy ludzie przymykali oczy, a twarze ich wyrażały zachwyt. Dla mnie muzyka jest wówczas dobra, gdy ułatwia mi marsz lub pomaga tańczyć. Wszystko inne jest w niej jakimś bezładnym chaosem, który z początku jest tylko nudny, potem zaś zaczyna okropnie męczyć. Dla mnie muzyka nie jest przykładem, a jawnym zaprzeczeniem wszelkiego piękna⁴¹.

Taki typ odbioru muzyki nazwany został awersyjnym. Funkcjonuje w rozbudowanej na podstawie wcześniejszych propozycji autorów polskich i zagranicznych koncepcji przeżyć muzycznych, stworzonej przed więcej niż półwieczem, lecz nadal, jak się wydaje aktualnej. To w jej ramach mieści się także typ analityczno-formalny, którym na ogół charakteryzują się muzycy profesjonalni. Polega on na doszukiwaniu się w słuchanej muzyce (prawie) wyłącznie parametrów formalnych dzieła oraz mniej lub bardziej precyzyjnej ich analizie (struktury utworu, cech wykonania, oryginalności i nowatorstwa środków wyrazu itp.). Taki typ odbioru poważnie utrudnia, o ile w ogóle nie uniemożliwia, słuchania muzyki „tak po prostu” czy „dla przyjemności”. Istnieje obawa, że muzyk profesjonalny, któremu próbowano by zaprezentować utwór muzyczny w charakterze terapii, byłby w stanie o nim czy na jego podstawie powiedzieć coś

⁴¹ Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, PWN, Warszawa 1970, s. 249; jest to wypowiedź jednej z osób badanych, uczestniczących w badaniach Janiny Koblewskiej-Wróbłowej nad typami przeżyć muzycznych, których wyniki zostały omówione w pracy Koblewska-Wróbłowa J., *Typy przeżyć muzycznych*, Materiały Pomocnicze dla Szkół i Ognisk Muzycznych, COPSA, Warszawa 1958, s. 71.

w rodzaju „klarnety były zbyt głośne”. Stąd przekonanie, że muzycy profesjonalni z trudem kwalifikują się na odbiorców-klientów/pacjentów terapeutycznego przekazu za pomocą muzyki.

Istnieją także przypadki synestezji i rozmaitych uprzedzeń, które utrudniają bądź zgoła uniemożliwiają zastosowanie muzykoterapii. Do książkowych przykładów podawanych w tym kontekście należą opisy przypadków padaczki muzykogennej, uruchamianej przez barwę niektórych instrumentów.

Typ odbioru muzyki stanowi bardzo ważny czynnik powodzenia muzykoterapii. Wydaje się, że poza opisanym wyżej, ukształtowanym poniekąd sztucznie (w wyniku intensywnego treningu profesjonalnego) typem analityczno-formalnym, pozostałe typy odbioru muzyki wykazują tendencje do naturalnego „doszukiwania się”, nawet w muzyce całkowicie asemantycznej, absolutnej, nieprogramowej i instrumentalnej swoistych „znaczeń dodatkowych”. Jest to sprawa naturalnej dla psychiki ludzkiej tendencji do semantyzacji bodźców za pomocą pamięci i wyobraźni.

6. „Czułe punkty” – układ otwarty

Procesowy charakter muzykoterapii z natury swej wymaga namysłu nad przebiegiem i rezultatami każdej z faz i etapów, które nie tylko już miały miejsce, lecz także nad tymi, które rozegrały się jeszcze przed diadą komunikacyjną muzykoterapeuta-klient/pacjent. Nie można sobie takiego namysłu wyobrazić bez wzajemnej relacji jego rezultatów pomiędzy tym, co już zaszło, a tym, co jeszcze powinno się odbyć. Można powiedzieć, że taki wymóg, by nieustannie konfrontować rezultaty refleksji nad przebiegiem i efektami przebytych w wyniku sesji muzykoterapeutycznych faz z ich kontynuacją w postaci kolejnych faz oraz ich (wyobrażonych) efektów.

Ten nieustanny dialog rekapitulacji uzyskanych rezultatów z antycypacją prawdopodobnych kroków następnych stanowi najważniejszy (a być może jedyny?) „czuły punkt” odnoszący się do otwartego układu wszystkich wcześniej wymienionych. To właśnie ów dialog namysłu nad własną pracą już wykonaną z projektowaniem następnej nadaje działaniu leczniczemu muzykoterapeuty charakter twórczy. W jego istotę wpisana jest bowiem dialektyka, którą można by nazwać algorytmizowaniem heurystyk lub – odwrotnie – heurazą algorytmów. Inaczej mówiąc: dynamika całego dziania się muzykoterapeutycznego na liście „czułych punktów” plasuje tę dialektykę na pozycji nadrzędnej.

„Czułe punkty” układu otwartego można widzieć także jako powtarzanie się na wyższym poziomie wszystkich „czułych punktów” muzykoterapii, potraktowanej jako komunikacja społeczna za pośrednictwem muzyki między (muzyko)terapeutą a klientem/pacjentem, w kategoriach skomplikowanych relacji między sobą nawzajem. Układ ten właśnie dlatego ma charakter otwarty: dopóki proces muzykoterapii nie zostanie zakończony, w każdej jego fazie, na każdym jego etapie mogą wystąpić zagrożenia niepowodzeniem terapeutycznym, wywołanym interakcją niedostrzeżonych wcześniej.

7. Podsumowanie

Spojrzenie na muzykoterapię z perspektywy metaforycznie nazwanych „czułych punktów”, symbolizujących miejsca czy momenty zagrożeń dla jej skuteczności rozumianej jako wyłącznie korzyści dla dobrostanu klienta/pacjenta pozwoliło sporządzić listę takich zagrożeń, pogrupowanie ich w cztery klasy oraz ich opis w kategoriach

komunikacji społecznej. Stało się to możliwe dzięki wcześniej skonstruowanemu narzędziu „wykrywania” owych „czułych punktów”, które powstało w wyniku namysłu nad szerokimi i wąskimi ujęciami muzykoterapii, a w szczególności wyodrębnieniu spośród nich ujęcia najściślejszego. Odwołuje się ono do ścisłych i precyzyjnie określonych powiązań z psychoterapią odniesioną do wybranych diagnoz.

Ostatecznie powstały cztery zestawy takich „czułych punktów”, odniesione kolejno do:

- terapeuty jako nadawcy komunikatu;
- materiału muzycznego jako samego tego komunikatu;
- klienta/pacjenta jako odbiorcy komunikatu;
- całości „dziania się” terapeutycznego oraz jego rezultatów jako swoistego układu otwartego, czyli na każdym etapie oddziaływania muzykoterapeutycznego wykazującego dynamikę powiązań „czułych punktów” podstawowych ogniw procesu komunikacji.

Literatura

Angel Romanowska B., *Muzykoterapia dogłębna – komórkowa, czyli łatwe techniki leczenia Ciała – Umysłu – Ducha za pomocą dźwięku*, Studio Astropsychologii, Opolgraf S.A., Białystok 2006.

Barker P., *Metafory w psychoterapii*, tłum. Węgrodzka J., GWP, Gdańsk 2000.

Cylulko P., *W kierunku umocnienia zawodu muzykoterapeuty w Polsce (komunikat)*, s. 215-223, [w:] Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010.

Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010.

Czarnecka M., Mazurek M., *Metafory w nauce*, *Zagadnienia Naukoznawstwa*, 2012, 1 (191), <https://journals.pan.pl/publication/108266/edition/93909/zagadnienia-naukoznawstwa-2012-no-1-metafory-w-nauce-czarnecka-malgorzata-mazurek-mariusz> [data dostępu: 2.12.2022].

Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Buchner A., PWM, Kraków 1988.

Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.

Fishelov D., *Genre Theory and Family Resemblance – Revisited*, *Poetics*, vol. 20, 1991.

Galińska E., *Historia poglądów na lecznicze działanie muzyki. Albo albo*, „Muzykoterapia, wolność, wyzwolenie”, Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, 1992, nr 1, s. 41-57.

Galińska E., *Z zagadnień muzykoterapii (roz. VIII)*, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 217-240.

Galińska E., *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] Jankowski W. (red.), *Człowiek-muzyka-psychologia*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Katedra Psychologii Muzyki, Warszawa 2000, s. 472-486.

Gemel A., *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, *Humanistyka i Przyrodznawstwo*, 19, 2013, s. 75-88.

Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, *Musica Iagellonica*, Kraków 1999.

- Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Jankowski W. (red.), *Człowiek-muzyka-psychologia*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Katedra Psychologii Muzyki, Warszawa 2000.
- Kieryl M., *Mobilna Rekreacja Muzyczna. Geneza i zastosowanie*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2021.
- Klimas-Kuchtowa E., *Synergiczne oddziaływanie muzyki w psychologicznej relacji pomagania*, s. 41, [w:] Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010.
- Kobłewska-Wróbłowa J., *Typy przeżyć muzycznych*, Materiały Pomocnicze dla Szkół i Ognisk Muzycznych, COPSA, Warszawa 1958.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, Aletheia, 2020.
- Manturzevska M., Kotarska H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.
- Nordoff P., Robbins C., *Terapia muzyką w pracy z dziećmi niepełnosprawnymi. Historia, metoda i praktyka*, tłum. Bryndał A., Masiak E., IMPULS, Kraków 2008.
- Nosal C., *Psychologiczne modele umysłu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.
- Piotrowski G., *Muzyka jako metafora*, [w:] Berkowicz F., Cichy D. (red.), *10 Festiwal Sacrum Profanum*, Kraków 2012.
- Rosch E., *Natural Categories*, *Cognitive Psychology*, 4(3), May 1973, pp. 328-350.
- Schwabe C., *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, tłum. Murkowa M., PZWL, Warszawa 1972.
- Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii*, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Stachyra K., *System certyfikacji muzykoterapeutów w Polsce*, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 277-284.
- Stachyra K., *Kodeks Etyczny Muzykoterapeuty*, [w:] *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 285-286.
- Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Szulc W., *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 134-151 (Aneks 5).
- Szulc W., *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 127-131 (Aneks 4).
- Trzebiński J., *Twórczość a struktura pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981.
- Weaver V., Shannon C.E., *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana 1949.
- Wierszyłowki J., *Psychologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979.

Czule punkty muzykoterapii

Streszczenie

Bogactwo ilościowe oraz ogromne zróżnicowanie jakościowe rozmaitych gatunków i odmian muzykoterapii pozwoliło na zwrócenie uwagi na słabsze i mocniejsze jej rozumienia; wśród tych mocniejszych zaś na wyodrębnienie najmocniejszej odmiany/postaci muzykoterapii, która stała się swoistym wzorcem czy matrycą do poszukiwania oraz opisu „czułych punktów” muzykoterapii rozumianych jako te miejsca czy momenty, jakich wymaga profesjonalizm praktyki muzykoterapeutycznej. Punkty te zostały zgrupowane w cztery klasy i opisane w kategoriach komunikacji społecznej – w kategoriach nadawcy (terapeuty), komunikatu (muzyki) oraz odbiorcy (klienta/pacjenta) oraz dodatkowo w kategoriach układu otwartego, rozumianego jako niesumatywna całość owych elementów procesu komunikacji. Metaforyczny charakter kluczowego terminu (konsekwentnie stosowany w całym tekście) podkreśla oficjalną akceptację statusu tego rodzaju terminów w siatce pojęć nauk humanistycznych i społecznych – jego pozycji i funkcji.

Słowa kluczowe: „czule punkty” muzykoterapii, komunikat, muzykoterapia, nadawca, odbiorca

Muzyka a melancholia. Zastosowanie muzyki w leczeniu chorób „duszy”

1. Historia melancholii

Jak pisze Antoni Kępiński w książce pt. „Melancholia”: *Dzieje melancholii są nie tylko historią poglądów lekarskich na depresję, lecz także dziejami przyrodzonemu człowiekowi smutku, cierpienia i filozoficznej medytacji*². Melancholia na przestrzeni wieków mogła określać różne stany psychiczne, od zwykłej depresji począwszy, aż na schizofrenii paranoidalnej i psychozach skończywszy. W medycynie arabskiej do melancholii zaliczano także stany lękowe, hipochondryczne, depresyjne i urojeniowe. Melancholia mogła zatem oznaczać dowolną chorobę psychiczną bądź rodzaj ekscentrycznego zachowania. Możemy przyjąć, iż z pewnością opisywała ona stany dalekie od *radości, szczęścia i pogody ducha*³. Idąc za słowami Roberta Burtona: *wieża Babel nie stworzyła takiego pomieszania języków, jak chaos objawów melancholii*⁴. Ten sam autor pisze, iż: (...) *nie ma nic słodsze... nic bardziej przekłete... nic smutniejszego, jak melancholia*. Dopiero w XVIII wieku stan ten zaczął być opisywany jako rodzaj reakcji depresyjnej, będący mieszaniną nudy i zniechęcenia, wywołany przesystemem życia i pesymistycznego spojrzenia na świat⁵. Melancholię symbolizowały: Saturn, księżyc, nietoperz, czy sowa. Natomiast synonimicznymi wyrazami były: frasobliwy, nostalgiczny, zasmucony, nieszczęśliwy, cierpiący.

Melancholia była opisywana w dziełach literackich, sztukach plastycznych oraz opisach życia codziennego i obyczajowości ludzi żyjących przez wieki. Z perspektywy historycznej niedoceniane są także opisy i interpretacje symptomów określonych zaburzeń psychicznych dokonywanych przez osoby nimi dotknięte, którymi były najczęściej osoby utalentowane artystycznie⁶. Już Arystoteles wyróżniał *wyższą formę melancholii*, która kryła się w geniuszu. On też w dziele „Problemata”⁷ zaryzykował stwierdzenie, iż wszyscy niezwykli ludzie w filozofii, polityce, poezji i sztuce są melancholikami⁸. Podobnie myślał Seneka, który uważał, iż: *nie ma wybitnego umysłu bez domieszki szaleństwa*⁹. Także Rufus z Efezu (przełom I i II wieku) wpisywał w zachowania melancholijne zdolności artystyczne. Wynika z tego, iż melancholia była uprzywilejowana w porównaniu z innymi chorobami psychicznymi – także w oczach Kościoła.

¹ stella.kaczmarek@amuz.lodz.pl, dr, Akademia Muzyczna w Łodzi, <https://www.amuz.lodz.pl/pl/>.

² Kępiński A., *Melancholia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 269.

³ Pod. Kępiński A., *Melancholia*, op. cit., s. 273.

⁴ Tamże.

⁵ Por. tamże, s. 305.

⁶ Tamże, s. 270.

⁷ Arystoteles, *Problemata* XXX, I. Cyt. za: Kępiński A., op. cit., s. 275.

⁸ Por. Kępiński A., op. cit., s. 300.

⁹ Seneka, cyt. za: Kępiński A., op. cit., s. 275.

Jednym z ważniejszych dzieł odnoszących się do tematyki melancholii stanowi praca Roberta Burtona „Anatomia melancholii” (1638)¹⁰. Na jego nagrobku istnieje nawet napis podkreślający jego wkład z odkrycie zjawiska melancholii: *co życie i śmierć oddał melancholii*¹¹. Burton jest zdaniem Antoniego Kępińskiego jedną z *najciekawszych i zasłużonych dla historii melancholii postaci*, a jego dzieło dotyczące zaburzeń psychicznych jest jednym z najczęściej wznawianych do obecnych czasów.

Dzieje melancholii stanowią ważną podstawę do analizowania zaburzeń depresyjnych. Słowo „melancholia” nie tylko silnie zakorzeniło się w języku potocznym, ale także nadal istnieje w słownictwie psychiatrycznym. I tak np. w dziele Zilboorga¹², który opisywał dzieje psychiatrii do lat 30. XX wieku, prawie nie użyto słowa depresja. Podobnie jak Aleksander i Selesnick, którzy opisywali dzieje psychiatrii aż do lat 60. XX wieku słowa depresja, użyli tylko raz¹³. Znaczy to, iż przez wiele stuleci melancholia była synonimem depresji.

Pierwsze wzmianki o depresji znajdujemy już w starożytnym Egipcie, w Księdze Joba, która stanowi jedno z pierwszych opisów stanów depresyjnych. U Homera w „Iliadzie” także znajdujemy opisy reakcji depresyjnych (depresja dwubiegunowa), z ich komponentem ekspresyjnym. Jeżeli chodzi o terapeutyczne użycie muzyki, to u Homera znajdujemy informacje, iż np. Odyseusz tamował muzyką upływ krwi lub stosował pieśni przeciwko dolegliwościom cielesnym. W medycynie arabskiej znajdujemy u Najaba (IX-X wiek) opis depresji i manii wraz z ich naprzemiennosciami. Na leczenie depresji dwubiegunowej, czyli *wzajemnego przechodzenia manii w melancholię* Majmonides (1135-1204) zalecał stosowanie metod psychoterapeutycznych, leczenie muzyką, aromaterapią (wąchaniem przyjemnych zapachów) oraz terapię zabawą. Od czasów starożytnych, cytując Marcina Lutra, wierzone w skuteczność leczenia muzyką chorych psychicznie¹⁴.

Geniusz melancholii widoczny był szczególnie u artystów malarzy. I tak np. Dürer zalecał swoim uczniom leczenie depresji za pomocą muzyki, ponieważ sam na nią cierpiał. W jego bibliografiach znajdujemy takie określenia, jak: *najschlachetniejsza melancholia Dürera (melancholia Düreri generosissima)*, ponieważ cierpiał na stany twórczej depresji i tym samym był przykładem arystotelesowskiego sądu o geniuszu melancholików.

Stan twórczej depresji dotyczy zwłaszcza artystów i architektów, którzy tworzą w „szale melancholicznym” niepozbanionym fantazji. Dürer nie był jednym artystą posądzonym o melancholię. Określenie artysty jako melancholika dotyczyło także Michała Anioła, któremu *towarzyszyła gwiazda melancholii*, czy Rafaela. Sam Michał Anioł pisał o swojej melancholii w następujących słowach: *Melancholia jest moją radością, a niepokój moim wypoczynkiem*¹⁵. Ta już wcześniej cytowana „gwiazda melancholii” była tolerowana u artystów bardziej niż u zwykłych osób, u których obserwowano pewne odchylenia od normy psychicznej.

¹⁰ Burton R., *Anatomia melancholii* (1638), Wybrał i przełożył Michał Tabaciński, Korporacja HA!ART, Kraków 2020.

¹¹ Por. Kępiński A., op. cit., s. 302.

¹² Zilboorg G., *A history of medical psychology*, New York 1941. Cyt. za: Kępiński A., *Melancholia*, Kraków 2001, s. 272.

¹³ Por. Kępiński A., op. cit., s. 303.

¹⁴ Por. Kępiński A., op. cit., s. 291.

¹⁵ Anioł M., *Sonet*, cyt. za: Kępiński A., op. cit., s. 299.

W innych klasycznych dramatach greckich m.in. autorstwa Ajschylosa, czy Eurypidesa także znajdujemy opisy obłądów czy stanów depresyjnych. W traktacie Hipokratesa pt. „O powietrzu, wodzie i miejscowościach” znajdujemy opisy stanu melancholii z ich charakterystycznymi objawami, czyli przygnębieniem, zniechęceniem, brakiem apetytu czy bezsennością¹⁶. W okresie antycznej Grecji (głównie jej okresu klasycznego) słowo melancholia nie tylko weszło do języka potocznego i literackiego, ale także na stałe zagościło w literaturze medycznej; było tam obecne aż do XIX wieku. Natomiast w średniowieczu, jak pisze Johan Huizinga w swoim dziele „Jesień średniowiecza”¹⁷, melancholia była widziana pod trzema postaciami: ponurego usposobienia, poważnej refleksji bądź wybujałej fantazji.

W „Boskiej Komedii” Dante umieszcza melancholików w piątym kręgu piekielnym. Potępia z nim gniew i ponurość: *Smutkiem byliśmy karmieni na łubym świecie, który się weseli (...). Więc smutek żre nas w tej błotnej kąpieli*¹⁸. W tym stanie ducha widzimy wiele bojaźni i troski zarówno o duszę, ciało, jak i zasadnicze potrzeby człowieka.

Także w literaturze okresu romantyzmu spotykamy wiele bólu, cierpienia, a nie tylko „samych smuteczków”. Do najbardziej znanych pozycji literatury z tamtych czasów, dotyczących tematu melancholii możemy zaliczyć: „Cierpienia młodego Wertera” H. Goethego, a w Polsce w okresie renesansu „Treny” Jana Kochanowskiego. W epoce Młodej Polski ulubienie śmierci i smutku kontynuowali K. Przerwa-Tetmajer – w wierszu „Melancholia”¹⁹ oraz Jacek Malczewski na obrazie „Melancholia”. Melancholia na obrazie Malczewskiego jawi się jako stan umysłowości narodu polskiego po utracie niepodległości, pełny apatii i bezwoli, jednak z towarzyszącym jej poczuciem siły i mocy twórczej, a nawet spontanicznej kreacji.

W literaturze polskiej także znajdujemy opisy melancholii, zarówno w literaturze pięknej, jak i fachowej – medycznej i psychiatrycznej. I tak np.: A. Rothe w „Rysie dziejów psychiatrii w Polsce” z 1983 roku opisuje dzieje i prace poświęcone melancholii od czasów renesansu do XIX wieku.

2. Historyczne zastosowanie muzyki w celu leczenia „duszy”

W czasach antycznych wyjątkowe miejsce i znaczenie muzyce przypisywali Grecy. Łączyli oni muzykę, taniec i śpiew, czyli tzw. *trójjedyną choreę*²⁰ w celu *wyzwolenia duszy z ciężaru uczuć*²¹. Muzyka w antycznej Grecji stanowiła istotny element edukacji młodego człowieka, którego zadaniem była harmonizacja wszelkich zdolności ludzkich. Jak twierdził Pitagoras (ok. 582-500 r. p.n.e.) muzyka miała wyrażać ład i harmonię kosmosu, dlatego też zajęcia z muzyki z nauczycielem lutnistą miały pomóc w osiągnięciu wewnętrznej harmonii, a oprócz tego – oczyszczeniu duszy z win i grzechów.

¹⁶ Hipokrates, *O powietrzu, wodzie i miejscowościach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014. Traktat ten datowany na ostatnie trzydziestolecie V wieku p.n.e., a jego część „O świętej chorobie” jest jednym z 53 pism hipokratejskich tworzących kompendium starogreckiej wiedzy medycznej w 72 księgach.

¹⁷ Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, Tł. Robert Stiller, Wydawnictwo: Vis-à-Vis/Etiuda, Warszawa 2021.

¹⁸ Dante Alighieri, *Boska komedia, Piekło*, VII, Wrocław 1992, s. 121-123.

¹⁹ Przerwa-Tetmajer K., *Melancholia*, Cykl *Szczęście*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899.

²⁰ Por. Metera A., *Muzykoterapia. Muzyka w medycynie i edukacji*, Leszno 2002, s. 75.

²¹ Wojnar I., *Estetyka a problemy wychowawcze*, PWN, Warszawa 1962.

O praktycznych działaniach i doświadczeniach Pitagorejczyków w terapii muzyką dowiadujemy się z pism Jamblichosa²², jednego z uczniów i następców Pitagorasa. W jednym z nich sformułował on tezę, która pozostaje aktualna do dziś: [...] *zważcie na rzecz taką, muzyka przyczynia się do zdrowia w sposób istotny, gdy używa się jej we właściwy sposób*. Pitagorajska nauka mówiła o oczyszczaniu duszy za pomocą muzyki. Muzyka tym samym zyskuje funkcję terapeutyczną, może wywierać wpływ na ludzi – zwłaszcza poprzez wyrażanie i wzbudzanie określonych uczuć. Oprócz funkcji terapeutycznej muzyka w czasach pitagorejskich była stosowana w celach wychowawczych i etycznych, ponieważ muzyka miała nie tylko oczyszczać duszę, ale także kształtować charakter, czy też wywoływać *katharsis*, czyli wyzwalać z więzów ciała²³. Reasumując, w okresie hellenistycznym *muzyka (...) aż do pitagorejczyków była podziwiana i uważana za oczyszczającą*²⁴.

Twórcą pierwszej koncepcji terapeutycznego wykorzystania muzyki był Platon, który to stworzył tzw. *profilaktykę psychohygieniczną*. Polegała ona na próbach stosowania muzyki w celu kształtowania osobowości. Autora „Państwa”, w swoich rozważaniach o normach postępowania wskazywał na znaczenie muzyki w leczeniu duszy, ponieważ: [...] *ona to bowiem, znajduje prostą drogę do duszy słuchacza, wpływa na nią i wywołuje odpowiednie duchowe oceny. Tak jak gimnastyka wychowuje ciało, tak muzyka ma pielęgnować duszę*²⁵.

Podobne koncepcje wyznawał Arystoteles, który – jako pierwszy – połączył muzykę z zarówno fizjologicznymi, jak i psychicznymi reakcjami na nią. W tym celu – jak pisze M. Kronenberger – stosował seanse muzyczne, które miały oczyścić ludzki organizm z wszelkich nieczystości²⁶. Podobnie jak Platon, stosował on muzykę w celu oczyszczania duszy, hamowania instynktów, czy popędów. Jego zdaniem muzyka powinna znaleźć uprzywilejowane miejsce w wychowaniu młodzieży. Przykładał także wielką wagę do pojęcia *katharsis*, o którym wspomina w VI rozdziale „Poetyki”²⁷. Ważnym aspektem przeżycia muzycznego było właśnie uzyskanie *katharsis*²⁸. *Katharsis* w swej istocie polegała na wywoływaniu słowem lub dźwiękiem wstrząsu emocjonalnego, polegającego na wzbudzeniu gwałtownych uczuć i ich wyładowaniu. Odreagowanie prowadziło do wewnętrznego bądź/i duchowego oczyszczenia. Stan taki z kolei stawał się źródłem przyjemności estetycznej²⁹. Brak wyzwolenia się z negatywnych i niechcianych emocji poprzez ich gwałtowne wyładowanie zagrażał bowiem uzyskaniu harmonii w życiu człowieka.

²² Möller H.J., *Aspekty psychoterapeutyczne w poglądach muzycznych tysiącleci*, Wrocław 1984, s. 26.

²³ Por. Metera A., op. cit., s. 77.

²⁴ Hamel G.H., *Przez muzykę do samego siebie*, Wyd. Sortorius, Wrocław 1995, s. 209.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ Por. Kronenberger M., *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Mediatour, Szczecin 2006, s. 12.

²⁷ Arystoteles, *Poetyka*, tł. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

²⁸ *Katharsis* to rozładowanie silnych uczuć w wyniku głębokiego przeżycia. Celem sztuki wg poetyki Arystotelesa jest wzbudzenie u widza uczuć litości i trwogi, aby przez to następnie oczyścić jego umysł z tych doznań. Współcześnie *katharsis* określa ujawnianie dotychczas wypieranych przeżyć i usuwanie towarzyszącego im napięcia emocjonalnego – zwłaszcza w procesie psychoanalizy. Znalezione pod adresem: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/katharsis.html> [data dostępu: 14.01.2023].

²⁹ Por. Schwed E., *Zarys historii muzykoterapii*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2005, nr 1, s. 179.

Jedną z pierwszych prób leczenia muzyką w starożytności podjął Aristokenes – uczeń Arystotelesa, który w pierwszej kolejności doprowadzał obłąkanych do szału dźwiękami trąb, by w następnym kroku uspokajać ich spokojnymi melodiami fletów³⁰. Podobne podejście terapeutyczne stosował Galius w stosunku do chorych na padaczkę³¹.

Temat panowania nad duszami pod wpływem słuchania muzyki podjął także Kwintylijan, rzymski retoryk i nauczyciel żyjący w I wieku p.n.e. (ok. 35-96). On to jako autor książek „O muzyce”, napisał: *Celem muzyki nie jest przyjemność; ubocznie jest nim panowanie nad duszami, a właściwym jej celem jest służenie cnocie*³². Innym filozofem, który doceniał estetyczne właściwości muzyki, był Plotyn (203-270). Cenił on muzykę za to, że *kieruje myśli na harmonię i rytm, prowadzi do kontemplacji harmonii duchowego świata, działa na dusze ludzkie, dokonuje zmian, wiodąc dusze ku lepszemu lub gorszemu*³³.

W średniowieczu ugruntowała się wiara dotycząca wpływu muzyki na człowieka. Pitagorejska nauka o harmonii sfer pojmowana była jako odwzorowanie boskiego porządku świata. Muzykę kościelną utożsamiano z muzyką *mundana (naturalna)*, a więc tą, która sprzyjała nabożnemu skupieniu, uwalniała od zmysłowości i wznosiła ku niebiańskiej harmonii sfer. Opisując tym samym cały harmonijnie uporządkowany wszechświat. Świecka zaś (*humana, sztucznie stworzona*) była synonimem grzechu, panującego w duszy chaosu oraz siły wewnętrznych i zewnętrznych zmysłów. W poglądach o leczniczym oddziaływaniu muzyki w średniowieczu odwoływano się do tradycji antycznej, przekazując doniesienia o kuracjach i seansach terapeutycznych prowadzonych przez Pitagorasa. Wzorcowym przykładem potwierdzającym stosowane teorie, była przytaczana w wielu traktatach biblijna przypowieść o ustąpieniu choroby depresyjnej Saula pod wpływem gry Dawida na cytrze³⁴. Ten sam pogląd stosowała kilkanaście wieków później A. Kircher, o którym za chwilę.

Także w okresie renesansu znaleźć można dowody potwierdzające terapeutyczne znaczenie muzyki. Włoski teoretyk, członek platońskiej Akademii we Florencji – Marsilius Ficinus (1433-1499), w pracy pt.: „*De vita triplice*”³⁵ rozważał kwestie akustyczno-psychologicznego oddziaływania muzyki. W XV-wiecznym tekście autor pisał między innymi:

*ton muzyczny porusza ciało przez ruch powietrza, uszlachetnione przez muzykę powietrze ponisza zmysły, silnie z impetem przenika do głębi i ogarnia wspaniałą rozkosz. Przez swą równocześnie duchową i materialną naturę chwytła człowieka w swe objęcia i bierze go całkowicie w posiadanie*³⁶.

Dwa wieki później – czołowy niemiecki filozof, Emmanuel Kant (1724-1804) w podobnym tonie wypowiadał się o sile oddziaływania terapeutycznego muzyki. Wg niego *muzyka posiada siłę terapeutyczną; rozkosz jakiej dostarcza przewija się w spo-*

³⁰ Por. Metera A., op. cit., s. 79.

³¹ Por. Janiszewski M., *Podstawy muzykoterapii*, op. cit., s. 11.

³² Dziak A., *Muzyka i medycyna*, „Pielęgniarka i Położna” 1963, nr 12, s. 63.

³³ Brzeziński Z., *Historia medycyny*, PZWL, Warszawa 1995, s. 77.

³⁴ *A kiedy zły duch zesłany przez Boga napadał na Saula, brał Dawid cytrę i grał. Wtedy Saul doznawał ulgi, czuł się lepiej, a zły duch odstępował od niego. Pierwsza Księga Samuela, Dawid w laskach monarchy, 16, 23.*

³⁵ Möller H.J., op. cit., s. 49.

³⁶ Tamże, s. 44.

tęgowaniu dobrego samopoczucia i stanowi dowód, że na ciało możemy działać także przez duszę i posługiwać się nią jak lekarstwem³⁷.

Według Gioseffo Zarlina (1517-1590) – czołowego włoskiego historyka muzyki z XVI wieku – *musika hamana* była symbolem równowagi panującej między duchem i ciałem. Jej zachwianie, jak stwierdzał w pracy pt.: „Le istituzioni harmoniche” (1558)³⁸, spowodowane nieumiejętnie stosowanymi w terapii formułami muzycznymi, stawało się przyczyną wielu chorób. Zalecał więc kształcenie medyków również wedle prawideł muzycznych i znajomości afektów³⁹, aby leczenie mogło być skuteczne.

Psychologiczne uwarunkowania powstawania i działania terapeutycznego muzyki stały się również przedmiotem rozważań w XVIII wieku Adama Kirchera – teoretyka muzyki i przyrodnika. W pracy pt.: „Neuen Hall- und Tonkunst”⁴⁰ („Dźwięk i sztuka dźwięku”) pisał o istnieniu swoistej duchowej energii człowieka, która pozostając pod wpływem działania muzyki (a konkretnie impulsów akustycznych, przekazywanych do mózgu, które autor *notabene* identyfikował z duszą), stymuluje określone odczucia. Wzmoczenie intensywności działania energii sprzyjać miało powstawaniu uczucia radości, podniecenia, zaś jej osłabienie odpowiadało stanom smutku i przygnębienia. W innym dziele „Phonurgia nova” (1681)⁴¹, opisał muzykę jako terapię wibroakustyczną. Kircher wierzył, iż dusza człowieka składa się w mikroskopijnych cząstek, które zderzając się z organizmem człowieka, wywołują wydobywanie się trucizn chorobotwórczych przez pory skóry na zewnątrz. Dźwiękami i muzyką leczył on głównie chorych psychicznie, natomiast dyskwalifikował leczenie muzyką udarów, amputacji, podagry czy stanów podgorączkowych.

Dziewiętnaste stulecie to czas powstawania różnorodnych kierunków estetycznych, badań wpływu muzyki na psychikę, jak i na czynności wegetatywne ludzkiego organizmu. Literatura przedmiotu dostarcza przykłady stosowania muzyki w leczeniu chorób psychicznych, w przypadkach afazji, wszelkiego rodzaju niedowładów czy schorzeń kardiologicznych. Dowodzą one faktu zainteresowania leczniczymi walorami muzyki i mechanizmami jej oddziaływania.

Jednym z nich jest np. podejście do muzyki, jakie znajdujemy w pracach Rogera⁴², który zauważył większą reaktywność histeryków i osób z zaburzeniami nerwowymi na doznania muzyczne, czy L. Rudnitza, który leczył poprzez muzykę psychozy⁴³. Za inny przykład niech nam posłuży Lietaud, który leczył muzyką uporczywą bezsenność; Beechan, który muzyką zwalczał depresję, czy George Sand, która leczyła się muzyką z depresji⁴⁴. Jak sama pisała: *muzyka leczy ją z depresji zręczniejsz od lekarza bez dodatkowych cierpień i bez (...) piętnejego honorarium*⁴⁵.

³⁷ Tatariewicz W., *Historia estetyki*, PWN, Wrocław-Kraków 1960.

³⁸ Möller H.J., op. cit., s. 69.

³⁹ Zarllino G., *Le istituzioni harmoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1558.

⁴⁰ Kircher A., *Neuen Hall- und Tonkunst*, Nördlingen 1684.

⁴¹ Kircher A., *Phonurgia nova*, Campidonae 1681. Cyt. za: Schwabe Ch., *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, PZWL, Warszawa 1972, s. 14.

⁴² Por. Nicolai O., *Die Verbindung der Musik mit der Arztnoygelahrheit*, Halle 1745. Cyt. za: Schwabe Ch., op. cit., s. 16.

⁴³ Rudnitz L., *Die Musik als Heilmittel*, Hasse and Sohne Prag, 1840. Cyt. za: Schwabe Ch., op. cit.

⁴⁴ Por. Janiszewski M., *Podstawy muzykoterapii*, AM w Łodzi, Łódź 1999.

⁴⁵ Tamże, s. 13.

Jednym z ważniejszych polskich akcentów w łączeniu muzyki z melancholią stanowi dzieło Juliana Stupnickiego pt.: „Muzyka pod względem estetycznym i lekarskim”, które ukazało się we Lwowie w 1865 roku⁴⁶. Oto jeden z ważniejszych cytatów: (...) *muzyka w chorobach umysłowych w tym względzie zasługuje na uwagę lekarzów, gdyż wiele wypadków świadczy o jej zbawiennej sile...*

Współczesna nauka zaczęła zajmować się klinicznym fenomenem uzdrawiających właściwości muzyki dopiero od lat 20. XX wieku. Już pierwsze badania przeprowadzone na żołnierzach amerykańskich z zaburzeniami PTSD wykazały, że muzyka wpływa na emocje, poprawia nastrój, relaksuje fizycznie i psychicznie.

3. Współczesne zastosowania leczenia muzyką w leczeniu „duszy”

Mimo wspaniałych osiągnięć naukowo-technicznych i znacznej poprawy warunków życia nie można naszego stulecia nazwać radosnym; prawdziwa radość życia jest w nim zjawiskiem coraz rzadszym, a smutek coraz bardziej powszechniejszym.

Ten cytat Antoniego Kępińskiego ze wstępu do książki „Melancholia” niechaj stanowi wstęp do rozważań nad możliwościami współczesnego zastosowania i leczenia chorób „duszy” przy pomocy środka, jakim jest muzyka.

Istotne znaczenie dla powstania podstaw teoretycznych muzykoterapii, kreacji metod i technik miały kierunki powstałe na przełomie XIX i XX wieku. Należały do nich m.in. estetyka psychologiczna, badająca istotę przeżycia muzycznego i stosunek słuchacza do dzieła, a także estetyka biologiczna, która sprowadzała twórczość i percepcję do podstawowych praw biologicznych rządzących organizmem człowieka. Kierunkiem, który także przyczynił się do rozwoju muzykoterapii była psychoanaliza, czy też powstała w późniejszym czasie terapia poznawczo-behawioralna. W owym czasie terapia muzyką wykorzystywana była przede wszystkim w psychiatrii. Dzięki muzykoterapii próbowano wówczas dotrzeć do sfery ludzkiej podświadomości.

Współczesne koncepcje muzykoterapii bazują na głównych kierunkach psychoterapeutycznych, w tym na psychoanalizie (psychoterapia analityczna), teorii uczenia (psychoterapia behawioralna) oraz założeniach filozofii egzystencjalnej (psychoterapia humanistyczna). Istnieje również wiele kierunków wykorzystujących wybrane elementy z kilku wymienionych grup, tworzących mieszane, eklektyczne, współcześnie stosowane koncepcje. Dzięki tym podejściom stosuje się muzykoterapię w celu tak leczenia, jak zapobiegania występowaniu zaburzeń i schorzeń psychicznych, a szczególnie tych spowodowanych szybkim tempem współczesnego życia.

W orientacji psychoanalitycznej muzyka pojmowana jest jako środek służący wzmacnianiu przeżyć. Wychodząc z założenia, że nieodreagowane napięcia wywołują lub warunkują trwanie objawów nerwicowych, dąży się do ich odreagowania poprzez np. przeżycia wyobrazeniowe pod wpływem muzyki w stanie relaksacji pacjenta. W działaniach tych pełni ona funkcję katalizującą, intensyfikującą tego typu przeżycia i co najistotniejsze, aktywizuje chorego do przeciwstawienia się wzmożonym objawom emocji⁴⁷. Krańcowe nastroje niesione przez muzykę mogą być wykorzystywane do

⁴⁶ Stupnicki J., *Muzyka pod względem estetycznym i lekarskim*, Lwów 1865. Cyt. za: Schwabe Ch., op. cit., s. 17.

⁴⁷ Por. Schwed M., op. cit., s. 207.

wpływania na dezintegrację osobowości, wywołując obniżenie nastroju, silny niepokój, a tym samym ujawniając konflikty i patologiczne przeżycia chorego.

Muzykoterapia oparta na podejściu psychodynamicznym skupia się na analizie doświadczeń pacjenta z przeszłości oraz ich wpływu na jego funkcjonowanie w teraźniejszości. Jak pisze Sara Knapik-Szweda:

muzykoterapia stara się zrozumieć i wydobyć za pomocą muzycznych elementów i doświadczeń nieuświadomione konflikty, które ujawniają się w zachowaniu, myśleniu czy odczuwaniu jednostki, a przez to doprowadzić pacjenta do uzyskania wglądu w samego siebie⁴⁸.

Pionierami muzykoterapii, która zaadaptowała myśl psychoanalityczną w Europie, są m.in.: E. Lecorth we Francji, J. Alvin i M. Priestley w Wielkiej Brytanii („Analytical Music Therapy” – muzykoterapia zorientowana analitycznie), czy J.Th. Eschen w Niemczech. Modelem, który wywodzi się z tego nurtu, jest wizualizacja kierowana z muzyką autorstwa Hellen Bonny („Guided Imagery and Music”).

Drugi kierunek koncepcji i metod muzykoterapeutycznych wywodzi się z teorii uczenia. Na jej psychologicznych podstawach opiera się amerykańska psychoterapia behawioralna, lecząca zaburzenia w zachowaniu człowieka przyjmując, iż są one generalnie reakcjami wyuczonymi. Mogą zatem podlegać prawom uczenia się, a więc przyuczaniu i odczucaniu. Kierunek ten nastawiony jest głównie na terapię objawową, a nie przyczynową. Dzięki technikom behawioralnym jednostka stara się naśladować zachowania normalne, uczy się jak odróżniać je od zachowań patologicznych. Najczęściej stosuje się ją do zmian/modyfikacji w zachowaniu, rozwoju lub zdrowiu fizycznym dzięki takim metodom, jak relaksacja, samoodkrywanie, obrazowanie emocji, czy modelowanie⁴⁹.

Muzykoterapia w tym nurcie skupia się na rozwijaniu zdolności jednostki, a działania muzyczne stosowane podczas sesji mają służyć realizacji siebie. Do typowych działań muzycznych możemy tutaj zaliczyć *Songwriting* (pisanie piosenek), zastępowanie słów piosenek nowym tekstem, czy różnego rodzaju improwizacje. Dzięki muzyce możliwe jest wspomaganie procesów poznawczych, czy umiejętności językowych, a przede wszystkim zmiana świadomości, która może wpłynąć na ogólne funkcjonowanie jednostki⁵⁰.

Przykładem na zastosowanie koncepcji teorii uczenia w polskiej muzykoterapii były prace podjęte przez Jana Aleksandrowicza i Stanisława Cwynara. Ich efektem było opracowanie specjalnej płyty relaksacyjnej, zawierającej trening autogeny Schultza, z podkładem muzycznym. Metody treningowe prowadzone są nadal w wielu ośrodkach naszego kraju.

Trzeci kierunek – psychoterapii humanistycznej – oparty jest na założeniach filozofii egzystencjalnej i podejmuje problematykę ludzkiego istnienia i sensu, zagadnienie sumienia i odpowiedzialności za własne życie. Usiłuje on – jak pisze E. Galińska: *zrozumieć człowieka z jego własnego, jednostkowego punktu widzenia, przy czym nie*

⁴⁸ Knapik-Szweda S., *Znaczenie technik muzykoterapeutycznych we wsparciu rozwoju dziecka z autyzmem*, Difin, Warszawa 2020, s. 91.

⁴⁹ Madsen C.K., *Muzykoterapia behawioralna*, [w:] Stachyra K. (red.), *Modele, metody i podejścia w muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS w Lublinie, Lublin 2012, s. 87-88.

⁵⁰ Por. Knapik-Szweda S., *Znaczenie technik muzykoterapeutycznych...*, op. cit., s. 89 i 93-95.

chodzi o to, żeby człowiek przystosował się, lecz by realizował własne istnienie⁵¹. Muzykoterapia w ujęciu psychologii humanistyczno-egzystencjalnej (...) pozwala jednostce wyrazić siebie, swoje możliwości, trudności oraz jest traktowana jako rodzaj komunikacji umożliwiającej zbudowanie relacji pomiędzy uczestnikiem a terapeutą⁵². Pionierami muzykoterapii w nurcie psychologii humanistycznej jest muzykoterapia kreatywna Paula Nordoffa i Clive'a Robbinsa.

Współcześnie muzykoterapia stanowi dodatek do standardowych form leczenia farmakologicznego i oddziaływań w ramach psychoterapii, zwłaszcza w leczeniu szpitalnym, ambulatoryjnym, sanatoryjnym i placówkach zdrowia psychicznego⁵³. W Norwegii, Szwecji, Finlandii i Wielkiej Brytanii muzykoterapia jest zalecana jako część normatywnej opieki dla osób cierpiących na zaburzenia psychiczne⁵⁴. W Polsce natomiast muzykoterapia jest sporadycznie adresowana do pacjentów i nie stanowi standardu opieki medycznej w psychiatrii. Wyjątek stanowi Instytut Psychiatrii i Neurologii w Warszawie, gdzie do muzykoterapii podchodzi się także w sposób badawczy.

4. Zastosowanie muzykoterapii w „chorobach duszy” w Polsce

Muzykoterapia w leczeniu chorych z zaburzeniami psychicznymi powinna być traktowana w większości przypadków jako terapia wspomagająca, a nie jako główna metoda leczenia odbywająca się na poziomie głębokim⁵⁵. Muzykoterapię traktuje się w tym przypadku jako jedną z form kompleksowego leczenia, uzupełnienia szeroko zakrojonego leczenia psychiatrycznego, w tym przede wszystkim farmakologicznego. W ramach kompleksowego leczenia stosuje się różne metody, m.in.: psychoterapię, choreoterapię, muzykoterapię, kinezyterapię czy trening umiejętności społecznych⁵⁶.

Podstawą do stosowania muzykoterapii są kryteria diagnostyczne podane w Międzynarodowej Klasyfikacji Chorób (ICD) albo Podręczniku Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego (DCM). Dla pacjentów psychiatrycznych jest ona korzystną formą interwencji, która przyczynia się do zmniejszenia nasilenia objawów psychotycznych, podniesienia nastroju, obniżenia poziomu lęku oraz szeroko pojętej aktywizacji w wielu obszarach⁵⁷. Do najważniejszych z nich należy obszar poznawczy i emocjonalny, w których to muzykoterapia ma wiele do zaoferowania tym pacjentom.

Leczeniem dorosłych pacjentów nerwicowych za pomocą muzykoterapii już w latach 70. zajmował się w Austrii Ch. Schwabe, natomiast w Polsce tym tematem zajmował się A. Janicki oraz K. Kukielińska-Krawczyk z ośrodka wrocławskiego. Bardzo dużą grupę pozycji bibliograficznych w historii polskiej muzykoterapii stanowią także

⁵¹ Galińska E., *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyt Naukowy” 1978, 17, PWSM we Wrocławiu, s. 93.

⁵² Por. Knapik-Szweda S., *Znaczenie technik muzykoterapeutycznych...*, op. cit., s. 93.

⁵³ Por. Kokowska M., *Psychodynamiczne spojrzenie na praktykę muzykoterapii w psychiatrii*, „Psychiatria i Psychoterapia” 2017, tom 13, nr 3, s. 30-48.

⁵⁴ Dileo Ch., *Envisioning the Future of Music Therapy*, Temple University's Arts and Quality of Life Research Center, 2016.

⁵⁵ Cesarz H., *Muzykoterapia w zaburzeniach psychicznych*, [w:] Cylkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.

⁵⁶ Cesarz H., *Wybrane metody i techniki muzykoterapii w pracy z osobami zaburzonymi psychicznie*, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.

⁵⁷ Silverman M.J., *Music therapy in mental health for illness management and recovery*, Oxford University Press, London 2015.

pozycje dotyczące leczenia za pomocą muzykoterapii chorych na schizofrenię. Możemy do nich zaliczyć prace A. Janickiego czy E. Galińskiej. Natomiast o leczeniu pacjentów lękowych i neurotycznych za pomocą muzyki możemy dowiedzieć się przede wszystkim z pozycji E. Galińskiej. Muzykoterapia z jej metodami receptywnymi i aktywnymi jest także zdaniem M. Kronenberger sposobem na walkę ze stresem i na skuteczną profilaktykę stresu. Niekwestionowaną *królową polskiej psychiatrii w muzykoterapii XX wieku* w Polsce jest Helena Cesarz. Najpopularniejszą metodą leczenia pacjentów psychiatrycznych w Polsce stanowi metoda Portretu muzycznego, stworzona przez Elżbietę Galińską. Jest to model oparty na założeniach społeczno-poznawczych stosowany głównie u pacjentów z nerwicą, depresją, zaburzeniami jedzenia czy innymi zaburzeniami psychicznymi.

W XX wieku udało się sklasyfikować nie tylko choroby psychiczne, ale również metody ich leczenia (w tym wsparcia muzykoterapeutycznego). To, co w starożytności było elementem obserwacji i intuicji współczesna nauka nazwała muzykoterapią kliniczną.

5. Podsumowanie

Podsumowując, zastosowanie dźwięków w leczeniu chorób psychicznych ma swoją długowieczną tradycję obecną we wszystkich kulturach na przestrzeni wieków. Jak opisuje to A. Metera:

*zadaniem czarowników i szamanów było aplikowanie choremu zamiast leków – uzdrawiających pieśni, w celu przywrócenia mu utraconej duszy. Przy pomocy grzechotek i innych instrumentów przepędzano złe duchy wywołujące chorobę, a bicie w bębny towarzyszyło leczniczemu nakładaniu rąk. Siły te oraz ich bezpośrednia skuteczność są obecne jeszcze dziś w wielu kulturach pozaeuropejskich*⁵⁸.

Zaskakujący jest fakt, iż już teorie Arystotelesa znajdują użycie we współczesnych czasach. Celem terapii wg Arystotelesa było pozbycie się uczuć, które zagrażają równowadze. Co ciekawe, te założenia terapeutyczne są nadal bardzo aktualne i szeroko stosowane nie tylko w podejściu psychoanalitycznym.

Historia muzykoterapii wskazuje na „lepsze i gorsze okresy” dla rozwoju muzykoterapii. W niektórych wiekach, jak np. w drugiej połowie XIX wieku niemal o muzykoterapii zapomniano, traktując ją jako „nienaukową zabawę”⁵⁹. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku – również zdaniem Ch. Schwabe – odżyło zainteresowanie tą gałęzią medycyny⁶⁰. A obecny stan muzykoterapii wskazuje na czerpanie z podejścia do muzyki z okresu baroku, zwłaszcza pewnych zjawisk psychofizycznych, które znalazły naukowe uzasadnienie dopiero w XX wieku.

Współcześnie w muzykoterapii korzysta się z szerokiego wachlarza muzycznych doświadczeń człowieka (słuchanie muzyki, improwizacja, odtwarzanie i komponowanie muzyki, śpiew, praca z głosem, inne formy mieszane). Receptywne i aktywne metody muzykoterapii odwołują się do złożoności ludzkiej istoty jako całości, włączając w tę całość oznaki bądź symptomy choroby. Muzyka i relacja terapeutyczna są czynnikami uzdrawiającymi w procesie leczenia, niezależnie od modelu/kierunku muzykoterapii, jaki wybierzemy. Wszystkie ww. choroby duszy, czy to nawiązujące do melancholii,

⁵⁸ Metera A., *Muzykoterapia*, op. cit., s. 82.

⁵⁹ Por. Schwabe Ch., *Leczenie muzyką...*, op. cit., s. 17.

⁶⁰ Tamże.

czy bardziej do depresji – mają długą tradycję w leczeniu muzyką i są stosowane także w czasach współczesnych.

Co zatem współcześnie dzieje się z melancholią? Jest ona traktowana jako objawy różnych zaburzeń depresyjnych. Współcześnie termin melancholia jest już stosunkowo rzadko stosowany. Kiedyś poczucie (szybko ustępującego) smutku i krótkotrwałego przygnębienie czy łagodne i przemijające zaburzenia nastroju nazwano by zapewne melancholią, dziś jednak tego rodzaju problemy określane są jako zaburzenia depresyjne. Aktualnie na melancholię poleca się warsztaty z samorozwoju i samoświadomości, samoakceptację, prace z własnymi emocjami, czy też *mindfulness*. Z jednej strony możemy nauczyć się „żyć z naszym smutkiem” i go zaakceptować bądź skorzystać z szeroko stosowanej farmakologii.

Literatura

Arystoteles, *Problemata*, XXX, I.

Arystoteles, *Poetyka*, tł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

Biblia, *Pierwsza Księga Samuela, Dawid w łaskach monarchy*, 16, 23.

Brzeziński Z., *Historia medycyny*, PZWL, Warszawa 1995.

Burton R., *Anatomia melancholii* (1638), Wybrał i przełożył Michał Tabaciński, Korporacja HA!ART, Kraków 2020.

Cesarz H., *Muzykoterapia w zaburzeniach psychicznych*, [w:] Cyłkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 324-349.

Cesarz H., *Wybrane metody i techniki muzykoterapii w pracy z osobami zaburzonymi psychicznie*, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 185-202.

Dante Alighieri, *Boska komedia*, Piekło, VII, tł. Tomasz Łubieński, Spółdzielnia wydawnicza, Wrocław 1992.

Dileo Ch., *Envisioning the Future of Music Therapy*, Temple University's Arts and Quality of Life Research Center, 2016.

Dziak A., *Muzyka i medycyna*, „Pielęgniarka i Położna” 1963, nr 12, s. 63.

Galińska E., *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyt Naukowy” 1978, nr 17, PWSM we Wrocławiu, s. 93.

Hamel G.H., *Przez muzykę do samego siebie*, Wyd. Sortorius, Wrocław 1995.

Hipokrates, *O powietrzu, wodzie i miejscowościach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, tł. R. Stiller, Wydawnictwo: Vis-à-Vis/Etiuda, Warszawa 2021.

Janiszewski M., *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo AM w Łodzi, Łódź 1999.

Katharsis (hasło), *Słownik Języka Polskiego*, online, znaleziono pod adresem: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/katharsis.html> [data dostępu: 14.01.2023].

Kępiński A., *Melancholia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Kircher A., *Neuen Hall- und Tonkunst*, Nördlingen 1684.

Kircher A., *Phonurgia nova*, Campidoniae 1681.

- Knapik-Szweda S., *Znaczenie technik muzykoterapeutycznych we wsparciu rozwoju dziecka z autyzmem*, Difin, Warszawa 2020.
- Kokowska M., *Psychodynamiczne spojrzenie na praktykę muzykoterapii w psychiatrii*, „Psychiatria i Psychoterapia” 2017, tom 13, nr 3, s. 30-48.
- Nicolai O., *Die Verbindung der Musik mit der Arztnoygelahrtheit*, Halle 1745.
- Kronnenberger M., *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Mediatour, Szczecin 2006.
- Madsen C.K., *Muzykoterapia behawioralna*, [w:] Stachyra K. (red.), *Modele, metody i podejścia w muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS w Lublinie, Lublin 2012, s. 87-93.
- Metera A., *Muzykoterapia. Muzyka w medycynie i edukacji*, Leszno 2002.
- Möller H.J., *Aspekty psychoterapeutyczne w poglądach muzycznych tysiącleci*, Wrocław 1984.
- Przerwa-Tetmajer K., *Melancholia*, Cykl *Szczęście*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899.
- Rudnitz L., *Die Musik als Heilmittel*, Hasse and Söhne, Prag 1840.
- Schwabe Ch., *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, PZWL, Warszawa 1972.
- Silverman M.J. *Music therapy in mental health for illness management and recovery*, Oxford University Press, London 2015.
- Stachyra K. (red.), *Modele, metody i podejścia w muzykoterapii*, Wydawnictwo UMCS w Lublinie, Lublin 2012.
- Szwed E., *Zarys historii muzykoterapii*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2005, nr 1, s. 177-182.
- Stupnicki J., *Muzyka pod względem estetycznym i lekarskim*, Lwów 1865.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, PWN, Wrocław-Kraków 1960.
- Wojnar I., *Estetyka a problemy wychowawcze*, PWN, Warszawa 1962.
- Zarllino G., *Le istituzioni armoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1558.
- Zilboorg G., *A history of medical psychology*, New York 1941.

Muzyka a melancholia. Zastosowanie muzyki w leczeniu chorób „duszy”

Streszczenie

Od początku dziejów ludzie cierpieli, odczuwali smutek i żal, zniechęcenie, czy stany depresyjne. Ten stan nazywano melancholią, a dowiadujemy się o niej nie tylko z ksiąg medycznych, ale także z literatury czy sztuki. Melancholię dopiero w XX wieku zaczęto zastępować zaburzeniami psychicznymi – zwłaszcza depresyjnymi. Przez wiele stuleci była ona synonimem depresji, z jej charakterystycznymi objawami, czyli przygnębieniem, zniechęceniem, brakiem apetytu czy bezsennością.

W XXI wieku, czyli w dzisiejszych czasach w sposób gwałtowny rośnie liczba chorób przewlekłych, w tym w szczególności chorób cywilizacyjnych związanych z uwarunkowaniami psychospołecznymi i emocjonalnymi. Lawinowo zwiększa się także liczba osób szukających pomocy lekarskiej z powodu ostrych lub przewlekłych napięć i zaburzeń emocjonalnych, czy ogarniającego smutku i depresji. A terapie niewerbalne – w tym muzykoterapia, czy choreoterapia – okazują się idealne do leczenia chorób, w których klasyczna medycyna zawodzi.

W artykule przedstawione zostaną historyczne, jak i współczesne koncepcje zastosowania muzykoterapii w leczeniu zarówno depresji, melancholii, jak i niektórych chorób psychicznych. Są one bowiem coraz częściej spotykanymi dolegliwościami i zaburzeniami na naszym globie. Doniesienia będą oparte na literaturze przedmiotu, zarówno anglojęzycznej, niemieckojęzycznej, jak i rodzimej. Treść artykułu będą stanowiły sposoby leczenia chorób „duszy” przy pomocy szeroko pojętej muzykoterapii – na przestrzeni stuleci.

Słowa kluczowe: muzykoterapia, depresja, melancholia, leczenie, terapia

Różne możliwości wykorzystania muzyki we wspomaganiu leczenia

1. Wprowadzenie

Muzyka towarzyszy człowiekowi praktycznie w każdej sferze życia. Oficjalnie muzyka jako środek terapeutyczny zaczęła być wykorzystywana po drugiej wojnie światowej. Pomimo że jej leczniczy wpływ był znany i wykorzystywany wiele lat wcześniej, nie była uznawana za formę terapii. Leczniczy wpływ muzyki oparty jest na zależności pomiędzy stanem emocjonalnym pacjenta a wystąpieniem dolegliwości chorobowych i możliwościami niwelowania przyczyn występowania chorób. Może być wykorzystywana na każdym etapie leczenia, czyli w warunkach szpitalnych oraz ambulatoryjnych i sanatoryjnych. Aby muzyka mogła być z powodzeniem stosowana jako forma terapii wspomagającej lub terapii samej w sobie, opracowane zostały pewne założenia, zasady i metody jej wykorzystywania. Stosując określone procedury standardów, założone cele terapeutyczne stają się możliwe do osiągnięcia. Muzyka wpływa na przemiany biochemiczne ustroju, a tym samym wpływa na stan psychofizyczny człowieka, na jego pobudzenie psychomotoryczne, napięcie mięśniowe. Kształtowana jest sfera emocjonalna, rozwijana i doskonalona komunikacja interpersonalna, modelowana osobowość. Muzyka może być również stosowana jako narzędzie diagnostyczne².

Muzyka posiada wielowymiarowy charakter, dlatego z powodzeniem może być stosowana jako środek terapeutyczny. Przy czym forma terapii muzycznej nie ma większego znaczenia. Oznacza to, że w podobnym stopniu muzyka oddziałuje na organizm, gdy słuchana jest w formie dowolnie odsłuchiwanego utworu muzycznego, jak i w formie muzykoterapii, czyli w odpowiednio dobranej formie zajęć, podczas których wykorzystywane są różne elementy muzyki, jak rytm, dźwięk, melodia, w celu poprawy i przywrócenia zdrowia osobom z problemami zdrowotnymi w zakresie emocjonalnym, fizycznym, a nawet psychicznym. Oddziaływanie terapeutyczne muzyki wykorzystywanej w procesie leczniczym jest zróżnicowane i może mieć charakter uspokajający lub aktywizujący. W sytuacji próby wywołania wpływu uspokajającego, muzyka wyróżnia się niskim poziomem głośności, wolnym tempem, płynnością rytmu i melodii gwarantuje niewielką ilość akcentów muzycznych o regularnym przebiegu i powtarzalności. Barwy instrumentów nie są jaskrawe oraz praktycznie całkowicie zniwelowany jest udział wokalny. Gdy celem terapeutycznym jest aktywizacja pacjenta, pobudzenie go do działania, wzmocnienie odpowiedzi ustroju na bodźce, muzyka będzie dynamiczna, żywa, głośniejsza, z wyraźnymi akcentami, jaskrawą barwą, wokalem i kontrastującymi melodią, rytmem o nieregularnym przebiegu³.

¹ jagodawalowska@wp.pl, RB dr, Wrocław, Jelcz-Laskowice.

² Paszkiewicz-Mes E., *Muzykoterapia jako metoda wspomagająca leczenie*, Hygeia Public Health, 48, 2, 2013, s. 168-176.

³ Śliwka A., Jarosz A., Nowobilski R., *Muzykoterapia jako składowa kompleksowego leczenia*, Polski Merkurusz Lekarski, 21, 2006, s. 401-405.

Muzyka jest szeroko stosowana w celu poprawy samopoczucia, zmniejszenia stresu i odwrócenia uwagi pacjentów od nieprzyjemnych objawów chorobowych lub procedur medycznych. Chociaż istnieją duże różnice w indywidualnych preferencjach, wydaje się, że muzyka poprzez autonomiczny układ nerwowy wywiera bezpośredni wpływ na procesy fizjologiczne. Co więcej, muzyka wpływa na całe otoczenie chorego, nawet stosunek terapeuty lub opiekuna do chorego. Muzyka skutecznie łagodzi niepokój i poprawia samopoczucie pacjentów przebywających zarówno na oddziałach szpitalnych, w tym oddziałach chirurgicznych, intensywnej terapii, jak i u pacjentów poddawanych zabiegom w gabinetach zabiegowych lub na oddziałach krótkoterminowego pobytu. Oddziaływanie muzyki dotyczy dzieci i dorosłych. Jest niedrogą interwencją terapeutyczną, która pomaga w zmniejszeniu dolegliwości bólowych po zabiegach chirurgicznych oraz w bólach ostrych i przewlekłych. Muzyka poprawia również jakość życia pacjentów objętych opieką paliatywną, wzmacniając poczucie komfortu i odprężenia. Zapewnienie doznań muzycznych pacjentom i ich opiekunom może być efektywną formą wsparcia psychologicznego oraz przyjemną formą strategii, której celem jest poprawa empatii, współczucia i opieki skoncentrowanej na relacjach, bez zwiększania liczby błędów ani ingerencji w techniczne aspekty opieki. Warto podkreślić, że muzykoterapia jest formą terapii w znacznym stopniu mniej kosztowną aniżeli inne formy wsparcia⁴⁻⁵. Myskja i Lindbaek (2000) podkreślają, że współpraca specjalistów z kilku dziedzin warunkuje efektywność wykorzystania muzyki jako narzędzia terapeutycznego pod względem jej skuteczności jak też ograniczeń. Badania wykazały, że muzyka może wpływać na przebieg i zmiany procesów fizjologicznych, jak ciśnienie krwi, tętno, proces oddychania, pomiary EEG, temperaturę ciała i reakcje skórne. Muzyka wpływa na funkcje odpornościowe i hormonalne. Istniejąca literatura naukowa wskazuje, że w ostatnim czasie wzrasta świadomość oraz poziom wiedzy na temat tego, jak muzyka łagodzi dolegliwości bólowe, niepokój, nudności, zmęczenie i depresję. Dobór utworu muzycznego zależy od oczekiwanego optymalnego efektu leczniczego w konkretnej sytuacji klinicznej, stanu pacjenta, częściowo jego preferencji muzycznych. Tym samym udowodniono, że muzyka wpływa na organizm ludzki wielokierunkowo, a skutki jej oddziaływania są długofalowe⁶.

Z pewnością muzyka wykorzystywana jest w większości dziedzin medycznych. Nie mniej nie należy jej stosować jako substytut leków. Oddziaływanie muzyki jest mniej swoiste i słabsze aniżeli leczenie farmakologiczne oraz jej wpływ jest odmienny i osobniczo zróżnicowany. Oznacza to, że ta sama melodia czy utwór na każdy organizm może wpływać odmiennie, wywołując indywidualne reakcje⁷.

2. Możliwości wykorzystania muzyki w leczeniu chorób

Muzyka może być z powodzeniem wykorzystywana w terapii od urodzenia. Nawet u najmłodszych pacjentów stwierdzono poprawę funkcjonowania w sytuacjach, gdy wykorzystano w procesie leczenia muzykę. Oddziaływanie było całościowe, czyli na

⁴ Kemper K.J., Danhauer S.C., *Music as therapy*, Southern Medical Journal, 98, 3, 2005, s. 282-288.

⁵ Steckler M.A., *The effects of music on healing*, Journal of Long-Term Care, 17, 1, 1998, s. 42-48.

⁶ Myskja A., Lindbaek M., *How does music affect the human body?*, Tidsskr Nor Laegeforen, 120, 10, 2000, s. 1182-1185.

⁷ Onosahwo Iyendo T., *Exploring the effect of sound and music on health in hospital settings: A narrative review*, International Journal of Nursing Studies, 63, 2016, s. 82-100.

wszystkie układy oraz narządy wewnętrzne. Dlatego elementy muzykoterapii powinno się również stosować w terapii niemowląt przedwcześnie urodzonych⁸. Co więcej, udowodniono, że puszczenie utworów muzycznych na oddziałach neonatologicznych oddziałuje na noworodki w tak dużym stopniu, że w istotny sposób można wpłynąć na ich stymulację rozwoju od pierwszych godzin życia. Noworodki są spokojniejsze, częstość akcji serca jest mniejsza, a poziom nasycenia tlenem wzrasta. W połączeniu z kangurowaniem uzyskuje się nieporównywalnie lepsze rezultaty kontaktu nowo narodzonego dziecka z całym otoczeniem. Poziom lęku i stresu zarówno u rodziców, jak i noworodka jest zminimalizowany^{9, 10}.

Skuteczność stosowania muzyki jako środka zapobiegającego występowaniu, a nawet jako środka leczniczego chorób, została potwierdzona wieloletnią praktyką muzykoterapeutów z różnych krajów świata. Znaczące efekty muzykoterapii, zwłaszcza u dzieci i młodzieży, uzyskuje się na zajęciach z rytmiki, gdzie dochodzi do integracji muzyki z ćwiczeniami ruchowymi lub tanecznymi. Zajęcia te sprzyjają zwiększeniu zainteresowania ćwiczeniami, co wpływa na rozwój psychofizyczny, emocjonalny, kształtowanie prawidłowej postawy ciała i motywacji do udziału w zajęciach¹¹.

Obecnie muzyka wzmacnia realizację indywidualnych celów terapeutycznych. Co jest szczególnie znamienne z powodu wszechobecnych czynników stresowych. Oczywiście jest, że sytuacje stresowe wywierają znaczny wpływ na pracę serca, a tym samym na układ krążenia i oddechowy. Dzięki taktom i rytmowi w muzyce, muzyka nadaje rytm bicia serca i definiuje ilość uderzeń serca na minutę. Możliwe jest do uzyskania zwiększenie lub zmniejszenie ilości uderzeń serca na minutę. Dlatego muzyka może być z powodzeniem wykorzystywana w kardiologii, w tym leczeniu pacjentów po zawale mięśnia sercowego, z chorobami wieńcowymi. Jednakże, jak podkreśla Guzzetta (1989), muzykę u pacjentów kardiologicznych należy wykorzystywać głównie w formie zajęć relaksacyjnych¹². W konsekwencji przeprowadzonych licznych badań klinicznych obszerniej ustalono docelowe grupy pacjentów kardiologicznych, u których muzyka może być wykorzystywana w zależności od rodzaju dolegliwości chorobowej i stopnia zaawansowania choroby. W ten sposób określono, że w zależności od rodzaju muzyki i związanego z nią tempa, muzyka wywiera leczniczy wpływ u pacjentów z nadciśnieniem tętniczym, chorobami sercowo-naczyniowymi, z nawracającymi bólami głowy i migrenami, a nawet u chorych z wrzodami żołądkowo-jelitowymi¹³. Na fakt, że muzyka może być wspomagającym narzędziem terapeutycznym u pacjentów po zabiegach kardiochirurgicznych, zwrócili również uwagę Short i wsp. (2013). Zauważono, że pacjenci, którzy uczestniczyli w zajęciach muzycznych, szybciej dochodzili do zdrowia

⁸ Standley J.M., *A meta-analysis of the efficacy of music therapy for premature infants*, Journal of Pediatric Nursing, 17, 2, 2002, s. 107-113.

⁹ Desquitos-Sunnen N., *Singing for preterm born infants music therapy in neonatology*, Bulletin de la Société des Sciences Médicales du Grand Duché de Luxembourg, 1, 2008, s. 131-143.

¹⁰ Schlez A., Litmanovitz I., Bauer S., Dolfin T., Regev R., Arnon S., *Combining kangaroo care and live harp music therapy in the neonatal intensive care unit setting*, The Israel Medical Association Journal, 13, 6, 2011, s. 354-358.

¹¹ Wilczkowska A., *Establishment and development of music therapy (historical aspect)*, Sport and Tourism Central European Journal, 2, 4, 2019, s. 133-145.

¹² Guzzetta C.E., *Effects of relaxation and music therapy on patients in a coronary care unit with presumptive acute myocardial infarction*, Heart & Lung: the Journal of Critical Care, 18, 6, 1989, s. 609-616.

¹³ Watkins G., *Music Therapy: Proposed Physiological Mechanisms and Clinical Implications*, Clinical Nurse Specialist, 11, 2, 1997, s. 43-50.

po zabiegu operacyjnym, charakteryzowali się większą wytrzymałością, a parametry wydolnościowe były lepsze¹⁴.

Dobrotliwy wpływ muzyki można zaobserwować nie tylko w okresie pooperacyjnym, ale również w przedoperacyjnym i przygotowawczym do zabiegu operacyjnego. Kain i wsp. (2004) dowiedli w swoich badaniach, że dobór odpowiedniej muzyki pozwala zmniejszyć lęk przed operacją¹⁵. Kompozycje muzyczne wpływają na układ wydzielniczy oraz produkcję hormonów. Stąd mogą być ważnymi elementami terapii stosowanej między innymi w dniu operacji. Okazało się, że pacjenci, którzy słuchali spokojnej muzyki w dniu planowanego zabiegu operacyjnego oraz podczas operacji, wykazali niższy poziom kortyzolu i stresu oraz zdenerwowania, aniżeli pacjenci, którzy nie mieli możliwości słuchania muzyki. Co więcej, najlepsze efekty terapeutyczne osiągnięto w sytuacji, gdy to pacjenci sami wybrali rodzaj muzyki, a nie została im narzucona przez personel medyczny lub gdy ograniczono im dokonanie wyboru do jednego rodzaju muzyki z czterech wyselekcjonowanych grup. U pacjentów słuchających odgłosów towarzyszących operacji, jak rozmowy personelu, dźwięki wydawane przez sprzęty, poziom stresu rósł najszybciej i osiągał wartości wysokie, co wpływało na przemiany biochemiczne zachodzące w organizmie i tym samym rzutowało to na przebieg zabiegu operacyjnego oraz rekonwalescencję i nastawienie pacjenta do kolejnego zabiegu operacyjnego. Ponadto, obniżenie poziomu kortyzolu skutkuje zwiększeniem odporności poprzez usprawnienie odpowiedzi immunologicznej organizmu¹⁶. Słuchanie muzyki może również wpływać na zwiększenie wydzielania endorfin. Wówczas dolegliwości bólowe zmniejszają się, a nawet mogą ustąpić całkowicie. Okoliczności wpływu muzyki na zmniejszenie dolegliwości bólowych i odczuć lękowych, szczególnie tych przedoperacyjnych, zaobserwowali również Sendelbach i wsp. (2006) podczas prowadzonych badań u pacjentów kardiologicznych¹⁷.

W podobnym stopniu muzyka minimalizuje stres związany z chemioterapią oraz w znacznym stopniu ogranicza występowanie zmęczenia związanego z trwającą chorobą i radioterapią^{18, 19}. Ogólnie w onkologii wykorzystywanie utworów muzycznych przyczynia się do zmniejszenia stresu, lęku, łagodzenia dolegliwości bólowych, nawet

¹⁴ Short A., Gibb H., Fildes J., Holmes C., *Exploring the role of music therapy in cardiac rehabilitation after cardiothoracic surgery: a qualitative study using the Bonny method of guided imagery and music*, Journal of Cardiovascular Nursing, 28, 6, 2013, s. E74-81.

¹⁵ Kain Z.N., Caldwell-Andrews A.A., Krivutza D.M., Weinberg M.E., Gaal D., Wang S.-M., Mayes L.C., *Interactive Music Therapy as a Treatment for Preoperative Anxiety in Children: A Randomized Controlled Trial*, Anesthesia & Analgesia, 98, 5, 2004, s. 1260-1266.

¹⁶ Leardi S., Pietroletti R., Angeloni G., Necozone S., Ranalletta G., Del Gusto B., *Randomized clinical trial examining the effect of music therapy in stress response to day surgery*, British Journal of Surgery, 94, 8, 2007, s. 943-947.

¹⁷ Sendelbach S., Halm M., Doran K., Miller E., Gaillard P., *Effects of Music Therapy on Physiological and Psychological Outcomes for Patients Undergoing Cardiac Surgery*, Journal of Cardiovascular Nursing, 21, 3, 2006, s. 194-200.

¹⁸ Bulfone T., Quattrin R., Zanotti R., Regattin L., Brusaferrero S., *Effectiveness of Music Therapy for Anxiety Reduction in Women With Breast Cancer in Chemotherapy Treatment*, Holistic Nursing Practice, 23, 4, 2009, s. 238-242.

¹⁹ Alcântara-Silva T.R., de Freitas-Junior R., Aires Freitas N.M., de Paula Junior W., da Silva D.J., Pinheiro Machado G.D., Alves Ribeiro M.K., Carneiro J.P., Soares L.R., *Music Therapy Reduces Radiotherapy-Induced Fatigue in Patients With Breast or Gynecological Cancer: A Randomized Trial*, Integrative Cancer Therapies, 17, 3, 2018, s. 628-635.

ograniczenia wystąpienia nudności i depresji²⁰. Poprawie ulega również ogólny nastrój, nastawienie do życia i jakość życia²¹. Jest to możliwe także do zaobserwowania podczas badania kontrolnego u kobiet w okresie opieki krótkoterminowej i długoterminowej po mastektomii²². Istotne jest, że słuchanie muzyki w połączeniu z ćwiczeniami ruchowymi sprawia, że krążenie krwi oraz limfatyczne są efektywniejsze, a napięcie spoczynkowe mięśni maleje. Jednocześnie poprawie ulegają umiejętności manipulacyjne rąk, między innymi dzięki zwiększonej sile mięśniowej, chwytu oraz sprawniejszej, wyselekcjonowanej pracy palców²³.

Słuchanie muzyki lub jej tworzenie to potężne narzędzia angażujące wszystkie narządy zmysłów oraz ośrodki motoryczne, wywołujące zmiany neurosensomotoryczne wspierające połączenia nawet między odległymi, ale funkcjonalnie powiązаныmi obszarami mózgowia. Z tego względu niektórzy badacze uważają, że jest to niezawodne narzędzie terapeutyczne ukierunkowane na wspomaganie neurorehabilitacji nabytych lub wrodzonych dysfunkcji neurologicznych. U podstaw leżą mechanizmy neuronalne wspierające pracę układu nerwowego oraz pozostałych narządów i układów²⁴. Z racji tego muzyka z powodzeniem jest stosowana jako wspomagająca metoda lecznicza u pacjentów z chorobą Alzheimera²⁵. Inni badacze zauważyli, że poprawie ulega cały rozwój psychofizyczny. Jest to możliwe dzięki wzmocnieniu sfery emocjonalnej pacjentów. Szczególnie u osób chorujących na Parkinsona nie tylko odnotowano wpływ na procesy fizjologiczne, ale dodatkowo ćwiczono motorykę poprzez granie na instrumentach muzycznych, gdzie imitowane są ruchy wykonywane podczas codziennych czynności. Oddziaływanie muzyki na układ nerwowy możliwe jest do zaobserwowania podczas lokomocji, ponieważ nadaje rytm. Krok staje się pewniejszy, dłuższy, postawa ciała stabilniejsza, chód szybszy^{26, 27}. Podobne efekty uzyskali Nayak i wsp. (2000). U pacjentów w fazie ostrej po udarze mózgu, odpowiednio dobrana muzyka mogła stanowić terapię uzupełniającą w procesie usprawniania. Dzięki jej zastosowaniu zwiększona zostaje skuteczność podejmowanych interwencji medycznych, a jej oddziaływanie najmocniej widoczne jest w sferach społecznej i emocjonalnej²⁸. Z kolei Tomaino (2012)

²⁰ Mahon E.M., Mahon S.M., *Music therapy: a valuable adjunct in the oncology setting*, Clinical Journal of Oncology Nursing, 15, 4, 2011, s. 353-356.

²¹ Bradt J., Dileo C., Magill L., Teague A., *Music interventions for improving psychological outcomes in cancer patients*, Cochrane Database of Systematic Reviews, 8, 2016, s. CD006911.

²² Li X.M., Yan H., Zhou K.N., Dang S.N., Wang D.L., Zhang Y.P., *Effects of music therapy on pain among female breast cancer patients after radical mastectomy: results from a randomized controlled trial*, Breast Cancer Research and Treatment, 128, 2, 2011, s. 411-419.

²³ de Rezende L.F., Odila Beletti P., Laier Franco R., Siani Moraes S., Costa Gurgel M.S., *Random clinical comparative trial between free and directed exercise in post-operative complications of breast cancer*, Revista da Associação Médica Brasileira, 52, 1, 2006, s. 37-42.

²⁴ Altenmüller E., Schlaug G., *Apollo's gift: new aspects of neurologic music therapy*, Progress in Brain Research, 217, 2015, s. 237-252.

²⁵ Gómez-Gallego M., Gómez-Gallego J.C., Gallego-Mellado M., García-García J., *Comparative Efficacy of Active Group Music Intervention versus Group Music Listening in Alzheimer's Disease*, International Journal of Environmental Research and Public Health, 18, 15, 2021, s. 8067.

²⁶ Pacchetti C., Aglieri R., Mancini F., Martignoni E., Nappi G., *Active music therapy and Parkinson's disease: methods*, Functional Neurology, 13, 1, 1998, s. 57-67.

²⁷ Pacchetti C., Mancini F., Aglieri R., Fundarò C., Martignoni E., Nappi G., *Active Music Therapy in Parkinson's Disease: An Integrative Method for Motor and Emotional Rehabilitation*, Psychosomatic Medicine, 62, 3, 2000, s. 386-393.

²⁸ Nayak S., Wheeler B., Shiflett S.C., Agostinelli S., *Effect of music therapy on mood and social interaction among individuals with acute traumatic brain injury and stroke*, Rehabilitation Psychology, 45, 3, 2000, s. 274-283.

podkreśla, że lecznicze działanie muzyki można zaobserwować również u chorych z afazją. Rytm, melodyjność ścieżki muzycznej pobudza pacjentów do artykulacji, zmienia się napięcie mięśniowe i pacjent mimowolnie podejmuje próby podśpiewywania, naśladowania słów co ma istotne znaczenie w terapii logopedycznej²⁹.

Udowodniono również, że muzyka jest istotną składową w procesie usprawniania pacjentów z postępującymi nieuleczalnymi chorobami. Dzięki odpowiednio dobranemu czasie trwania sesji i muzyce, która podkreśla nastrój chorego i jest zgodna z jego osobowością, możliwe jest zmniejszenie dolegliwości bólowych i poprawa nastroju, wypracowanie pozytywnego nastawienia³⁰. W podobny sposób muzyka wpływa na pacjentów w stanie terminalnym wymagających opieki paliatywnej. Zastosowanie odpowiednio dobranych utworów muzycznych podczas terapii lub w przerwach pomiędzy kolejnymi sesjami terapeutycznymi wpływa uspokajająco na pacjentów, wycisza negatywne emocje i lęki, zmniejsza uczucie rozdrażnienia oraz uczucie niepokoju i obniża napięcie mięśniowe. Przekłada się to na poprawę samopoczucia, zmniejszenie uczucia zmęczenia, osłabienia, a także zminimalizowanie występowania duszności³¹. Raglio i wsp. (2008) podkreślają wartościowy wpływ muzyki na terapię osób z demencją. Nie tylko w formie zorganizowanych zajęć muzykoterapeutycznych, ale również wykorzystywanej jako tło do przeprowadzanych zajęć celem wzmocnienia reakcji uczestników na terapię³². Na podstawie analizy wyników badań Sakamoto i wsp. (2013) stwierdzono, że interwencja muzyczna może przywrócić resztkowe funkcje poznawcze i emocjonalne, co może być przydatne we wspomaganie relacji pacjentów z ciężką demencją z innymi osobami³³. Vink i wsp. (2013) zaobserwowali, że u pacjentów chorujących na demencję uczestniczących w zajęciach z muzykoterapii poprawie i pobudzeniu ulegają zachowania oczekiwane, pożądane społecznie i spokojne, natomiast zachowania nerwowe i gwałtowne wyciszają się^{34, 35}.

Biorąc pod uwagę fakt, że muzyka intensywnie wpływa na rozwój emocjonalny człowieka, muzykoterapia stała się bardzo przydatna w rehabilitacji osób z depresją. Umożliwia dobór odpowiedniego rytmu w zależności od nastroju pacjenta i jego potrzeb. Preferowane są utwory podkreślające melancholijny nastrój³⁶. Na oddziałach dla osób starszych chorujących na depresję, zauważono podczas eksperymentalnych sesji mu-

²⁹ Tomaino C.M., *Effective music therapy techniques in the treatment of nonfluent aphasia*, Annals of the New York Academy of Sciences, 1252, 2012, s. 312-317.

³⁰ Russell E.H., *Music Therapy in Hospice and Palliative Care: a Review of the Empirical Data*, Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine, 2, 2005, s. 173-178.

³¹ Bohon D., *Rola muzykoterapii w opiece nad pacjentami w zaawansowanym okresie choroby nowotworowej*, Onkologia Polska, 9, 4, 2006, s. 133-136.

³² Raglio A., Bellelli G., Traficante D., Gianotti M., Ubezio M., Villani D., Trabucchi M., *Efficacy of Music Therapy in the Treatment of Behavioral and Psychiatric Symptoms of Dementia*, Alzheimer Disease and Associated Disorders, 22, 2, 2008, s. 158-162.

³³ Sakamoto M., Ando H., Tsutou A., *Comparing the effects of different individualized music interventions for elderly individuals with severe dementia*, International Psychogeriatrics, 25, 5, 2013, s. 775-784.

³⁴ Vink A.C., Zuidersma M., Boersma F., de Jonge P., Zuidema S.U., Slaets J.P.J., *The effect of music therapy compared with general recreational activities in reducing agitation in people with dementia: a randomised controlled trial*, International Journal of Geriatric Psychiatry, 28, 10, 2013, s. 1031-1038.

³⁵ Sung H.-C., Chang A.M., *Use of preferred music to decrease agitated behaviours in older people with dementia: a review of the literature*, Journal of Clinical Nursing, 14, 9, 2005, s. 1133-1140.

³⁶ Erkkilä J., Punkanen M., Fachner J., Ala-Ruona E., Pöntiö I., Tervaniemi M., Vanhala M., Gold C., *Individual music therapy for depression: randomised controlled trial*, The British Journal of Psychiatry, 199, 2, 2011, s. 132-139.

zycznych, wzrost lepszego samopoczucia. Pacjenci stali się bardziej aktywni, chętniej brali udział w różnych formach terapii. Zaczęli odczuwać chęć integrowania się z innymi³⁷. Nie bez znaczenia pozostaje fakt wpływu muzyki na ogólne funkcjonowanie osób starszych. Rytm muzyki, melodia, takt prowokują i stymulują osoby w wieku starszym do dynamicznego chodu w odpowiednim tempie, które nie będzie dodatkowo prowokować zwiększenie ryzyka upadku. Stymulowana jest pamięć, co prowokuje osoby starsze do podjęcia konwersacji lub śpiewania. Poprawia się wymowa, dykcja. Wykonywanie ćwiczeń przy muzyce, tańczenie, klaskanie, w tym wystukiwanie rytmu, umożliwia ekspresję negatywnych emocji, frustracji, złości, smutku oraz pozytywnych, jak radość, szczęście. Osiąganie relaksacji jest łatwiejsze. Poczucie własnej wartości i pewności siebie wzrasta³⁸. Do analogicznych wniosków doszedł Maratos i wsp. (2011). W badaniach, u pacjentów uczęszczających na terapię, zastosowali dodatkowo elementy muzykoterapii. Zauważono, że w grupie, gdzie pacjenci dodatkowo słuchali utworów muzycznych, wzmocnieniu uległo oddziaływanie terapeutyczne. Objawy chorobowe ustępowały w krótszym czasie, zmniejszeniu uległy objawy lękowe, a ogólny stan funkcjonowania pacjentów uległ znacznej poprawie. Dodatkowo autorzy podkreślają, że pacjenci powinni mieć zapewnioną możliwość stałego doznawania odmiennych bodźców, co minimalizuje ryzyko przyzwyczajania się³⁹.

Co więcej, dostępne są badania naukowe, w których analizowano wpływ utworów muzycznych na stan chorobowy i emocjonalny pacjentów ze zdiagnozowaną schizofrenią. W skali PANS, po ośmiu sesjach terapeutycznych, odnotowano zmniejszenie negatywnych objawów schizofrenii oraz polepszenie umiejętności komunikacyjnych. Pacjenci zaczęli okazywać większe zainteresowanie temu co się dzieje w otaczającym świecie, byli bardziej skłonni obdarzyć zaufaniem inne osoby. Dlatego nie dziwi fakt, że również osobom z dolegliwościami nerwicowymi zalecana jest muzykoterapia, szczególnie z wykorzystaniem utworów spokojnych, melancholijnych puszcanych cicho i w wolnym tempie^{40, 41}.

Zrozumienie roli i funkcji muzyki w terapii i medycynie jest podstawą wszelkiej diagnostyki i podejmowanego leczenia. Współcześnie została już wykazana zależność między badaniem a stymulacją za pomocą muzyki różnych obszarów mózgowia. Współzależność ta przechodzi szybką transformację. Zachowanie muzyczne poprzez uczenie się i doświadczanie zmienia mózg i reakcje behawioralne. Co prawda, najczęściej w dalszym ciągu, terapia muzyką jest wspierającą formą terapeutyczną, ale badacze prowadzą badania, które mają dowieść, że muzykoterapia może być fundamentalną metodą leczniczą⁴².

³⁷ Chen X., *Active Music therapy for senile depression*, Chinese journal of neurology and psychiatry, 25, 1992, s. 208-210.

³⁸ Cyłkowska-Nowak M., Strzelecki W., Tobis S., *Muzykoterapia pacjenta starszego jako wspomaganie oddziaływania konwencjonalnej medycyny*, Gerontologia, 4, 2013, s. 138-142.

³⁹ Maratos A., Crawford M.J., Procter S., *Music therapy for depression: it seemsto work, but how?*, The British Journal of Psychiatry, 199, 2, 2011, s. 92-93.

⁴⁰ Talwar N., Crawford M.J., Maratos A., Nur U., McDermott O., Procter S., *Music therapy for in-patients with schizophrenia*, The British Journal of Psychiatry, 189, 2006, s. 405-409.

⁴¹ Tang W., Yao X., Zheng Z., *Rehabilitative effect of music therapy for residua schizofrenia. A one-month randomised controlled trial in Shanghai*, The British Journal of Psychiatry, 24 (Suppl.), 1994, s. 38-44.

⁴² Thaut M.H., *The future of music in therapy and medicine*, Annals of the New York Academy of Sciences, 1060, 2005, s. 303-308.

3. Podsumowanie

Leczenie muzyką jest coraz powszechniejsze. Z powodu jej różnorodności można z powodzeniem wykorzystywać ją w procesie usprawniania wielu dolegliwości chorobowych. Jej wpływ zależy od czasu trwania i dobranych metod. Może mieć wpływ pobudzający lub tonizujący⁴³. Co więcej, uczestnictwo w zajęciach muzycznych umożliwia wyrażenie samego siebie, swoich emocji i potrzeb. Konkretyzuje indywidualne potrzeby pacjenta. Uczestnicząc w zajęciach grupowych, pacjenci integrują się ze sobą, nie są izolowani. Doskonalony jest dialog oraz regulacja stanu emocjonalnego, a tym samym ekspresja, pobudzenie czy powściągliwość zarówno wobec innych uczestników, jak i nauczycieli i opiekunów. Wszystko to sprzyja utrzymaniu własnej tożsamości, motywuje do podtrzymania komunikacji oraz zachęca do dalszego uczestnictwa nie tylko w zajęciach, ale również w innych, życiowych czynnościach i sytuacjach. To, co wyróżnia zajęcia muzyczne od pozostałych form zajęć terapeutycznych to to, że muzyka dzięki temu, że ma strukturę czasową umożliwiającą czasowe przetwarzanie, pewne elementy mogą być tymczasowo przywrócone, powtarzane, a inne utrwalane, odtwarzane w zmiennych kombinacjach. Niekwestionowane jest, że wszystko to sprzyja poprawie jakości życia^{44, 45}. Muzyka i jej składowe mogą mieć zastosowanie zarówno w określonych okresach lub etapach leczenia, jak i u terminalnie chorych objętych opieką paliatywną.

Literatura

Alcântara-Silva T.R., de Freitas-Junior R., Aires Freitas N.M., de Paula Junior W., da Silva D.J., Pinheiro Machado G.D., Alves Ribeiro M.K., Carneiro J.P., Soares L.R., *Music Therapy Reduces Radiotherapy-Induced Fatigue in Patients With Breast or Gynecological Cancer: A Randomized Trial*, Integrative Cancer Therapies, 17, 3, 2018, s. 628-635.

Altenmüller E., Schlaug G., *Apollo's gift: new aspects of neurologic music therapy*, Progress in Brain Research, 217, 2015, s. 237-252.

Bohen D., *Rola muzykoterapii w opiece nad pacjentami w zaawansowanym okresie choroby nowotworowej*, Onkologia Polska, 9, 4, 2006, s. 133-136.

Bradt J., Dileo C., Magill L., Teague A., *Music interventions for improving psychological outcomes in cancer patients*, Cochrane Database of Systematic Reviews, 8, 2016, s. CD006911.

Bulfone T., Quattrin R., Zanotti R., Regattin L., Brusaferrero S., *Effectiveness of Music Therapy for Anxiety Reduction in Women With Breast Cancer in Chemotherapy Treatment*, Holistic Nursing Practice, 23, 4, 2009, s. 238-242.

Chen X., *Active Music therapy for senile depression*, Chinese journal of neurology and psychiatry, 25, 1992, s. 208-210.

⁴³ Uttley L., Scope A., Stevenson M., Rawdin A., Taylor Buck E., Sutton A., Stevens J., Kaltenthaler E., Dent-Brown K., Wood C., *Systematic review and economic modelling of the clinical effectiveness and cost-effectiveness of art therapy among people with non-psychotic mental health disorders*, Health Technology Assessment, 19, 18, 2015, s. 1-120.

⁴⁴ Götell E., Brown S., Ekman S.L., *The influence of caregiver singing and background music on vocally expressed emotions and moods in dementia care: a qualitative analysis*, International Journal of Nursing Studies, 46, 4, 2009, s. 422-430.

⁴⁵ McDermott O., Crellin N., Ridder H.M., Orrell M., *Music therapy in dementia: a narrative synthesis systematic review*, International Journal of Geriatric Psychiatry, 28, 8, 2013, s. 781-794.

- Cylkowska-Nowak M., Strzelecki W., Tobis S., *Muzykoterapia pacjenta starszego jako wspomaganie oddziaływania konwencjonalnej medycyny*, Gerontologia, 4, 2013, s. 138-142.
- Desquitos-Sunnen N., *Singing for preterm born infants music therapy in neonatology*, Bulletin de la Société des Sciences Médicales du Grand Duché de Luxembourg, 1, 2008, s. 131-143.
- de Rezende L.F., Odila Beletti P., Laier Franco R., Siani Moraes S., Costa Gurgel M.S., *Random clinical comparative trial between free and directed exercise in post-operative complications of breast cancer*, Revista da Associacao Medica Brasileira, 52, 1, 2006, s. 37-42.
- Guzzetta C.E., *Effects of relaxation and music therapy on patients in a coronary care unit with presumptive acute myocardial infarction*, Heart & Lung: the Journal of Critical Care, 18, 6, 1989, s. 609-616.
- Erkkilä J., Punkanen M., Fachner J., Ala-Ruona E., Pöntiö I., Tervaniemi M., Vanhala M., Gold C., *Individual music therapy for depression: randomised controlled trial*, The British Journal of Psychiatry, 199, 2, 2011, s. 132-139.
- Gómez-Gallego M., Gómez-Gallego J.C., Gallego-Mellado M., García-García J., *Comparative Efficacy of Active Group Music Intervention versus Group Music Listening in Alzheimer's Disease*, International Journal of Environmental Research and Public Health, 18, 15, 2021, s. 8067.
- Götell E., Brown S., Ekman S.L., *The influence of caregiver singing and background music on vocally expressed emotions and moods in dementia care: a qualitative analysis*, International Journal of Nursing Studies, 46, 4, 2009, s. 422-430.
- Kain Z.N., Caldwell-Andrews A.A., Krivutza D.M., Weinberg M.E., Gaal D., Wang S.-M., Mayes L.C., *Interactive Music Therapy as a Treatment for Preoperative Anxiety in Children: A Randomized Controlled Trial*, Anesthesia & Analgesia, 98, 5, 2004, s. 1260-1266.
- Kemper K.J., Danhauer S.C., *Music as therapy*, Southern Medical Journal, 98, 3, 2005, s. 282-288.
- Leardi S., Pietroletti R., Angeloni G., Necozone S., Ranalletta G., Del Gusto B., *Randomized clinical trial examining the effect of music therapy in stress response to day surgery*, British Journal of Surgery, 94, 8, 2007, s. 943-947.
- Li X.M., Yan H., Zhou K.N., Dang S.N., Wang D.L., Zhang Y.P., *Effects of music therapy on pain among female breast cancer patients after radical mastectomy: results from a randomized controlled trial*, Breast Cancer Research and Treatment, 128, 2, 2011, s. 411-419.
- Mahon E.M., Mahon S.M., *Music therapy: a valuable adjunct in the oncology setting*, Clinical Journal of Oncology Nursing, 15, 4, 2011, s. 353-356.
- Maratos A., Crawford M.J., Procter S., *Music therapy for depression: it seemsto work, but how?*, The British Journal of Psychiatry, 199, 2, 2011, s. 92-93.
- McDermott O., Crellin N., Ridder H.M., Orrell M., *Music therapy in dementia: a narrative synthesis systematic review*, International Journal of Geriatric Psychiatry, 28, 8, 2013, s. 781-794.
- Myskja A., Lindbaek M., *How does music affect the human body?*, Tidsskr Nor Laegeforen, 120, 10, 2000, s. 1182-1185.
- Nayak S., Wheeler B., Shiflett S.C., Agostinelli S., *Effect of music therapy on mood and social interaction among individuals with acute traumatic brain injury and stroke*, Rehabilitation Psychology, 45, 3, 2000, s. 274-283.
- Onosahwo Iyendo T., *Exploring the effect of sound and music on health in hospital settings: A narrative review*, International Journal of Nursing Studies, 63, 2016, s. 82-100.

- Pacchetti C., Aglieri R., Mancini F., Martignoni E., Nappi G., *Active music therapy and Parkinson's disease: methods*, *Functional Neurology*, 13, 1, 1998, s. 57-67.
- Pacchetti C., Mancini F., Aglieri R., Fundarò C., Martignoni E., Nappi G., *Active Music Therapy in Parkinson's Disease: An Integrative Method for Motor and Emotional Rehabilitation*, *Psychosomatic Medicine*, 62, 3, 2000, s. 386-393.
- Paszkievicz-Mes E., *Muzykoterapia jako metoda wspomagająca leczenie*, *Hygeia Public Health*, 48, 2, 2013, s. 168-176.
- Raglio A., Bellelli G., Traficante D., Gianotti M., Ubezio M., Villani D., Trabucchi M., *Efficacy of Music Therapy in the Treatment of Behavioral and Psychiatric Symptoms of Dementia*, *Alzheimer Disease and Associated Disorders*, 22, 2, 2008, s. 158-162.
- Russell E.H., *Music Therapy in Hospice and Palliative Care: a Review of the Empirical Data*, *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, 2, 2005, s. 173-178.
- Sakamoto M., Ando H., Tsutou A., *Comparing the effects of different individualized music interventions for elderly individuals with severe dementia*, *International Psychogeriatrics*, 25, 5, 2013, s. 775-784.
- Schlez A., Litmanovitz I., Bauer S., Dolfen T., Regev R., Arnon S., *Combining kangaroo care and live harp music therapy in the neonatal intensive care unit setting*, *The Israel Medical Association Journal*, 13, 6, 2011, s. 354-358.
- Sendelbach S., Halm M., Doran K., Miller E., Gaillard P., *Effects of Music Therapy on Physiological and Psychological Outcomes for Patients Undergoing Cardiac Surgery*, *Journal of Cardiovascular Nursing*, 21, 3, 2006, s. 194-200.
- Short A., Gibb H., Fildes J., Holmes C., *Exploring the role of music therapy in cardiac rehabilitation after cardiothoracic surgery: a qualitative study using the Bonny method of guided imagery and music*, *Journal of Cardiovascular Nursing*, 28, 6, 2013, s. E74-81.
- Standley J.M., *A meta-analysis of the efficacy of music therapy for premature infants*, *Journal of Pediatric Nursing*, 17, 2, 2002, s. 107-113.
- Steckler M.A., *The effects of music on healing*, *Journal of Long-Term Care*, 17, 1, 1998, s. 42-48.
- Sung H.-C., Chang A.M., *Use of preferred music to decrease agitated behaviours in older people with dementia: a review of the literature*, *Journal of Clinical Nursing*, 14, 9, 2005, s. 1133-1140.
- Śliwka A., Jarosz A., Nowobilski R., *Muzykoterapia jako składowa kompleksowego leczenia*, *Polski Merkuriusz Lekarski*, 21, 2006, s. 401-405.
- Talwar N., Crawford M.J., Maratos A., Nur U., McDermott O., Procter S., *Music therapy for in-patients with schizophrenia*, *The British Journal of Psychiatry*, 189, 2006, s. 405-409.
- Tang W., Yao X., Zheng Z., *Rehabilitative effect of music therapy for residua schizofrenia. A one-month randomised controlled trial in Shanghai*, *The British Journal of Psychiatry*, 24 (Suppl.), 1994, s. 38-44.
- Thaut M.H., *The future of music in therapy and medicine*, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, 2005, s. 303-308.
- Tomaino C.M., *Effective music therapy techniques in the treatment of nonfluent aphasia*, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252, 2012, s. 312-317.
- Uttley L., Scope A., Stevenson M., Rawdin A., Taylor Buck E., Sutton A., Stevens J., Kaltenthaler E., Dent-Brown K., Wood C., *Systematic review and economic modelling of the clinical*

effectiveness and cost-effectiveness of art therapy among people with non-psychotic mental health disorders, Health Technology Assessment, 19, 18, 2015, s. 1-120.

Vink A.C., Zuidersma M., Boersma F., de Jonge P., Zuidema S.U., Slaets J.P.J., *The effect of music therapy compared with general recreational activities in reducing agitation in people with dementia: a randomised controlled trial*, International Journal of Geriatric Psychiatry, 28, 10, 2013, s. 1031-1038.

Watkins G., *Music Therapy: Proposed Physiological Mechanisms and Clinical Implications*, Clinical Nurse Specialist, 11, 2, 1997, s. 43-50.

Wilczkowska A., *Establishment and development of music therapy (historical aspect)*, Sport and Tourism Central European Journal, 2, 4, 2019, s. 133-145.

Różne możliwości wykorzystania muzyki we wspomaganii leczenia

Streszczenie

Muzyka towarzyszy człowiekowi praktycznie w każdej sferze życia. Muzyka posiada wielowymiarowy charakter, dlatego z powodzeniem może być stosowana jako środek terapeutyczny. Muzyka jest szeroko stosowana w celu poprawy samopoczucia, zmniejszenia stresu i odwrócenia uwagi pacjentów od nieprzyjemnych objawów chorobowych lub procedur medycznych. Przyspiesza okres rekonwalescencji. Tym samym poprawia jakość życia. Z powodzeniem może być wykorzystywana niezależnie od dolegliwości chorobowych. Jej wpływ zależy od czasu trwania i dobranych metod. Może mieć wpływ pobudzający lub tonizujący. Z drugiej strony, uczestnictwo w zajęciach muzycznych umożliwia wyrażenie samego siebie, swoich emocji i potrzeb. Uczestnicząc w zajęciach grupowych, pacjenci integrują się ze sobą, nie są izolowani. Doskonalsza jest umiejętność współdziałania oraz nawiązywania kontaktów interpersonalnych. Wzrasta motywacja. Muzyka i jej składowe mogą mieć zastosowanie zarówno w określonych okresach lub etapach leczenia, jak i u terminalnie chorych objętych opieką paliatywną.

Słowa kluczowe: terapia muzyczna, interwencja muzyczna, wspomaganie leczenia, redukcja stresu, muzykoterapia

Regulacyjna rola muzyki w promowaniu zdrowia. Perspektywa psychologiczna

1. Wprowadzenie do problematyki

Muzyka od wieków towarzyszyła człowiekowi w różnych momentach jego życia, sprzyjając lepszemu funkcjonowaniu, często zaś dotarciu do osobistych przeżyć i emocji. Wieloaspektowe oddziaływanie muzyki na człowieka znane było od wieków. Najstarsi filozofowie, m.in. Sokrates i Platon, podkreślali wychowawczy aspekt muzyki, która budzi w człowieku uczucia moralne o charakterze pozytywnym i negatywnym. Wśród ludów pierwotnych, muzyka była istotnym elementem rytualnych tańców czy magicznych obrzędów służących np. leczeniu chorych. W średniowieczu znane było tzw. Tanecznictwo, czyli masowa psychoza tańca. Późniejsze wieki i doniesienia w tym zakresie ukazywały coraz większy, sprzyjający zdrowiu wpływ muzyki na człowieka – jego psychikę i ciało poprzez oddziaływanie na jego sferę emocjonalną, kształtowanie wrażliwości estetycznej, niezwykle ważnej w relacjach z ludźmi, a także pogłębianie życia emocjonalnego człowieka wpływające na rozwój jego intelektu. Wychowawczy aspekt muzyki można było dostrzec nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale także społecznym^{4, 5}.

Muzyka była orężem w walce o tożsamość państwową i narodową, mobilizując do walki – przykładem może być Bogurodzica – sprzyjając podtrzymaniu patriotyzmu i więzi narodowej. Przekazywanie tradycji zawartych w pieśniach patriotycznych np. Rota i in., które śpiewali nie tylko żołnierze idący do walki, ale były przekazywane z pokolenia na pokolenie, pozwalało na przetrwanie naszej tożsamości narodowej. Pełniły one także rolę terapeutyczną w trudnych chwilach naszego narodu i indywidualnego człowieka, sprzyjały tworzeniu i zacieśnianiu relacji między ludźmi dających wsparcie, a także pozwalały rozładować przeżywane napięcia i negatywne emocje. Muzyka potęgowała także podniosły nastrój, o czym pisał Adam Mickiewicz w epepei „Pan Tadeusz”, kiedy w czasie ostatniego zajazdu na Litwie szlachta tańczyła poloneza, co znalazło odzwierciedlenie w kompozycji F. Chopina najbardziej „polskiego” wśród polonezów tj. As-dur op. 53⁶.

Badania Kamińskiej⁷ obejmujące 288 uczniów: szkół podstawowych, liceów ogólnokształcących oraz uczniów szkół muzycznych i grupy „talentów”, ukazały aż 16 funkcji

¹ helena@wronapolanska.pl, Instytut Nauk Społecznych, Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy, www.wronapolanska.pl.

² markpolansky@interia.pl, Towarzystwo Muzyczno-Artystyczne Sfogato, www.marekpolanski.com.

³ martapolanska@gmail.com, Towarzystwo Muzyczno-Artystyczne Sfogato, www.martapolanska.com.

⁴ Kronenberger M., *Muzykoterapia*, Mediatour, Szczecin 2006, s. 11-12.

⁵ Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 81.

⁶ Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Podosiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998, s. 344.

⁷ Kamińska B., *Miejsce muzyki w życiu młodzieży*, s. 63-84, [w:] Manturzewka M., Chmurzyńska M. (red.), *Psychologiczne podstawy kształcenia muzycznego*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2001.

muzyki w życiu młodzieży. Na pierwszym miejscu znalazła się funkcja relaksacyjno-terapeutyczna (75% uczniów szkół podstawowych i 50% licealistów), zaś na drugim – funkcja hedonistyczna, czyli rozrywki⁸.

W grupie uczniów szkół muzycznych, w wieku 13-14 lat, muzyka dla większości staje się ich pracą i przyszłym zawodem. Świadczą o tym ich wypowiedzi np.: *muzyka to moje życie i cel, jest najważniejszą rzeczą w moim życiu, jest moją siłą i ukojeniem. Muzyce zawdzięczam kształt mojej osobowości*⁹.

Tylko niewielki procent młodzieży zwrócił uwagę na estetyczno-kontemplacyjną funkcję muzyki w ich życiu oraz jej emocjonalno-ekspresyjny charakter: *muzyka jest czymś pięknym i zagadkowym, jest barwna i tajemnicza, ciągle coś odkrywa i czymś zaskakuje*¹⁰.

Dostrzeganie wielofunkcyjności muzyki i jej charakteru sprzyjającego zdrowiu inspirowało do poznania mechanizmów oddziaływania na człowieka.

Rodzi się pytanie: Jaką rolę pełni muzyka w promowaniu zdrowia człowieka i od czego zależy?

2. Muzyka i jej funkcje

Muzyka (łac. *musica*, z gr. *mousike*) sztuka, której materiałem są dźwięki, stanowi artystyczny wyraz uczuć człowieka¹¹.

Muzyka w języku greckim rozumiana była jako *sztuka muz* początkowo łączona z poezją i tańcem. Muzykę traktowano jako sztukę organizacji struktur dźwiękowych w czasie, muzyka jako sztuka (*ars*) przeciwstawiana była muzyce rozumianej jako nauka (*scientia*), wiązana była z procesem kreacji (*poiesis*) bądź z jej zmysłowym odbiorem (*astheisis*) Muzyka może być rozumiana także jako:

- rodzaj komunikacji (od mowy ludzkiej różni się znacznie większą abstrakcyjnością przekazywanych treści);
- określona cecha antropologiczna;
- siła – odrzucenie ludzkiego pochodzenia;
- jakość samej natury;
- cisza – typowa dla XX wieku – przykładem może być utwór John'a Cage 4'33", dźwiękowy charakter muzyki nie stanowi już warunku minimalnego i koniecznego, co oznacza, że nienaruszalna zasada zostaje w tym dziele zakwestionowana¹².

Z obserwacji życia codziennego wynika, że w percepcji wielu osób muzyka jest sposobem na relaks, pozwala przetrwać trudne chwile, nadaje życiu sens, jest odskocznią od rzeczywistości, a zarazem jej dopełnieniem, można ją pokochać jak przyjaciela, wreszcie jest sercem, powietrzem, bez którego nie można żyć, pasją, po prostu wszystkim. W tym szerokim znaczeniu przypomina pod wieloma względami także potoczne rozumienie zdrowia, wyrażone przez badanych w formie metafory zdrowia¹³.

⁸ Tamże, s. 67.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 68.

¹¹ *Słownik wyrazów obcych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 454.

¹² Dalhaus C., Eggebrecht H., *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 7-8.

¹³ Wrona-Polańska H., *Zdrowie jako funkcja twórczego radzenia sobie ze stresem*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 174.

Z psychologicznego punktu widzenia muzyka jest zjawiskiem odbieranym subiektywnie, które zależy m.in. od indywidualnych właściwości człowieka, jego wcześniejszych doświadczeń, społecznych kryteriów wartości i aktualnego nastroju.

Muzyka ma charakter wielofunkcyjny, dlatego może być odbierana przez każdego człowieka indywidualnie w nieco inny sposób. Wśród pełnionych funkcji można wymienić następujące:

- poznawczą;
- wychowawczą;
- estetyczną;
- emocjonalną (ekspresyjną);
- relaksującą;
- terapeutyczną;
- mobilizującą (inspirującą);
- promującą zdrowie¹⁴.

Devey podkreślał naturalną i społeczną funkcję sztuki, w tym także muzyki, doceniając jej znaczenie dla kształtowania człowieka, rozwijania jego możliwości twórczych, a więc pełnienia także funkcji poznawczej. *Ponieważ słuch ma powiązanie z całym organizmem i ze wszystkimi jego częściami, dźwięki wywołują głębsze reakcje i silniejszy rezonans niż inne zmysły*¹⁵.

Wychowawcza rola muzyki, a ogólnie sztuki, rozumiana jako zdolność kształtowania postaw, a także siebie, czyli samowychowania, znana była od czasów starożytnej Grecji, co znalazło wyraz w sentencji „muzyka łagodzi obyczaje”, która przetrwała do naszych czasów.

Muzyka ze względu na swój *abstrakcyjny* charakter nie wymaga udziału czynnika racjonalnego w odbiorze dzieła muzycznego, a wpływając głównie na sferę emocjonalną człowieka, kształtuje jego psychikę i wrażliwość estetyczną, sprzyja komunikacji jednostkowej i społecznej, wzbogaca życie wewnętrzne i kształtuje intelekt, w konsekwencji zaś wzmacnia poczucie własnej wartości i poczucie sensu życia, niezwykle ważne dla utrzymania zdrowia na dobrym poziomie. Sposób oddziaływania muzyki na danego człowieka jest zróżnicowany, gdyż zależy od wielu czynników, m.in.: jego wrażliwości, kultury muzycznej i stopnia znajomości literatury muzycznej¹⁶.

3. Terapeutyczna rola muzyki

Od wieków przypisywano muzyce szczególną funkcję terapeutyczną, o czym świadczą liczne doniesienia w literaturze. Pierwszy zapis znajdujemy w Biblii, kiedy król Dawid swoją grą na harfie uleczył króla Saula z dręczących go objawów depresji¹⁷. Wśród ludów pierwotnych muzyka towarzyszyła różnym rytuałom leczniczemu, m.in. rytualnym rytmicznym tańcom angażującym emocjonalnie jego uczestników, które

¹⁴ Wrona-Polańska H., Polańska M., Polański M., *Znaczenie muzyki w życiu człowieka w kontekście promocji zdrowia*, s. 221, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Psychologia Zdrowia w służbie człowieka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.

¹⁵ Devey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 292.

¹⁶ Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.

¹⁷ Tamże.

sprzyjały łagodzeniu bólu poprzez sugestię lub oddziaływanie muzyki na fizjologiczne mechanizmy człowieka^{18, 19}.

Lecznicze działanie muzyki wykorzystywano w XVII i XVIII wieku do leczenia schorzeń powstałych na skutek ukąszenia przez jadowite pająki, zwłaszcza przez tarantulę, metodę tę nazywano jatromuzyką.

Zaczęto dostrzegać także pozytywny wpływ muzyki na psychikę człowieka i jego ogólny nastrój. O leczącej mocy muzyki F. Chopina świadczą listy pisane do kompozytora przez osoby z jego kręgu. Przykładem może być wypowiedź George Sand (XIX w.): *muzyka leczy mnie z depresji z pewnością od lekarza, bez dodatkowych cierpień i bez... piętuskiego honorarium*²⁰.

Podobne terapeutyczne znaczenie muzyki znajdujemy w liście przyjaciółki F. Liszta z Paryża do F. Chopina:

chorowałam i dotąd jestem cierpiąca, wydaje mi się, że jeden z Pańskich nokturnów wyleczyłby mnie całkowicie. Niechże mi Pan nie odmawia.

P.S. Jeżeli nie może Pan jutro, to w sobotę, jeżeli nie w sobotę, to w niedzielę itd.

*Maria hr. d'Agoult – Paryż – wiosna 1836*²¹.

Obserwowano także korzystne oddziaływanie muzyki na funkcjonowanie narządów wewnętrznych i czynności wegetatywne, a więc krążenie krwi, ciśnienie, rytm tętna, oddychanie oraz pracę mięśni. W ten sposób muzyka zaczęła „wchodzić” do klinik i szpitali, stała się istotnym elementem kompleksowej psychoterapii nie tylko chorych na nerwicę, ale także chorych somatycznie i onkologicznie, której prekursorem był wybitny lekarz-humanista Julian Aleksandrowicz, uważany za nestora polskiej psychosomatyki²².

W latach 60. ubiegłego stulecia Julian Aleksandrowicz wprowadził do leczenia chorych somatycznie psychoterapię przez „Relaks”, oparty na *Autogennym treningu Schultza*, obejmujący całe ciało człowieka od palców u nóg po czubek głowy. Opracowany został wspólnie z psychiatrą Stanisławem Cwynarem i nagrany przez Gustawa Holoubka na kanwie muzyki F. Chopina Nokturnu Des-dur²³. Celem stosowania relaksu było zmniejszenie przeżywanego przez chorych niepokoju i lęku, odprężenie, wytworzenie swoistego błogostanu mającego wpływ na równowagę wewnątrzustrojową, skutkującą zmniejszeniem dolegliwości bólowych i ułatwiającą zasypianie. „Relaks” tłumaczony był na różne języki, ulegał wielu modyfikacjom^{24, 25}, aż po autorskie

¹⁸ Galińska E., *Z zagadnień muzykoterapii*, s. 217-240, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

¹⁹ Wrona-Polańska H., Polańska M., Polański M., *Znaczenie muzyki...*, s. 214.

²⁰ Polańska M., *Rola muzyki Fryderyka Chopina w promocji zdrowia*, s. 150, [w:] Wrona-Polańska H., Skotnicki A.B. (red.), *Psychologia w promowaniu zdrowia. Muzyka – Sztuka – Media*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.

²¹ Tamże.

²² Aleksandrowicz J., *Sztuka i medycyna w walce o zdrowie człowieka*, Problemy, 4, 1956, s. 254-255.

²³ Michałowska D., *Julian Aleksandrowicz – lekarz artystów*, s. 73, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

²⁴ Aleksandrowicz J., Cwynar S., *Relaks*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1966.

²⁵ Aleksandrowicz J., Cwynar S., Szyszko-Bogusz A., *Relaks. Wskazówki dla lekarzy i pedagogów*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1976.

opracowanie „Opowieści na dobrą noc”²⁶ Danuty Michałowskiej, które nagrała na Małej Scenie Teatru Nowego w Łodzi. „Opowieści...” pochodziły z literatury hinduskiej, a oprawa muzyczna była europejska: były to wybrane fragmenty z kameralnych wykonań sonat na trio Georga Friedricha Haendla²⁷.

Stosowano różne utwory muzyczne do przywracania równowagi zakłóconych funkcji organizmu, wykorzystując różne właściwości muzyki jako przekąznika wewnętrznej ekspresji, komunikacji czy stymulatora kreatywności^{28, 29}.

Do rozwoju i upowszechnienia się muzykoterapii w medycynie przyczyniła się niewątpliwie współpraca Juliana Aleksandrowicza z najwybitniejszymi przedstawicielami świata kultury i sztuki, m.in. z Natansonem, Michałowską, Kotlareczykiem, Holoubkiem³⁰.

Dostrzeganie terapeutycznej funkcji muzyki przyczyniło się do rozwoju nie tylko działalności praktycznej, ale także naukowej i dydaktycznej, której celem było przygotowanie muzyków do pracy z chorymi. Powstała nowa interdyscyplinarna dziedzina – muzykoterapia, która w dalszym ciągu się rozwija i wzbogaca o nowe ośrodki kształcące muzykoterapeutów³¹.

Współczesna muzykoterapia rozszerza swój zasięg już nie tylko na wszystkie zakresy medycyny (psychoterapia muzyczna, neuromuzykoterapia, muzykoterapia somatyczna), lecz niemalże na wszelkie dziedziny humanistyczne, a także niektóre ściśle, budząc zainteresowanie różnych środowisk i stając się częścią szerokiej debaty naukowej i ogólnokulturowej. Do udziału w niej zapraszani są biologowie, fizycy i antropologowie kulturowi, filozofowie, oprócz przedstawicieli tak oczywistych dla muzykoterapii profesji, jak muzykologia, psychologia czy pedagogika³².

Zdaniem Wrona-Polańskiej, muzyka znajduje zastosowanie:

w leczeniu schorzeń kardiologicznych, gastrologicznych, pulmonologicznych, neurologicznych, immunologicznych, reumatologicznych, onkologicznych, ginekologicznych czy pediatrycznych. Badania własne wykazały, że muzyka posiada właściwości terapeutyczne także w odniesieniu do pacjentów zmagających się z łuszczycą³³.

Obecnie muzykoterapia przeżywa swój renesans, znana jest nie tylko jako forma psychoterapii w kompleksowym leczeniu nerwic, ale znajduje zastosowanie w rehabilitacji, pełniąc rolę kinezyterapii oddechowej, ruchowej oraz korekty wad postawy.

²⁶ Michałowska D., dz. cyt., s. 73, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), dz. cyt., Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

²⁷ Tamże, s. 74.

²⁸ Gaertner H., *Muzyka a medycyna*, Przegląd Lekarski, XI, 8, 1955, s. 250-252.

²⁹ Gaertner H., *Profesor Julian Aleksandrowicz i Jego Klinika*, s. 62, [w:] Wrona-Polańska H., *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2008.

³⁰ Michałowska D., dz. cyt., s. 73, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), dz. cyt., Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

³¹ Galińska E., dz. cyt., s. 217-240, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), dz. cyt., Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

³² Kleszcz H., *Muzyka a zdrowie człowieka w perspektywie psychologicznej*, Alma Mater, 132, 2011, s. 132.

³³ Tamże, s. 133.

Kompleksowe działania muzykoterapii znajdują zastosowanie w pedagogice specjalnej, w pracy z dziećmi upośledzonymi umysłowo oraz dziećmi autystycznymi. Różne formy muzykoterapii coraz częściej znajdują zastosowanie w działaniach profilaktycznych prowadzących do wyciszenia, uspokojenia, zrelaksowania, aby nie dopuścić do zaburzeń psychicznych spowodowanych współczesnym tempem życia, ale poprawić ogólne samopoczucie psychofizyczne jednostki i jej funkcjonowanie³⁴.

Aktualnie muzyka i jej terapeutyczne walory służą nie tylko chorym, ale coraz częściej także lekarzom np. w czasie operacji kardiochirurgicznych.

Muzyka poprzez wielorakie oddziaływanie na człowieka staje się „lekiem” o powszechnym i uniwersalnym działaniu, który można dostosować do różnych potrzeb człowieka przy minimalnych ograniczeniach w jego stosowaniu.

4. Muzyka a zdrowie człowieka

Zdrowie człowieka ma swoją wielowiekową tradycję pochodzącą od Hipokratesa (IV wiek p.n.e.), który utożsamiał zdrowie z dobrym samopoczuciem. Równocześnie zwracał uwagę na otoczenie i indywidualny styl życia, jako czynniki ważne dla zdrowia. Było to całościowe podejście do zdrowia, ale przez wieki zdominowane przez fenomen choroby, zdrowie zaś określano negatywnie jako brak objawów chorobowych.

W medycynie dominował biomedyczny model zdrowia oparty na dualizmie Kartezjańskim i mechanistycznej wizji świata, a człowiek traktowany był jako psująca się maszyna, na którą ma wpływ jedynie lekarz, pacjent zaś jest przedmiotem oddziaływań lekarskich. W tym modelu przyczyną chorób były czynniki obiektywne – wirusy, bakterie i grzyby.

Wzrost śmiertelności z powodu chorób cywilizacyjnych – zawałów i nowotworów, zwłaszcza w krajach wysoko rozwiniętych, skłonił badaczy do szukania przyczyn tych chorób w środowisku i stylu życia. Przemiany społeczne w podejściu do zdrowia, określane jako rewolucje zdrowotne (tj. oddziaływanie na: I – środowisko i zwiększenie poziomu higieny życia ludności, II – środowisko społeczne i zmianę stylu życia ludności, III – świadomość indywidualną i społeczną) przyczyniły się do podjęcia badań nad zdrowiem.

Powstał biopsychospołeczny model zdrowia oparty na teorii systemowej, w której istnieje hierarchia systemów, każdy zaś system funkcjonuje na zasadzie autoregulacji kierowanej przez standardy regulacji. Konsekwencją rozszerzenia modelu było powstanie medycyny behawioralnej, która zarówno w diagnozie, jak i leczeniu oraz prognozie uwzględniała czynniki społeczne.

Inicjatorem badań od lat 60. ubiegłego stulecia był Profesor Julian Aleksandrowicz³⁵ – wybitny lekarz – humanista, laureat plebiscytu na Krakowianina XX wieku w dziedzinie nauki, prezes Komisji Ochrony Zdrowia Społecznego Oddziału Krakowskiego PAN i prezes Polskiego Towarzystwa Higieny Psychiczej Oddziału Krakowskiego³⁶.

³⁴ Kronenberger M., dz. cyt., Mediatour, Szczecin 2006, s. 13-14.

³⁵ Aleksandrowicz J., dz. cyt., Problemy, 4, 1956, s. 254-255.

³⁶ Skotnicki A.B., *Profesor Julian Aleksandrowicz*, s. 25, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

Źródłem nowatorskiego podejścia do człowieka i jego zdrowia był twórczy niepokój Profesora inspirujący do poszukiwania nowych sposobów diagnozy, terapii i profilaktyki jednych z najgroźniejszych chorób nowotworowych – białaczek³⁷.

Współczesne rozumienie zdrowia w sposób systemowy i interdyscyplinarny datuje się dopiero od II połowy ubiegłego stulecia i wiąże się z powstaniem psychologii zdrowia, której twórcami byli: Matarazzo³⁸ i Taylor³⁹.

Zdrowie definiowano jako **stan** fizycznego, psychicznego i społecznego dobrostanu (Światowa Organizacja Zdrowia, WHO, ang. *World Health Organization*, 1948)⁴⁰, była to pierwsza całościowa i pozytywna definicja zdrowia.

Socjologowie medycyny traktowali zdrowie jako **zasób** umożliwiający zaspokojenie potrzeb i realizację zadań człowieka⁴¹.

Pierwsza definicja zdrowia jako procesu pochodzi od Aleksandrowicza:

Zdrowie jako (...) stan, w którym osoba ludzka potrafi przystosować się do działających na nią bodźców środowiskowych w taki sposób, żeby proces adaptacyjny nie zakłócił homeostazy w kręgu soma, psyche i środowisko, a w dalszej konsekwencji nie zniszczył organizmu⁴².

Definicja Blicharskiego w sposób jednoznaczny traktuje zdrowie jako proces:

Zdrowie to samosterujący proces utrzymywania równowagi pomiędzy procesami anabolizy (powstawania) i katabolizy (rozkładu) w płaszczyźnie somatycznej, integracji i dezintegracji w płaszczyźnie psychicznej, syntonii i dystonii w płaszczyźnie społecznej oraz równowagi pomiędzy tymi trzema płaszczyznami w granicach przyjętych za normalne⁴³.

Podobne rozumienie zdrowia jako procesu poszukiwania i utrzymywania dynamicznej równowagi pomiędzy możliwościami człowieka a wymaganiami otoczenia znajdujemy w modelu salutogenetycznym Antonovsky⁴⁴.

Ujęcie zdrowia jako procesu zachodzącego na wielu płaszczyznach i w wielu wymiarach rzeczywistości, równocześnie przenikających się nawzajem, wynikało z traktowania człowieka jako niepodzielnej i funkcjonalnej całości – systemu –

³⁷ Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008, s. 8.

³⁸ Matarazzo J.D., *Behavioral health and behavioral medicine: Frontiers for a new health psychology*, *American Psychologist*, 35, 1980, s. 807-817.

³⁹ Taylor S.E., *Health Psychology: The Science and the Field*, *American Psychologist*, 45, 1990, s. 40-50.

⁴⁰ Karski J.B., *Zdrowie i promocja zdrowia*, s. 15-27, [w:] Karski J.B., Słońska Z., Wasilewski B.W. (red.), *Promocja zdrowia*, Sanmedia, Warszawa 1994.

⁴¹ Słońska Z., *Promocja zdrowia – zarys problematyki*, *Promocja Zdrowia. Nauki Społeczne i Medycyna*, 1-2, 1994, s. 37-52.

⁴² Aleksandrowicz J., *W poszukiwaniu definicji zdrowia*, *Studia Filozoficzne*, 6, 1972, s. 80.

⁴³ Aleksandrowicz J., *Rewolucja naukowo-humanistyczna*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 41.

⁴⁴ Antonovsky A., *Rozwikłanie tajemnicy zdrowia. Jak radzić sobie ze stresem i nie zachorować*, Wydawnictwo IPN, Warszawa 1995, s. 11.

z całym jego bogactwem przeżyć i osobowości osadzonej w kontekście społecznym⁴⁵.

Zdrowie definiowane jest także jako **wartość** autoteliczna, uwewnętrzniona, która wyznacza cele aktywności człowieka.

W oparciu o przyjęte założenia teorii systemowej został skonstruowany autorski teoretyczny Model zdrowia i jego uwarunkowania (rys. 1), w którym człowiek jest podmiotem oddziaływań i kreatorem własnego zdrowia⁴⁶.

Kluczowymi mechanizmami psychologicznymi zdrowia w tym modelu są zasoby podmiotowe: poczucie koherencji, poczucie kontroli i samoocena tworzące osobowość prozdrowotną.

Badania własne prowadzone w grupie 250 nauczycielek wychowania przedszkolnego i szkolnego ukazały, że zdrowie ma charakter holistyczno-funkcjonalny i ściśle wiąże się ze sposobem radzenia sobie ze stresem.

Z Funkcjonalnego Modelu Zdrowia (FMZ) Wrona-Polańskiej⁴⁷ wynika, że skutecznymi z punktu widzenia zdrowia są następujące strategie: *rozwiązywanie problemu, pozytywne przewartościowanie, poszukiwanie wsparcia i niekoncentrowanie się na emocjach*. Strategia rozwiązywania problemu dotyczy funkcji radzenia zmierzającej do rozwiązania zadania, pozostałe zaś strategie dotyczą funkcji regulacji emocji.

Strategią skuteczną, sprzyjającą regulacji emocji jest *pozytywne przewartościowanie*, które polega na takim „opracowaniu” sytuacji stresowej np. nieudanego koncertu, aby znaleźć w niej coś pozytywnego, co wyzwoli pozytywne emocje mobilizujące do podjęcia dalszej pracy nad sobą i wzmocnienia zasobów, zwłaszcza poczucia sensowności i zaradności oraz pozytywnej samooceny⁴⁸.

Z FMZ (rys. 1)⁴⁹ wynika, że zdrowie zależy od osobowości prozdrowotnej rozumianej jako wskaźnik zasobów podmiotowych człowieka. Podstawowym zasobem dla utrzymania i pomnażania zdrowia jest poczucie koherencji (*sence of coherence*), rozumiane jako łączność czynników poznawczych z emocjonalnymi, sprzyjające skutecznemu radzeniu sobie ze stresem. Silne poczucie koherencji ułatwia wykorzystywanie potencjalnych zasobów odpornościowych do radzenia sobie ze stresem i traktowanie większości stresorów jako wyzwania do działania dla rozwoju własnej osobowości⁵⁰.

Podobną rolę odgrywają mechanizmy spostrzeganej kontroli Bryanta⁵¹ – unikania (*avoiding*), zmagania się (*coping*), utrzymywania (*obtaining*) i doznawania (*savoring*), powstałe z kombinacji kontroli pierwotnej lub wtórnej z doświadczeniem emocjonalnym pozytywnym lub negatywnym. Stanowią one swoistego rodzaju strategie radzenia sobie ze stresem. Mechanizmy doznawania okazały się najbardziej efektywne w procesie osiągnięcia subiektywnego poczucia zdrowia i radzenia sobie ze stresem⁵².

⁴⁵ Wrona-Polańska H., *Twórcze zmaganie się ze stresem szansą na zdrowie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 103.

⁴⁶ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 100.

⁴⁷ Tamże.

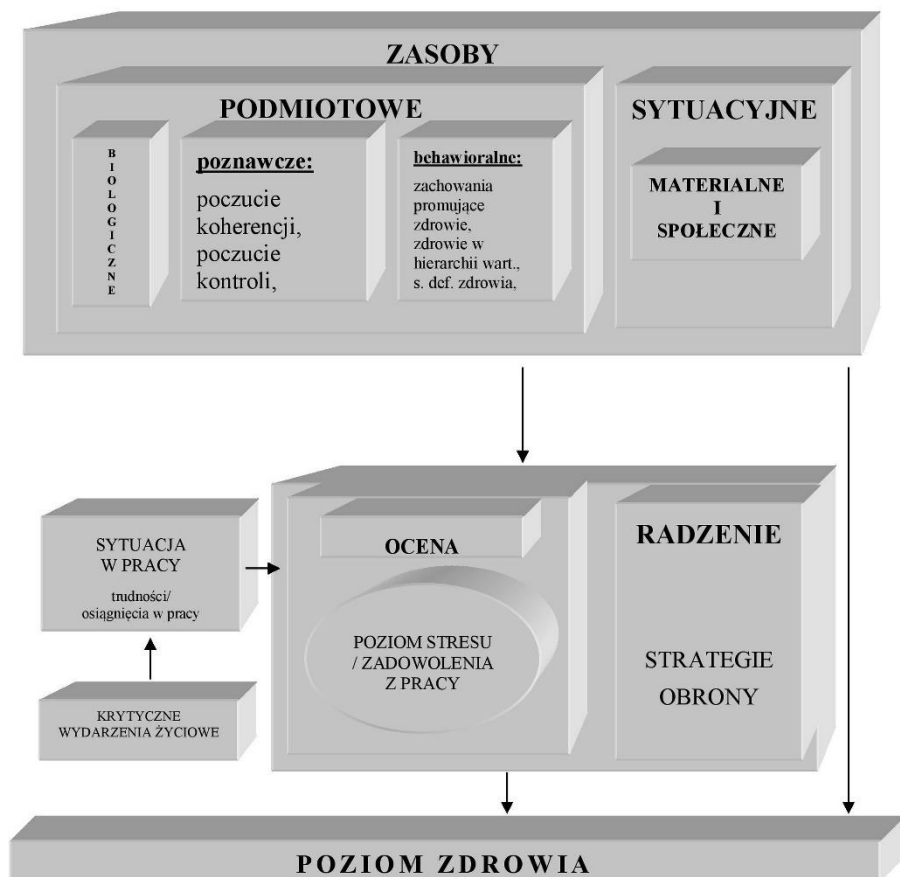
⁴⁸ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 142.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Antonovsky A., dz. cyt., Wydawnictwo IPN, Warszawa 1995, s. 11.

⁵¹ Bryant F.B., *A four-factor model of perceived control: avoiding, coping, obtaining and savoring*, *Journal of Personality*, 57, 4, 1989, s. 773-797.

⁵² Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 162.



Rysunek 1. Teoretyczny Funkcjonalny Model Zdrowia⁵³

Znaczącą rolę odgrywa samoocena jako wartościujący aspekt obrazu samego siebie, będąca nadrzędnym regulatorem funkcjonowania człowieka. Pozytywna samoocena motywuje i mobilizuje do podjęcia aktywności zmierzającej do rozwiązywania problemów i regulacji emocji sprzyjając zdrowiu⁵⁴. Podobnie wskazuje Greenberg⁵⁵, że zwiększanie pewności siebie sprzyja poradzeniu sobie ze stresem.

Ważną rolę odgrywają także zasoby behawioralne, czyli zachowania promujące zdrowie, wśród których najważniejsze zdaniem badanych nauczycielek były: dobre odżywianie, niedenerwowanie się, odpoczynek po pracy, sen, nieobjadanie się słodyczami, a przede wszystkim niepalenie papierosów i nienadużywanie alkoholu⁵⁶.

⁵³ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 210.

⁵⁴ Wrona-Polańska H., *Obraz samego siebie jako regulator zachowania*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 176, Prace Psychologiczne V, 1996, s. 37-50.

⁵⁵ Greenberg M., *Mózg odporny na stres*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 127.

⁵⁶ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 167.

Ponad połowa badanych nauczycielek z wysokim poziomem zdrowia (53%), na pierwszym miejscu wśród sposobów odpoczynku po pracy podawała – słuchanie muzyki lub czytanie.

W tym zakresie również odpowiednio dobrana muzyka może odegrać pozytywną rolę odprężającą i mobilizującą do działania.

W podejściu do zdrowia możemy wyróżnić dwa kierunki:

1. potoczne rozumienie zdrowia,
2. naukowe podejście do zdrowia

Jak wynika z badań autorki⁵⁷, 211 badanych nauczycielek wychowania przedszkolnego i szkolnego charakteryzowała ludzi zdrowych jako: *szczęśliwych, cieszących się życiem, nastawionych optymistycznie*, co prowadzi do wniosku, że zdrowie jest synonimem szczęścia.

W subiektywnych definicjach zdrowia wyrażonych językiem metafor zdecydowana większość określała zdrowie jako: *najcenniejszy skarb* (94), *dar od Boga* (32), *woda, powietrze, słońce* (38), *klejnot* (18) i *stal* (10).

Około 1/3 badanych porównała zdrowie do czegoś zmieniającego się w czasie, mającego charakter dynamiczny, np. *pogoda, uroda, wiatr, fala morska, kwiat – dopóki go pielęgnujesz jest piękny itp.*⁵⁸

Generalnie, w swobodnych wypowiedziach badanych ujawniły się dwie definicje zdrowia:

- zdrowie jako zasób, coś niezbędnego do życia,
- zdrowie jako proces zmieniający się w czasie.

Definicje te są zgodne z naukowym podejściem do zdrowia⁵⁹.

W ujęciu Wrona-Polańskiej⁶⁰: zdrowie jest **funkcją** twórczego radzenia sobie ze stresem.

Twórcze radzenie zakłada każdorazowe dostosowanie strategii radzenia sobie ze stresem do oceny poznawczej sytuacji, a nie stereotypowe działanie.

Najbardziej zagrażającą zdrowiu jest strategia *koncentracji na emocjach* i w konsekwencji kumulacji negatywnych emocji, które mogą prowadzić do utraty zdrowia⁶¹.

Szczególną rolę terapeutyczną przypisuje się muzyce romantycznej, która nasycona emocjami kompozytora pozwala na freudowskie *katharsis*, czyli odreagowanie napięć i negatywnych emocji. Taką funkcję pełni przede wszystkim muzyka Fryderyka Chopina określona przez Roberta Szumana jako *armaty ukryte w kwiatach*. Muzyka ta chroni człowieka przed monotonią, pozwala na identyfikację uczuć, odreagowanie napięć i zaspokojenie potrzeb uczuciowych, tworzy odpowiedni nastrój – uspokaja lub pobudza, pobudza do refleksji, działa konstruktywnie i budująco⁶².

Badania podłużne prowadzone przez autorkę ukazały tendencję do podwyższania samooceny w sytuacji obniżania się zasobów społecznych. Samoocena pełni funkcję

⁵⁷ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 173.

⁵⁸ Tamże, s. 174.

⁵⁹ Tamże, s. 175.

⁶⁰ Tamże, s. 233.

⁶¹ Wrona-Polańska H., *Twórcze zmaganie się ze stresem szansą na zdrowie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 197.

⁶² Galińska E., dz. cyt., s. 217-240, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), dz. cyt., Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

zabezpieczającą dla zachowania równowagi w zasobach, a w konsekwencji utrzymania zdrowia⁶³.

W Funkcjonalnym Modelu Zdrowia, osobowość prozdrowotna trzema ścieżkami wpływa na zdrowie – ścieżka kompetencyjna, czyli skutecznego radzenia (.14) i ścieżka pozytywnych emocji (.14) przeciwdziałają i równoważą ścieżkę napięciową – stresową (-.31), sprzyjając zdrowiu⁶⁴.

Należy podkreślić, że biologiczną podstawę Funkcjonalnego Modelu Zdrowia⁶⁵ stanowią trzy układy: Autonomiczny Układ Nerwowy – w szczególności układ współczulny, układ hormonalny i układ immunologiczny. Model wzajemnych zależności i ich harmonijne współdziałanie może prowadzić w rezultacie do utrzymania zdrowia i jego wspomagania poprzez rozmowę i wsparcie psychologiczne, a także oddziaływanie dobrze dobranej muzyki, zwłaszcza o charakterze relaksacyjnym.

Tak rozumiany Funkcjonalny Model Zdrowia Heleny Wrony-Polańskiej⁶⁶ stanowi „przestrzeń” oddziaływania muzyki pełniącej różne funkcje w życiu człowieka – odprężającej i zmniejszającej przeżywane napięcia oraz wyzwalającej pozytywne emocje i wzmacniającej zasoby w celu utrzymania równowagi między wymaganiami życia (stresorami) a możliwościami człowieka, czyli utrzymania zdrowia na dobrym poziomie.

Muzyka mobilizująca, stymulująca do działania może zasilać ścieżkę skutecznego radzenia sobie ze stresem, czyli ścieżkę kompetencyjną⁶⁷. Dobrym przykładem mogą być „Wariacje na temat własny” Henryka Wieniawskiego, a także „Scherzo h-moll” Fryderyka Chopina. Tego typu muzyka wirtuozowska, o szybkich przebiegach rytmicznych, może nie tylko zwiększać nasze zasoby energetyczne i mobilizować do podejmowania aktywności życiowej, zawodowej, sprzyjając rozwiązywaniu problemów, ale równocześnie może zmniejszać przeżywane napięcie, powodując odprężenie poprzez wyrzucenie negatywnych emocji, a więc swoistego rodzaju *katharsis*, czyli oczyszczenie.

Odprężeniu może służyć także aktywna gra na instrumencie czego przykładem są słowa Fryderyka Chopina pisane w Wiedniu 26 grudnia 1830 roku do przyjaciela Jana Matuszyńskiego w Warszawie: *gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle rozjuszone nasłało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, co wojsko Jana śpiewało lub w salonie udają spokojnego, a wróciwszy do domu piorunują po fortepianie*⁶⁸.

Ćwiczenie nowego repertuaru wiąże się z przeżywaniem napięcia, niepewnością czy uda się to zrobić w przewidzianym czasie, odprężeniu zaś może sprzyjać granie ulubionych utworów, które są na stałe w repertuarze muzyka lub słuchanie ich w wykonaniu innych.

Mobilizujące i odprężające działanie tego samego utworu muzycznego świadczy o ambiwalencji zawartych w nim emocji przez kompozytora, ale może być to sprzeczność jedynie pozorna, gdyż jak wynika z FMZ mobilizacja i skuteczne działanie równocześnie sprzyja odprężeniu poprzez rozładowanie napięcia. Muzyka pobudza aktywność wewnętrzną do zmagania się ze stresem, z chorobą, do pokonywania trudności.

⁶³ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 228.

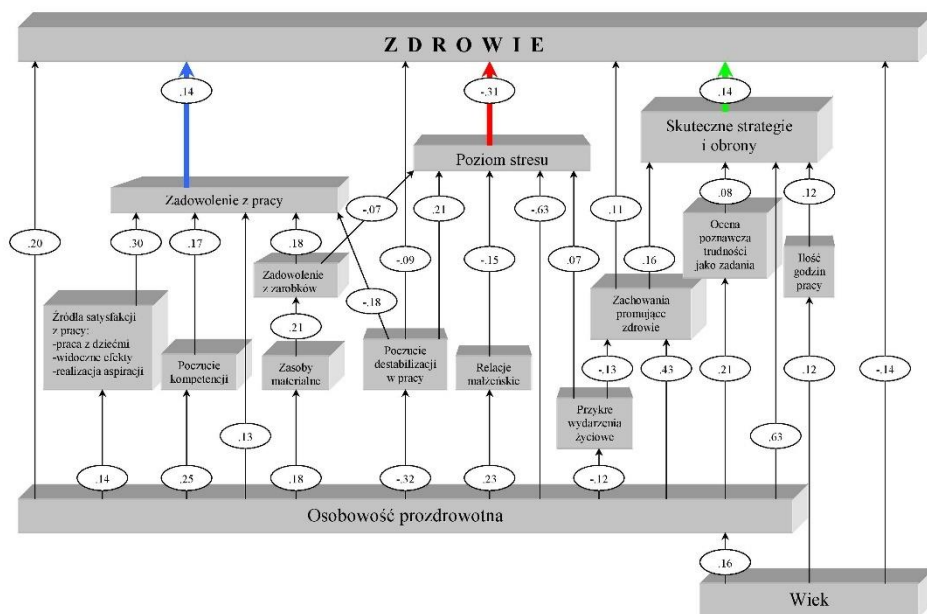
⁶⁴ Tamże, s. 210.

⁶⁵ Wrona-Polańska H., *Zdrowie i jego psychobiologiczne mechanizmy*, s. 31, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Zdrowie – Stres – Choroba w wymiarze psychologicznym*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2008.

⁶⁶ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 210.

⁶⁷ Tamże, s. 211.

⁶⁸ Chopin F., *List do Jana Matuszyńskiego*, https://chopin.nifc.pl/en/chopin/list/686_to-jan-matuszynski-in-warsaw.

Rysunek 2. Empiryczny Funkcjonalny Model Zdrowia⁶⁹

W FMZ (por. rys. 2) bardzo ważną rolę odgrywa ścieżka pozytywnych emocji, która wspólnie ze ścieżką kompetencyjną – skutecznego radzenia – równoważą ścieżkę stresową, przeciwdziałając narastaniu napięcia i lęku. Obserwacje życia codziennego i literatura przedmiotu ukazują, że nie ma zdrowia bez pozytywnych emocji. Dlatego niezwykłą rolę w promowaniu zdrowia powinna odgrywać muzyka wzbudzająca u człowieka pozytywne emocje⁷⁰.

Panuje ogólne przekonanie, że taką uniwersalną muzyką o pozytywnym charakterze jest twórczość W.A. Mozarta, która dla samego kompozytora pełniła funkcję kompensującą negatywne przeżycia i wzbudzone emocje.

Oddziaływanie muzyki zależy jednakże od percepcji muzyki, czyli słuchowego jej postrzegania oraz emocjonalnego przetwarzania w mózgu słuchacza.

Oddziaływanie muzyki na człowieka zależy od:

- charakteru muzyki (łagodna, zwiewna czy mocna);
- typu osobowości człowieka;
- aktualnego stanu psychicznego;
- chwiejności emocjonalnej, czyli ambiwalencji uczuć.

Profesjonalne zajmowanie się muzyką może wyzwaląć radość i sprzyjać zdrowiu, ale niekiedy powoduje negatywne emocje zagrażające zdrowiu. Z wieloletnich badań prowadzonych nad psychologicznymi mechanizmami dotyczącymi tremy wynika, że

⁶⁹ Wrona-Polańska H., dz. cyt., Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 210.

⁷⁰ Tamże.

trema nie ma jednoznacznie negatywnego charakteru, może sprzyjać skutecznemu radzeniu sobie z nią i utrzymaniu zdrowia⁷¹.

Należy podkreślić, że profesjonalne zajmowanie się muzyką w taki sposób, aby przynosiła radość i sprzyjała zdrowiu artysty, wymaga ciągłej pracy nad poszerzaniem repertuaru i rozwojem własnej osobowości w celu wypracowania efektywnego sposobu radzenia sobie z emocjami tak, aby sprzyjały optymalnemu poziomowi wykonania⁷².

Z badań Galińskiej⁷³ wynika, że:

- osoby asteniczne preferują muzykę lekką o delikatnej fakturze i małej sile brzmienia;
- osoby steniczne preferują muzykę o dużej sile brzmienia, gęstej fakturze, monumentalną, która daje im poczucie siły i energii życiowej.

5. Podsumowanie i wnioski

Oddziaływanie muzyki na zdrowie człowieka rozumiane jako – funkcja twórczego radzenia sobie ze stresem – zależy z jednej strony od wielofunkcyjności muzyki, zaś z drugiej od samego podmiotu – jego wrażliwości i właściwości osobowości oraz czynników sytuacyjnych.

Nowatorskie podejście do problematyki zdrowia zawarte w Funkcjonalnym Modelu Zdrowia ukazuje, że wielofunkcyjne znaczenie muzyki – niekiedy tego samego utworu, sprzyja budowaniu i utrzymaniu zdrowia poprzez mobilizującą do działania i odprężającą czy relaksującą muzykę, a także wzbudzającą pozytywne emocje ukazujące sens życia i działania. Wyróżnione wielorakie funkcje muzyki wzajemnie się uzupełniają, wskazując na istotną rolę muzyki w kreowaniu zdrowia człowieka.

Muzyka odgrywa regulacyjną rolę w procesie budowania i utrzymywania zdrowia na dobrym poziomie, wpływając 3 ścieżkami na zdrowie zgodnie z FMZ:

- mobilizuje do aktywności i skutecznego działania;
- obniża napięcie i umożliwia odreagowanie negatywnych emocji;
- wzbudza pozytywne emocje ukazując sens życia i działania.

Generalnie, muzyka wzmacnia zasoby podmiotowe człowieka: poznawcze, emocjonalne i odpornościowe, pobudza wyobraźnię i twórcze myślenie, daje poczucie własnej wartości i pozytywnej samooceny, która jest nadrzędnym psychologicznym regulatorem sprzyjającym zdrowiu.

Wnioski: Muzyka odgrywa ważną rolę w życiu człowieka i promowaniu zdrowia, stanowi „lek” o uniwersalnym znaczeniu, który wpływa na zdrowie w sposób: bezpośredni poprzez funkcję stymulującą, mobilizującą i odprężającą wyzwalającą pozytywne emocje oraz pośredni poprzez funkcję wzmacniającą zasoby (np. podwyższanie samooceny).

⁷¹ Wrona-Polańska H., *Jak skutecznie radzić sobie z tremą i utrzymać zdrowie*, s. 217-233, [w:] *Międzynarodowe Kursy Muzyczne: Interpretacja – pedagogika, Zeszyt łańcucki 2*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2014.

⁷² Polański M., *Trema a Optymalny Poziom Wykonania utworu muzycznego podczas koncertu*, s. 168, [w:] Wrona-Polańska H., Skotnicki A.B. (red.), *Psychologia w promowaniu zdrowia. Muzyka – Sztuka – Media*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.

⁷³ Galińska E., dz. cyt., s. 217-240, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), dz. cyt., Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

Regulacyjna funkcja muzyki zależy od: rodzaju i wielofunkcyjności muzyki, odbiorcy muzyki – jego wrażliwości, poziomu kultury muzycznej i właściwości osobowości oraz czynników sytuacyjnych.

W celu promowania zdrowia poprzez edukację muzyczną należy kształtować u dzieci i młodzieży: wrażliwość estetyczną, wiedzę i kulturę muzyczną oraz prawidłowy rozwój osobowości – pozytywną samoocenę i relacje z innymi dające poczucie wsparcia.

Literatura

- Aleksandrowicz J., *Sztuka i medycyna w walce o zdrowie człowieka*, Problemy, 4, 1956, s. 254-255.
- Aleksandrowicz J., *Rewolucja naukowo-humanistyczna*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 41.
- Aleksandrowicz J., *W poszukiwaniu definicji zdrowia*, Studia Filozoficzne, 6, 1972, s. 80.
- Aleksandrowicz J., Cwynar S., *Relaks*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1966.
- Aleksandrowicz J., Cwynar S., Szyszko-Bogusz A., *Relaks. Wskazówki dla lekarzy i pedagogów*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1976.
- Antonovsky A., *Rozwikłanie tajemnicy zdrowia. Jak radzić sobie ze stresem i nie zachorować*, Wydawnictwo IPN, Warszawa 1995, s. 11.
- Bryant F.B., *A four-factor model of perceived control: avoiding, coping, obtaining and savoring*, Journal of Personality, 57, 4, 1989, s. 773-797.
- Chopin F., *List do Jana Matuszyńskiego*, https://chopin.nifc.pl/en/chopin/list/686_to-jan-matuszynski-in-warsaw [data dostępu: 03.12.2022].
- Dalhaus C., Eggebrecht H., *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 7-8.
- Devey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 292.
- Gaertner H., *Muzyka a medycyna*, Przegląd Lekarski, XI, 8, 1955, s. 250-252.
- Gaertner H., *Profesor Julian Aleksandrowicz i Jego Klinika*, s. 62, [w:] Wrona-Polańska H., *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2008.
- Galińska E., *Z zagadnień muzykoterapii*, s. 217-240, [w:] Manturzevska M., Kotarska H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- Greenberg M., *Mózg odporny na stres*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 127.
- Kamińska B., *Miejsce muzyki w życiu młodzieży*, s. 63-84, [w:] Manturzevska M., Chmurzyńska M. (red.), *Psychologiczne podstawy kształcenia muzycznego*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2001.
- Karski J.B., *Zdrowie i promocja zdrowia*, s. 15-27, [w:] Karski J.B., Słońska Z., Wasilewski B.W. (red.), *Promocja zdrowia*, Sanmedia, Warszawa 1994.
- Kleszcz H., *Muzyka a zdrowie człowieka w perspektywie psychologicznej*, Alma Mater, 132, 2011, s. 132.
- Kronenberger M., *Muzykoterapia*, Mediatour, Szczecin 2006, s. 11-12.

Matarazzo J.D., *Behavioral health and behavioral medicine: Frontiers for a new health psychology*, American Psychologist, 35, 1980, s. 807-817.

Michałowska D., *Julian Aleksandrowicz – lekarz artystów*, s. 73, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 81.

Polańska M., *Rola muzyki Fryderyka Chopina w promocji zdrowia*, s. 150, [w:] Wrona-Polańska H., Skotnicki A.B. (red.), *Psychologia w promowaniu zdrowia. Muzyka – Sztuka – Media*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.

Polański M., *Trema a Optymalny Poziom Wykonania utworu muzycznego podczas koncertu*, s. 168, [w:] Wrona-Polańska H., Skotnicki A.B. (red.), *Psychologia w promowaniu zdrowia. Muzyka – Sztuka – Media*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.

Skotnicki A.B., *Profesor Julian Aleksandrowicz*, s. 25, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008.

Słońska Z., *Promocja zdrowia – zarys problematyki*, Promocja Zdrowia. Nauki Społeczne i Medycyna, 1-2, 1994, s. 37-52.

Słownik wyrazów obcych, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 454.

Taylor S.E., *Health Psychology: The Science and the Field*, American Psychologist, 45, 1990, s. 40-50.

Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998, s. 344.

Wrona-Polańska H., *Jak skutecznie radzić sobie z treścią i utrzymać zdrowie*, s. 217-233, [w:] Międzynarodowe Kursy Muzyczne: Interpretacja – pedagogika, Zeszyt łączący 2, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2014.

Wrona-Polańska H. (red.), *Julian Aleksandrowicz – dawca nadziei*, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2008, s. 8.

Wrona-Polańska H., *Obraz samego siebie jako regulator zachowania*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 176, Prace Psychologiczne V, 1996, s. 37-50.

Wrona-Polańska H., *Twórcze zmaganie się ze stresem szansą na zdrowie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 197.

Wrona-Polańska H., *Twórcze zmaganie się ze stresem szansą na zdrowie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, Wydanie II rozszerzone, s. 103.

Wrona-Polańska H., *Zdrowie i jego psychobiologiczne mechanizmy*, s. 31, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Zdrowie – Stres – Choroba w wymiarze psychologicznym*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2008.

Wrona-Polańska H., *Zdrowie jako funkcja twórczego radzenia sobie ze stresem*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 174.

Wrona-Polańska H., Polańska M., Polański M., *Znaczenie muzyki w życiu człowieka w kontekście promocji zdrowia*, s. 221, [w:] Wrona-Polańska H. (red.), *Psychologia Zdrowia w służbie człowieka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.

Regulacyjna rola muzyki w promowaniu zdrowia. Perspektywa psychologiczna

Streszczenie

Celem publikacji jest ukazanie psychologicznych mechanizmów oddziaływania muzyki na zdrowie człowieka i jego promowanie w oparciu o autorski Funkcjonalny Model Zdrowia Heleny Wrona-Polańskiej, w którym zdrowie oznacza twórcze radzenie sobie ze stresem. Z psychologicznego punktu widzenia muzyka jest zjawiskiem odbieranym subiektywnie. W latach 60. ubiegłego stulecia Profesor Julian Aleksandrowicz – wybitny lekarz-humanista, po raz pierwszy wprowadził do leczenia chorych somatycznie relaks oparty na treningu autogennym Schultza w celu zmniejszenia przeżywanego napięcia u chorych i przywrócenia równowagi zakłóconym funkcjom organizmu. Był prekursorem muzykoterapii i upowszechnienia się jej w medycynie ze względu na współpracę z najwybitniejszymi przedstawicielami kultury i sztuki m.in. T. Natansonem, D. Michałowską i G. Holoubkiem. W ten sposób muzyka stała się „lekiem” o uniwersalnym działaniu w Klinice Profesora w ramach kompleksowej psychoterapii chorych, prowadzonej przez Autorkę. Wieloletnie doświadczenia kliniczne, badania własne i literatura przedmiotu ukazały, że oddziaływanie muzyki na zdrowie człowieka rozumiane jako – twórcze radzenie sobie ze stresem – zależy od wielofunkcyjności muzyki i właściwości osobowości człowieka oraz czynników sytuacyjnych. Nowatorskie podejście do problematyki zdrowia zawarte w Funkcjonalnym Modelu Zdrowia ukazuje, że muzyka sprzyja kreowaniu zdrowia człowieka poprzez funkcję mobilizującą i odprężającą oraz wzbudzającą pozytywne emocje ukazujące sens życia i działania. Edukacja muzyczna dzieci i młodzieży wzmacniając zasoby podmiotowe – pozytywną samoocenę i dobre relacje społeczne stanowiące źródło wsparcia – sprzyja promowaniu zdrowia. Słowa kluczowe: muzyka, emocje, zdrowie, stres, zasoby

Muzyka jako element pracy psychoterapeutycznej wśród uzależnionych osadzonych w zakładzie karnym

1. Wprowadzenie

Muzykę jako środek terapeutyczny stosowano w leczeniu chorych od najdawniejszych czasów. W pracy dokonano analizy teoretycznej i omówiono aspekt terapeutyczny zastosowania elementów muzyki w pracy psychoterapeutycznej wśród osadzonych uzależnionych w zakładzie karnym. Omówiono również wpływ muzyki na rozwój człowieka na różnych jego etapach. Ponadto podjęto temat traumy i wrażliwości muzycznej uzależnionych, osadzonych w zakładach karnych oraz dokonano porównania muzyki i psychoterapii. Zwolennicy muzykoterapii twierdzą, iż muzyka powinna być wykorzystywana w pracy psychoterapeutycznej osób izolowanych od społeczeństwa dla uczynienia człowieka lepszym poprzez piękno. Połączenie psychoterapii i muzyki może umożliwić pacjentowi/klientowi poprawę jakości życia.

2. Muzyka w zakładzie karnym

Zakład karny to niekoniecznie miejsce, które pobudza do inspiracji artystycznych. Świat w izolacji to inny świat. Świat, w którym obowiązują zupełnie inne zasady, zależności niż te, które na co dzień panują w życiu na wolności. Do więzienia nie trafiają też osoby z przypadku. Przebywają tam osoby, które naruszyły ład społeczny, dokonały czynu przestępczego.

Więzienie jest to miejsce, gdzie osoby, które wyrokiem sądowym, odbywają karę pozbawienia wolności. W Polsce zakłady karne dzielą się ze względu na rodzaj: dla młodocianych, dla odbywających karę po raz pierwszy, dla recydywistów penitencjarnych oraz dla odbywających karę aresztu wojskowego. Dodatkowo zakłady karne są podzielone na trzy typy: zamknięty, półotwarty i otwarty. Podział zakładów karnych na typy różni się między sobą stopniami zabezpieczeń, obowiązkami i uprawnieniami skazanych na przykład w zakresie poruszania się po terenie, jak i poza terenem zakładu karnego. Warto nadmienić, że osoby pozbawione wolności odbywają w nich karę w jednym z trzech systemów: zwykłym, programowanego oddziaływania i w systemie terapeutycznym. *Kary pozbawienia wolności w systemie terapeutycznym wykonuje się przede wszystkim w oddziale terapeutycznym o określonej specjalizacji.* (art. 96 § 4 kkw.). W myśl art. 96 § 1:

w systemie terapeutycznym odbywają karę skazani z niepsychotycznymi zaburzeniami psychicznymi, w tym skazani za przestępstwo określone w art. 197-203 Kodeksu karnego, popełnione w związku z zaburzeniami preferencji seksualnych, upośledzeni umysłowo, a także uzależnieni od substancji psychoaktywnej oraz skazani niepełnosprawni fizycznie – wymagający oddziaływania specjalistycznego, zwłaszcza opieki psychologicznej, lekarskiej lub rehabilitacyjnej².

¹ piotros@dokt.ur.edu.pl, Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego, Instytut Muzyki, Uniwersytet Rzeszowski, www.ur.edu.pl.

² <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/kodeks-karny-wykonawczy-16798687> [data dostępu: 07.02.2023].

Zakłady karne i areszty śledcze w Polsce podlegają bezpośrednio pod Ministerstwo Sprawiedliwości. Ponadto, wszystkie ważniejsze przepisy związane z wykonywaniem kary pozbawienia wolności reguluje kodeks karny wykonawczy oraz wszystkie inne rozporządzenia, zarządzenia i instrukcje zawierające określone procedury postępowania w izolacji penitencjarnej.

System penitencjarny nastawiony jest na resocjalizację więźniów poprzez stosowanie różnorodnych środków oddziaływań, pośród których ważną funkcję pełnią zajęcia kulturalno-oświatowe w tym przede wszystkim te związane głównie z muzyką. Sądzi się, że muzykoterapia może przynosić różne korzyści osobom, które wymagają różnorakiego wsparcia, leczenia, a nawet rozwoju. Nie jest ważny tu wiek, wykształcenie, płeć. Ważna natomiast jest sama motywacja klienta/pacjenta³.

Muzyka, na różnych etapach życia, pełni różnorodne funkcje. W wieku dziecięcym uprawianie muzyki przez dziecko wiąże się przede wszystkim z zabawą. W wieku młodzieńczym to środowisko wpływa na stosunek do muzyki. Natomiast w wieku starszym człowiek chętniej wybiera muzykę, która dobrze kojarzy się mu z przeszłością⁴. Całe mnóstwo dźwięków w okresie prenatalnym wydawanych przez matki, w tym nie tylko bicie serca, może mieć uspokajające działanie. Wszelkie muzyczne doznania nie rozpoczynają się w momencie narodzin, ale już w okresie prenatalnym (bicie serca matki, wszelkie zewnętrzne bodźce językowe i muzyczne)⁵.

Uważa się, że muzyka jest tłem każdego środowiska. Wpływ różnych grup lub subkultur nie tylko wywiera na człowieku styl ubierania się, zachowania, ale też identyfikację z wybranymi artystami i trendami muzycznymi. Różne przeżycia (w tym te muzyczne) zwłaszcza w wieku młodzieńczym kształtują wyobraźnię, poglądy i postawę moralną. Dzięki utworom muzycznym o różnorodnej tematyce i problematyce, można wczuć się w sytuację, która jest opisana w tekście piosenki i odnieść ją do siebie i do swojego życia⁶. W momencie, kiedy człowiek nie radzi sobie z problemami, próbuje od nich uciec. Często skutkuje to sięganiem po to, co jest niebezpieczne, ryzykowne, m.in. alkohol lub/i substancje psychoaktywne, co w późniejszym czasie może mieć poważne konsekwencje. Nikt przecież kto sięga po używki, nie robi tego po to, aby popaść w nałóg lub w konflikty z prawem. Profilaktycznym działaniem na opisywany przeze mnie stan rzeczy, może być właśnie muzyka. Dodatkowo dobrze wykorzystywana przez specjalistę np. nauczyciela w szkole może kształtować psychikę i modelować niemal każdy obszar funkcjonowania młodego człowieka. Oprócz nauczycieli dla nastolatka ważne są też relacje z rówieśnikami. Nastolatek, który zostaje odrzucony przez grupę, przejawia zaburzenia w zachowaniu, co może wymagać procesu terapeutycznego. *Wszędzie tam, gdzie młodzi ludzie doświadczają trudności w realizacji zadań rozwojowych, pojawia się miejsce na zachowania dysfunkcjonalne*⁷. Środowisko rodzinne, często zamiast stwarzać młodemu pokoleniu atmosferę opty-

³ Chełkowska-Zacharewicz M., Kaleńska-Rodzaj J., *Psychologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN S.A., Warszawa 2020, s. 7-21.

⁴ Kaca P., *Hip-Hop jako narzędzie resocjalizacji młodzieży*, Novae Res, Gdynia 2015, s. 10-40.

⁵ Poćwierz-Marciniak I., *W świecie dźwięków: rozwój muzyczny w okresie prenatalnym, niemowlęcym i po-niemowlęcym*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L., *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin, Teoria i praktyka*, SCHOLAR, Warszawa 2020, s. 72-88.

⁶ Kaca P., *Hip-Hop jako narzędzie resocjalizacji młodzieży*, Novae Res, Gdynia 2015, s. 10-40.

⁷ Ilendo-Milewska A., *Dysfunkcjonalność uczniów gimnazjum*, Engram, Warszawa 2009, s. 64-66.

mizmu, wsparcia, twórczości, staje się dodatkowym czynnikiem potęgującym napięcia. Młodzież pozostawiana sama sobie wykołaja się i zasilają kryminogenne szeregi.

Na stronie internetowej służby więziennej można znaleźć informacje o przeprowadzanych w zakładach karnych spotkaniach kulturalno-oświatowych, gdzie osadzeni mają możliwość udziału w spotkaniach z artystami, krótkich koncertach, a niekiedy i zajęciach muzycznych. W warunkach izolacji penitencjarnej osadzeni angażują się w kontakt z muzyką np. poprzez grę na instrumentach. Zdarza się też i tak, że w niektórych zakładach karnych w Polsce organizowane są przeglądy muzyczne, tworzone są zespoły muzyczne, które czasem biorą udział w akcjach czy koncertach charytatywnych. Takie interwencje kulturalne organizowane są w zakładach karnych raczej sporadycznie niż cyklicznie, co może wynikać na przykład z różnych barier organizacyjnych.

3. Muzyka a psychoterapia

Wspólnym zadaniem muzyka i psychoterapeuty jest umiejętne słuchanie, dostosowywanie się do formy, emocjonalności i treści, niezależnie od tego czy jest to utwór muzyczny czy wypowiedź klienta/pacjenta. Słuchanie w każdym przypadku przebiega na wielu poziomach: interpersonalnym i intrapsychnym, poznawczym i afektywnym. Słuchanie obejmuje napięcia, dysonanse, które należy rozwiązać. Słuchanie muzyki to słuchanie komunikatu, który nie jest jednoznaczny. Język muzyki jest niedookreślony, może być przedstawiony w postaci przeżyć emocjonalnych, nastrojów, uczuć, skojarzeń, różnych wyobrażeń⁸. Muzyka zazwyczaj wywołuje w ludziach zbliżone przeżycia emocjonalne, jednak różne wyobrażenia i skojarzenia. Muzyka przecież nie jest tylko dźwiękiem. Psychoterapeuta w komunikacji od pacjenta ma za zadanie usłyszeć właśnie to, co jest ukryte⁹. Wprowadzanie elementów muzykoterapii daje wiele możliwości w specyfikę oddziaływań terapeutycznych. Stosowanie takich technik niewerbalnych może mieć wpływ na uwalnianie zablokowanych, „zamrożonych” emocji pacjenta/klienta oraz wejście na głębszy poziom emocjonalny. Pozwala to na ominięcie kontroli intelektualnej pacjenta. Muzyka jako środek oddziaływania ma charakter wielopoziomowy np.: poziom akustyczny związany z drganiem fal dźwiękowych. Poziom semantyczny, który niesie pewne informacje o pacjencie, gdyż uruchamia projekcję ich osobowości pod postacią wyobrażeń. W każdym z obszarów stosowanie muzyki ma charakter terapeutyczny, bowiem daje możliwość redukcji poziomu stresu, którego akurat w zakładzie karnym nie jest mało. Muzyka może obniżać poziom bólu fizycznego lub psychicznego, z czym wiąże się obniżenie poziomu napięcia mięśniowego, ciśnienia krwi. Stosowanie w terapii uzależnień elementów niewerbalnych może mieć znaczący efekt w uwalnianiu zablokowanych emocji, ponieważ może umożliwić wejście w głębszy poziom emocjonalności pacjenta. Kontakt z muzyką jest dla większości osób przyjemnym doznaniem, w związku z czym, pacjenci chętnie z tej formy terapeutycznej korzystają¹⁰.

⁸ Strzelecki W., *Dzielo muzyczne jako niewerbalny komunikat*, [w:] Cyłkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia, między wglądem a inkluzją*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 78-100.

⁹ Cesarz H., *Znaczenie przeżyć muzycznych u osób z zaburzeniami psychicznymi*, *Muzykoterapia Polska*, 2002, nr 1-2, s. 11-17.

¹⁰ Strzelecki W., *Dzielo muzyczne jako niewerbalny komunikat*, [w:] Cyłkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia, między wglądem a inkluzją*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 78-100.

4. Wpływ doświadczeń traumatycznych na rozwój syndromu aleksytymii i uzależnień

Każdy człowiek posiada rodzinę. Do rodziny można „wejść” poprzez urodzenie się w niej, adopcję, poprzez zawarcie małżeństwa lub coraz częściej poprzez związek partnerski. Niekiedy pojawiające się problemy wewnątrz systemu rodzinnego wpływają na psychofizyczny rozwój każdego z jej członków. Każda rodzina różnie podchodzi do rozwiązywania problemów, inaczej kształtuje swoją historię. Zawsze jednak rodzinę łączy wspólnota, przyjęte w niej zasady, cele i własna historia. Każdy członek rodziny pełni w niej jakąś rolę np. matki, ojca, dziecka itp. Zdarza się i tak, że w rodzinach występują sytuacje kryzysowe, w trakcie których często dochodzi do zamiany ról. Występowanie uzależnienia (chemicznego, behawioralnego) w rodzinie jest m.in. taką sytuacją, która pogarsza funkcjonowanie i zaburza spójność rodzinną. Dodatkowo dochodzące problemy natury finansowej, zawodowej, społecznej, potęgują istniejący już kryzys. Życie w ciągłym przewlekłym stresie, w którym żyją poszczególni członkowie takiej rodziny przysparza wielu objawów natury psychicznej i somatycznej. Ciężko w takiej sytuacji nadać prawidłowe znaczenie występującym i nasilającym się konfliktom, a przede wszystkim ciężko jest dopuszczać i zaakceptować pojawiające się wtedy emocje, łącząc je bezpośrednio z uzależnieniem bliskiej osoby. Zdarza się też i tak, że wobec nadmiernie występujących w rodzinie problemów dochodzi do rozpadu więzi rodzinnych i niekiedy utraty kontaktu. Nie jest to jednak jednoznaczne z tym, że osoba, która opuszcza rodzinę, zostaje wymazana z pamięci pozostałych jej członków¹¹. Niejednokrotnie zdarza się, że utrzymywanie dysfunkcji w rodzinie ma służyć utrzymaniu systemu rodzinnego w całości, zabezpieczając go przed rozpadem¹². Według koncepcji H. Krystala, na którą powołują się Młodziak i Schier, różne zaburzenia w obszarze regulacji emocji mają źródło właśnie we wczesnodziecięcej relacji z opiekunem. Wszelka deprivacja potrzeb dziecka może skutkować wytworzeniem się mechanizmów blokowania emocji¹³.

Przekonanie o dzieciństwie jest takie, że jest to jedynie czas bez troski i zabawy. Każde dziecko realizuje w tym okresie zadania rozwojowe tj. uczy się chodzić, mówić, kontaktować z innymi, poznaje zasady społeczne, a w późniejszym czasie rozpoczyna naukę w szkole. Dla prawidłowego rozwoju każdego dziecka potrzebna jest prawidłowa opieka, jaką dziecko powinno otrzymywać od swoich opiekunów, jednak nie każda rodzina jest w stanie zapewnić dziecku odpowiednie wsparcie. Rodzina powinna być dla dziecka bezpiecznym miejscem, oparciem, azylem. Niestety zazwyczaj w rodzinach, w których występuje uzależnienie, a co za tym idzie przemoc – rodzina jest źródłem traum. Życie w takiej rodzinie jest nieprzewidywalne i pełne chaosu. Wiele takich sytuacji powoduje cierpienie, budzi lęk, smutek i inne przykre emocje. W naturalny sposób dzieci uczą się zachowań z ich otoczenia. Rodzic, opiekun powinien nie tyle dobrze rozumieć swoje emocje, ale też rozumieć i nazywać emocje dziecka¹⁴.

¹¹ https://www.parpa.pl/phocadownloadpap/Profilaktyka_zachowan/Pomoc%20psychologiczna%20dzieciom%20z%20rodzin%20alkoholowych.%20Praktyczny%20przewodnik.pdf [data dostępu: 01.02.2023].

¹² Grzesiuk L., Jakubowska U., *Podjęcie systemowe*, [w:] Grzesiuk L. (red.), *Psychoterapia. Szkoły, zjawiska, techniki i specyficzne problemy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 60-68.

¹³ Młodziak E., Schier K., *Aleksytymia, ciało, psychoterapia- nowa perspektywa badawcza i kliniczna*, *Psychoterapia*, 2 (161), 2012, s. 29-40.

¹⁴ Węgłerska O., *Zdolność do mentalizacji a wykorzystanie seksualne w dzieciństwie. Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka*, 2018, 17(2), 147-164.

Każde traumatyczne doświadczenie jest przyczyną powstawania kryzysu psychicznego u człowieka. Wydarzenia traumatyczne powodują zmianę u tych, którzy jej doświadczyli. W każdą zmianę wpisana jest też strata. Czasami te straty mają charakter nieodwracalny. Człowiek jest jedyną istotą, która dysponuje pełną świadomością swojego życia. Ma zdolność do refleksji i autorefleksji, myślenia perspektywicznego, przyczynowego oraz wykraczania poza ramy terażniejszości. Niestety zdarzenia traumatyczne mogą być na nowo przeżywane w formie np. powracających wspomnień, przeżywaniu dyskomfortu psychicznego, a nawet fizycznego. Osoby, które doświadczyły traumy, muszą dalej żyć i funkcjonować w środowisku, spotykając się z innymi ludźmi oraz sytuacjami. W chwili ekspozycji na bodźce zarówno te wewnętrzne, jak i zewnętrzne mogą unikać, tłumić te przykre wspomnienia, myśli lub uczucia, które są kojarzone z traumatycznymi sytuacjami. Zamiast odczuwać i nazywać przykre emocje można odciąć się od nich, co jest u osób borykających się traumą często zaradczą strategią. W dalszej konsekwencji wiązać się to może z rozwojem syndromu aleksytymii, czyli trudnościami w nazywaniu i identyfikowaniu przeżywanych emocji. Z dużymi konsekwencjami traumy mamy do czynienia wówczas, gdy takie osoby starają się poradzić sobie z rzeczywistością poprzez zmianę świadomości. Efektem tego procesu może być poszukiwanie ukojenia przez osoby, które doświadczyły traumy w inny sposób. Niestety, często sięgają po różnego rodzaju chemiczne środki bądź używki, które mają na celu zmienić nastrój i uporać się z przykrymi, niechcianymi emocjami. Jeżeli na tym etapie nie zostanie podjęta żadna interwencja terapeutyczna, istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że taka osoba uzależni się, co dodatkowo przysporzy jej nie tylko emocjonalnego cierpienia, ale także dodatkowych problemów, do których mogą należeć między innymi: rozpad rodziny, długi, kłopoty ze zdrowiem lub konflikty z prawem¹⁵. Konsekwencją tych nierozwiązanych konfliktów może być nawet osadzenie w zakładzie karnym. Niestety często to właśnie tam, osoba uzależniona niejednokrotnie pierwszy raz spotyka się z formą pomocy terapeutycznej. Być może wprowadzenie procesu terapeutycznego na wcześniejszym etapie, mogłoby spowodować przerwanie tego łańcucha nieszczęśliwych zdarzeń.

5. Wrażliwość muzyczna uzależnionych, osadzonych w zakładzie karnym

Według danych zawartych na stronach służby więziennej w roku 2022 łącznie przebywało w zakładach karnych blisko 85 000 osób pozbawionych wolności. Osadzony, skazany, tymczasowo aresztowany, a także ukarany to określenie więźnia, który przebywa w zakładzie karnym lub w areszcie śledczym. Artykuł 67 Kodeksu karnego wykonawczego mówi, że:

wykonywanie kary pozbawienia wolności ma na celu wzbudzenie w skazanym woli współdziałania w kształtowaniu jego społecznie pożądanych postaw, w szczególności poczucia odpowiedzialności oraz potrzeby przestrzegania porządku prawnego i tym samym powstrzymania się od powrotu do przestępstwa¹⁶.

Aby osiągnąć cytowane cele kary, w zakładach karnych wobec osadzonych prowadzone są zindywidualizowane oddziaływania uwzględniające poszanowanie ich praw

¹⁵ Zdankiewicz-Ścigała E., *Aleksytymia i dysocjacja jako podstawowe czynniki zjawisk potraumatycznych*, SCHOLAR, Warszawa 2019, s. 19-31, 70-184.

¹⁶ <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/kodeks-karny-wykonawczy-16798687> [data dostępu: 07.02.2023].

oraz wypełnianie przez skazanych obowiązków np. poprzez podtrzymywanie kontaktów z rodziną, nauczanie, wykonywanie pracy, która ma sprzyjać zdobywaniu odpowiednich kwalifikacji zawodowych, zajęcia kulturalno-oświatowe i sportowe i przede wszystkim poprzez środki terapeutyczne. Ciężko mówić o jakiegokolwiek resocjalizacji bez tych konkretnych oddziaływań.

Warunki, jakie panują w izolacji penitencjarnej tj. izolacja, środowisko przestępcze, uniformizacja, stres, trauma, brak możliwości rozładowania popędu seksualnego, może mieć wpływ na nasilenie się cech aleksytymicznych. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Wawrzyniak i Chmielewską im wyżej w hierarchii więziennej znajduje się osadzony, tym bardziej wykazuje cechy aleksytymiczne¹⁷.

Jakie cechy zatem posiada taki człowiek? Bardzo wielu ludzi, twierdzi, że trudno przewidzieć reakcje innych osób w różnych sytuacjach. Istnieją jednak pewne zachowania, które posiadają pewną właściwość, bez względu na kontekst sytuacyjny¹⁸.

Osoby z syndromem aleksytymii są określane jako pacjenci trudni, sprawiającymi często wrażenie nieczułych emocjonalnie, skostniałych, utrzymujących dystans osób. Skazany (pacjent oddziału terapeutycznego), który jest w terapii, często oczekuje, że będzie poddawany leczeniu według określonych procedur, przy czym rola w terapii takiej osoby będzie przede wszystkim bierna. Zасыpywanie terapeuty i skupianie się nad niczym nieznaczącymi faktami z życia skazanego, wymusza na terapeutcie odnajdywanie tych wydarzeń, które wpłynęły i faktycznie poruszyły go¹⁹. Wyniki niektórych badań wykazały, że terapeuci pracujący z osobami aleksytymicznymi czują wobec nich pogardę, niechęć²⁰. Osoby z cechami aleksytymii często uzależnione od różnych środków nie są w stanie pokonać trudności, jaką jest dla niej werbalizacja przeżyć²¹. Wbrew opiniom innych ludzi, osoby uzależnione są najczęściej nieszczęśliwe i bardzo samotne. Takie jednostki nie mają wiary w to, że ich życie może zmienić się na lepsze. Często nie widzą szansy na poradzenie sobie z problemami wynikającymi z uzależnienia. Zdarza się, że myślą nawet o śmierci, która mogłaby raz na zawsze rozwiązać ich problemy. Osoby takie nie są w stanie nawet pomyśleć o tym, że można sobie z problemem uzależnienia poradzić i wieść godne życie. Uzależnienia skutkują problemami w różnych sferach życia uzależnionego. Najczęściej wymieniane problemy zdrowotne, to nie jedyne zmartwienia uzależnionych. Wśród często występujących konsekwencji uzależnienia są: kradzieże, zadłużenia, utrata prawa jazdy, hazard, problemy rodzinne, osadzenie w zakładach poprawczych lub karnych²².

Skazani, dodatkowo uzależnieni od alkoholu lub innych substancji psychoaktywnych, nie potrafią realnie i przede wszystkim krytycznie spojrzeć na swoje życie, zach-

¹⁷ Wawrzyniak M., Chmielewska A., *Uwięzienie, a syndrom aleksytymii*, Psychologia Jakości Życia, 2002, tom 1, nr 2, s. 115-125.

¹⁸ Lewandowski R., *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Wydanie I, Kraków 2011, s. 89-105.

¹⁹ Młodziński E., Schier K., *Aleksytymia, ciało, psychoterapia- nowa perspektywa badawcza i kliniczna*, Psychoterapia, 2 (161), 2012, s. 29-40.

²⁰ Rasting M., Brosing B., Beutel M.E., *Alexithymic characteristics and patient- therapist interaction: a video analysis of facial affect display*, Psychopath, 2005, 38 (3), s. 105-111.

²¹ Zdankiewicz-Ścigała E., *Aleksytymia i dysocjacja jako podstawowe czynniki zjawisk potraumatycznych*, SCHOLAR, Warszawa 2019, s. 19-31, 70-184.

²² Woronowicz B.T., *Uzależnienia – geneza, terapia, powrót do zdrowia*, PAMPAMEDIA, Warszawa 2009, s. 16-29.

wania, które doprowadziły ich do uzależnienia i osadzenia w zakładzie karnym. W ich mniemaniu wszystkie nieszczęścia, które się im przydarzyły, wynikają z winy osób trzecich, w tym też problemy prawne. Osoba, która trafia do zakładu karnego, jest odpowiednio diagnozowana i kierowana na leczenie uzależnienia. Praca z takim człowiekiem poprzez psychoterapię może pomóc uporać się z nałogiem, a także z problemami prawnymi²³. Niestety, uzależnieni, osadzeni w zakładach karnych to ludzie przeważnie mało refleksyjni i słabo uczący się zachowań społecznie akceptowanych. Mogą sprawiać dobre wrażenie, udawać uczucia prospołeczne, uczucia, których w ogóle nie przeżywają lub mogą mieć trudność, niezdolność do identyfikacji własnych emocji i przeżyć. Te mechanizmy obronne dla osób pozbawionych wolności stają się sposobem adaptacji do dość specyficznych warunków, jakie panują w izolacji penitencjarnej. To w zakładzie karnym osoba odbywająca karę może być narażona na agresję ze strony współwięźniów i wszelkie akty przemocy. Skazany nie tylko zmagają się z koniecznością dostosowywania się do przepisów i wymogów wynikających z osadzenia w zakładzie karnym, ale także sprzecznych norm wynikających i ukształtowanych przez podkulturę przestępczą. Osoba pozbawiona wolności musi uruchomić wszelkie procesy dopasowania się, gdzie np. okazywanie emocji, takich jak: smutek, strach to oznaka słabości. Osoby z syndromem aleksytymii częściej przeżywają emocje nieprzyjemne np. złość, gniew niż te przyjemne. Odczuwają emocje bardziej im znane. W polskim piśmiennictwie naukowym bardzo mało jest pozycji naukowych, które potwierdzałyby pozytywny wpływ muzyki na syndrom aleksytymii wśród osadzonych, uzależnionych w zakładach karnych. Z badań, jakie przeprowadzili w izolacji penitencjarnej A. Chmielewska-Hampel oraz J. Trzebiński, wynika, iż poziom aleksytymii może się zmieniać. Syndrom ten pełnić może rolę adaptacyjną, chroniącą osobę pozbawioną wolności przed lękiem, odcinając od tych „zagrożających emocji”, ale także powstających pod wpływem deprywacji potrzeb osoby izolowanej od środowiska zewnętrznego. Autorzy tych badań sądzą, że aleksytymia jest stanem obronnym, adaptacyjnym w sytuacji uwięzienia. Potwierdzenie tych wyników wymagałoby wprowadzenie odpowiednich działań terapeutycznych w izolacji, które polegać miałyby na „otwieraniu” osoby pozbawionej wolności na własne uczucia, tak, aby poprawić funkcjonowanie jednostki na terenie zakładu karnego. Z badań, na które powołuje się w swojej książce *Posłuszna*, wynika, że mocną muzykę, bardzo energiczną, robiącą wrażenie wybierają przede wszystkim ekstrawertycy (jest to m.in.: muzyka rockowa). Muzykę bardziej powściągliwą, intuicyjną, głęboką wybierają introwertycy. Ponadto, zauważono, że muzyka, która jest wzmacniana basem preferowana jest przez osoby psychotyczne. Osoby te ignorują wręcz muzykę łatwą i przyjemną, co więcej osoby neurotyczne mają większą tolerancję na pojawiające się w muzyce dysonanse. Introwertycy źle znoszą towarzyszącą im muzykę w tle²⁴. Do tej pory nie spotkałem się z badaniami, które określałyby preferencje muzyczne osób uzależnionych, dodatkowo osadzonych w zakładkach karnych. Muzyka może być narzędziem, które pomaga ludziom wyrażać emocje i nawiązywać kontakt z innymi, jednakże brakuje badań nad tym, jak muzyka

²³ Chmielewska-Hampel A., Trzebiński J., *Aleksytymia jako mechanizm obrony w sytuacji uwięzienia*, Przegląd Więziennictwa Polskiego, Wydawnictwo Centralnego Zarządu Służby Więziennej Ministerstwa Sprawiedliwości, Nr 67-68, Warszawa 2010, s. 201-213.

²⁴ *Posłuszna J., Osobowość a preferencje muzyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014, s. 96-98.

może pomóc osobom z syndromem aleksytymii w poprawie ich stanu emocjonalnego oraz w procesie resocjalizacji.

Nasi przodkowie od wieków wsłuchiwali się w różne dźwięki otaczającej przyrody tj. szum wiatru, szelest liści czy odgłosy zwierząt. Wszystkie te dźwięki stopniowo doprowadzały do ukształtowania pewnego rodzaju matrycy w umyśle człowieka, poprzez którą analizował on dochodzące z zewnątrz dźwięki. Świat dźwięków w izolacji penitencjarnej jest mocno ograniczony i sprowadzony do dźwięków, które nie kojarzą się z wolnością. Jest to np. odgłos zatraskujących się krat, dźwięk dzwonka wzywający na apel lub dźwięk uderzających o siebie kluczy funkcjonariusza idącego więziennym korytarzem. Życie nawet przez określony czas w takich warunkach, w takim środowisku może zmienić świat emocji u takiej osoby. Osoby pozbawione wolności po przybyciu i osadzeni w zakładzie karnym mają możliwość korzystania w celi mieszkalnej m.in. z radia, które prawdopodobnie może stworzyć namiastkę środowiska zewnętrznego, ograniczając tym samym szarą, więzienną codzienność. W tym więc wymiarze muzyka może pełnić funkcję uspokajającą, zmniejszając np. poziom stresu wynikającego z izolacji.

6. Podsumowanie

Leczenie osób uzależnionych znajdujących się w zakładach karnych z wykorzystaniem muzyki jako uzupełnienie tradycyjnej terapii mogłoby przynieść bardzo dobre efekty. W zależności od pacjenta, muzyka pozwala na uspokojenie, przywołanie i przepracowanie na miarę możliwości pacjenta wydarzeń z przeszłości czy stłumienie stanów lękowych często towarzyszących osobom uzależnionym. Muzyka jest mniej inwazyjną formą terapii, dlatego też mogłaby być polecana zwłaszcza na początku pracy terapeutycznej z pacjentem, kiedy ma trudności z otworzeniem się i opowiedzeniem o swoich emocjach i problemach. Muzyka pomaga pacjentowi/klientowi odreagować emocje w zdrowy, konstruktywny sposób, pomaga budować relację terapeutyczną, a to umacnia sojusz terapeutyczny. Podczas terapii muzyka może łagodzić trudne stany emocjonalne, radzenie sobie z głodem alkoholowym/narkotykowym. Osoby uzależnione w trakcie terapii mogą korzystać z muzyki relaksacyjnej jako „zdrowego” zamiennika alkoholu/narkotyków, szczególnie w trakcie przechodzenia terapii uzależnienia, kiedy konfrontując się ze swoimi problemami, zwykle doświadczają intensywnych emocji. Osadzeni bez diagnozy uzależnienia, także mogą korzystać z muzyki do łagodzenia trudnych stanów emocjonalnych, wynikających m.in. z adoptowania się do warunków izolacji więziennej. Należy jednak pamiętać, że w tak poważnych kwestiach, jakimi są uzależnienia, sama terapia muzyką może nie wystarczyć. Jednak, poszerzenie psychoterapii o elementy muzykoterapeutyczne mogłoby przynieść bardziej wymierne efekty.

Literatura

Chełkowska-Zacharewicz M., Kalańska-Rodzaj J., *Psychologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN S.A., Warszawa 2020, s. 7-21.

Cesarz H., *Znaczenie przeżyć muzycznych u osób z zaburzeniami psychicznymi*, Muzykoterapia Polska 2002, nr 1-2, s. 11-17.

Chmielewska-Hampel A., Trzebiński J., *Aleksytymia jako mechanizm obrony w sytuacji uwięzienia*, Przegląd Więziennictwa Polskiego, Wydawnictwo Centralnego Zarządu Służby Więziennej Ministerstwa Sprawiedliwości, Nr 67-68, Warszawa 2010, s. 201-213.

Muzyka jako element pracy psychoterapeutycznej wśród uzależnionych osadzonych w zakładzie karnym

Grzesiuk L., Jakubowska U., *Podjęcie systemowe*, [w:] Grzesiuk L. (red.), *Psychoterapia. Szkoły, zjawiska, techniki i specyficzne problemy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 60-68.

Hendo-Milewska A., *Dysfunkcjonalność uczniów gimnazjum*, Engram, Warszawa 2009, 64-66.

Kaca P., *Hip-Hop jako narzędzie resocjalizacji młodzieży*, Novae Res, Gdynia 2015, s. 10-40.

Lewandowski R., *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Wydanie I, Kraków 2011, s. 89-105.

Młodziński E., Schier K., *Aleksytymia, ciało, psychoterapia- nowa perspektywa badawcza i kliniczna*, *Psychoterapia*, 2 (161), 2012, s. 29-40.

Poćwierz-Marciniak I., *W świecie dźwięków: rozwój muzyczny w okresie prenatalnym, niemowlęcym i poniemowlęcym*, [w:] Bieleninik L., Konieczna-Nowak L., *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin, Teoria i praktyka*, SCHOLAR, Warszawa 2020, s. 72-88.

Posłuszna J., *Osobowość a preferencje muzyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014, s. 96-98.

Rasting M., Brosing B., Beutel M.E., *Alexithymic characteristics and patient – therapist interaction: a video analysis of facial affect display*, *Psychopath*, 38(3), 2005, s. 105-111.

Stodólska-Cieślak B., *Muzykoterapia w agresji, lęku i cierpieniu*, *Zeszyt Naukowy*, nr 76, 2000.

Strzelecki W., *Dzieło muzyczne jako niewerbalny komunikat*, [w:] Cyłkowska-Nowak M., Strzelecki W. (red.), *Muzykoterapia, między wglądem a inkluzją*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 78-100.

Wawrzyniak M., Chmielewska A., *Uwięzienie, a syndrom aleksytymii*, *Psychologia Jakości Życia*, 1(2), 2002, s. 115-125.

Węglerska O., *Zdolność do mentalizacji a wykorzystanie seksualne w dzieciństwie. Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka*, 17(2), 2018, s. 147-164.

Woronowicz B.T., *Uzależnienia – geneza, terapia, powrót do zdrowia*, PAMPAMEDIA, Warszawa 2009, s. 16-29.

Zdankiewicz-Ściagała E., *Aleksytymia i dysocjacja jako podstawowe czynniki zjawisk potraumatycznych*, SCHOLAR, Warszawa 2019, s. 19-31, s. 70-184.

www.sw.gov.pl [data dostępu: 01.02.2023].

https://www.parpa.pl/phocadownloadpap/Profilaktyka_zachowan/Pomoc%20psychologiczna%20dzieciom%20z%20rodzin%20alkoholowych.%20Praktyczny%20przewodnik.pdf [data dostępu: 30.01.2023].

<https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/kodeks-karny-wykonawczy-16798687> [data dostępu: 07.02.2023].

Muzyka jako element pracy psychoterapeutycznej wśród uzależnionych osadzonych w zakładzie karnym

Streszczenie

Poznanie drugiej osoby czy też osvajanie się z nią wymaga czasu, cierpliwości, odpowiedniego podejścia oraz przede wszystkim uważności. W szczególności, gdy dotyczy to osób pozbawionych wolności, zwłaszcza uzależnionych od różnych substancji psychoaktywnych. Bycie z taką osobą, jej pełna akceptacja, stopniowe budowanie relacji oraz dostarczanie odpowiednich doświadczeń sprawiają, że – mimo trudności społeczno-komunikacyjnych, behawioralnych oraz w postrzeganiu zmysłowym – może powoli ona na nowo rozumieć otaczający go świat, uświadczać sobie jego funkcjonowanie oraz pomóc rozwijać się we wszystkich

obszarach – zarówno w tych, które stanowią jej zasoby, jak i w tych, które są problemowe. Dostrajanie się do aktualnej sytuacji psychofizycznej to podstawa osvajania się z drugą osobą – podyktowana koniecznością, ale i potrzebą pomocy. I właśnie ta potrzeba rozumienia i docierania – w tym przypadku za pośrednictwem muzyki – stała się motywem zainteresowań autora pracy. Ta sama potrzeba – odkrywania tego skomplikowanego i nieidealnego świata za pomocą muzyki, bycia razem w doświadczeniach muzycznych – decyduje też o chęci rozpoczęcia tej wspólnej muzycznej podróży.

Na zainteresowania autora wpłynęły osobiste doświadczenia spotkań z osobami pozbawionymi wolności. Autor, pracując klinicznie ze skazanymi, poznając ich historię życia, obserwując zachowania, weryfikując wiedzę teoretyczną i sprawdzając ją w pracy z konkretnymi przypadkami, a przy tym analizując temat zaburzeń ze spektrum niedostosowania społecznego oraz muzykoterapii, doszukał się pewnej luki badawczej w polskim piśmiennictwie. Pomimo zainteresowania i chęci pomocy osobom uzależnionym w tym pozbawionym wolności, dotąd niewiele uwagi poświęcano muzyce jako potencjalnemu środkowi terapeutycznemu w tym obszarze. Autor chciał się przekonać, czy muzykoterapia może w jakikolwiek sposób stać się wsparciem do oddziaływań terapeutycznych umożliwiających readaptację społeczną. Autor zadał sobie pytanie, czy włączanie muzyki w proces terapeutyczny przyniesie korzyści osobom pozbawionym wolności – często uzależnionym, niejednokrotnie borykającym się z traumatycznymi przeżyciami.

Pracę napisano w oparciu o weryfikację literatury oraz doświadczenia własne w pracy ze skazanymi. W rozdziale zdefiniowano specyfikę miejsca, jakim jest zakład karny oraz aspekt muzyczny w izolacji. Ponadto zestawiono ze sobą pojęcie muzykoterapii i psychoterapii, ponieważ muzykoterapia i psychoterapia bazują na wielu wspólnych elementach terapeutycznych, do których należy aktywne słuchanie. Omówiono również wpływ doświadczeń traumatycznych na rozwój syndromu aleksytymii i uzależnień oraz podjęto temat wrażliwości muzycznej u osób uzależnionych pozbawionych wolności. Z przeprowadzonej analizy wynika, iż muzyka mogłaby pomóc przynieść bardziej wymierne efekty w terapii uzależnień, gdyż może pomóc odreagować emocje w zdrowy, konstruktywny sposób, pomaga budować relację terapeutyczną, a to umacnia sojusz terapeutyczny. Podczas terapii muzyka może łagodzić trudne stany emocjonalne, radzenie sobie z głodem alkoholowym/narkotykowym. Szczególnie w trakcie przechodzenia terapii uzależnienia, kiedy skazani, konfrontując się ze swoimi problemami, zwykle doświadczają intensywnych emocji.

Słowa kluczowe: muzykoterapia, psychoterapia, uzależnienia, zakład karny, aleksytymia

Muzykoterapia w neonatologii – wymiar społeczny, kulturowy i medyczny

1. Wprowadzenie – muzykoterapia

Muzykoterapia jest interdyscyplinarną dziedziną nauki oraz formą terapii, która oddziałuje na każdego człowieka całościowo. Jest wykorzystywana w wielu działaniach wspomagających i terapeutycznych. Dysponuje wieloma metodami, narzędziami i technikami, które pozwalają na dostosowanie się do potrzeb, zainteresowań czy przyzwyczajeń uczestników terapii. Jako nauka staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowań klinicznych i badawczych dążących do zgłębienia jej znaczenia, celowości oraz efektywności. Nie jest jednak łatwo zdefiniować pojęcie samej muzykoterapii ze względu na wielość koncepcji teoretycznych, tradycji, różnic kulturowych oraz sposobów realizacji jej w praktyce². Jedną z bardziej obszernych definicji, zaprezentowała Światowa Federacja Muzykoterapii (*World Federation of Music Therapy*, WFMT) w 2011 roku.

Muzykoterapia jest profesjonalnym stosowaniem muzyki i jej elementów jako interwencji w medycznych, edukacyjnych oraz codziennych warunkach, pracy z jednostkami, grupami, rodzinami lub społecznościami, poszukującymi optymalizowania ich jakości życia, poprawy w aspekcie fizycznym, społecznym, komunikacyjnym, emocjonalnym, intelektualnym i duchowym oraz poczucia dobrostanu. Badania, praktyka, edukacja i kliniczne szkolenie w zakresie muzykoterapii opierają się na profesjonalnych standardach uwzględniających kontekst kulturowy, społeczny i polityczny³.

Kolejna definicja zaproponowana przez amerykańskiego muzykoterapeutę Kennetha Brusicię, szerzej opisuje znaczenie procesu terapeutycznego i zmian, jakie w nim zachodzą. Jak podaje:

muzykoterapia to usystematyzowany proces interwencji, w ramach którego terapeuta wspomaga uczestnika⁴ w osiągnięciu/wspieraniu/promowaniu zdrowia, używając doświadczeń muzycznych oraz relacji, które wykształcają się dzięki nim, jako dynamicznych sił umożliwiających zmiany⁵.

¹ sara.knapik-szweda@us.edu.pl, dr, Instytut Pedagogiki, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski w Katowicach.

² Stachyra K., *Muzykoterapia a interwencja za pomocą muzyki*, s. 92, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020.

³ Tamże.

⁴ „Uczestnik” lub „pacjent” to określenia osoby, która uczestniczy w procesie muzykoterapeutycznym – nie podaje się wieku danej osoby ani zaburzenia czy trudności. Sformułowanie „pacjent” jest natomiast stosowane w ramach podejścia biomedycznego i diagnozy chorób psychicznych. Termin „uczestnik” cechują podejście rozwojowe oraz humanistyczne (Zob. Zimbardo P., *Psychologia i życie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 668).

⁵ Bruscia K., *Defining Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum 1998, s. 20.

Autor kładzie nacisk na pięć ważnych aspektów muzykoterapii: **usystematyzowany proces** – zaplanowany i oparty na określonych procedurach oraz strategiach, które są stosowane przez muzykoterapeutów; **cele terapeutyczne** – terapeuta wspomaga uczestnika terapii w osiągnięciu zdrowia, realizując określone cele terapeutyczne, które są dostosowywane do jego rozwoju, potrzeb, zasobów oraz preferencji; **doświadczenia muzyczne** – najistotniejszym narzędziem wykorzystywanym przez muzykoterapeutę jest muzyka – dźwięki, elementy muzyczne i ich odpowiednie, świadome połączenie przez muzykoterapeutę, wykorzystywane doświadczenia muzyczne i techniki wspierają i wspomagają rozwój jednostki; **relacja** – zachodząca pomiędzy uczestnikiem/uczestnikami terapii a terapeutą pod wpływem wspólnych działań czy doświadczeń; **dynamiczne zmiany** – które Bruscia rozumie jako połączenie procesu terapeutycznego, celów, muzyki i relacji – pojawienie się tych muzycznych i niemuzycznych elementów powoduje zmiany w jednostce, z którą pracuje wykwalifikowany muzykoterapeuta.

Ludwika Konieczna-Nowak przedstawia definicję, w której podkreśla aktywną rolę uczestnika sesji i różnorodność form muzycznych stosowanych w procesie:

to praktyka polegająca na wykorzystywaniu różnych form kontaktu z muzyką w procesie terapeutycznym realizowanym w ramach współpracy muzykoterapeuty i osoby/osób podejmujących terapię, w celu poprawy jej/ich funkcjonowania w obszarze zdrowia i jakości życia, z uwzględnieniem kontekstu kulturowego⁶.

Ostatnia definicja warta uwagi, sformułowana przez polskiego muzykoterapeutę Krzysztofa Stachyrę, kładzie nacisk na realizację potrzeb uczestnika oraz na kwalifikacje muzykoterapeuty:

muzykoterapia jest procesem, w którym wykwalifikowany muzykoterapeuta posługuje się muzyką lub jej elementami w celu przywracania zdrowia, poprawy funkcjonowania lub wspierania rozwoju osób z różnorodnymi potrzebami natury emocjonalnej, fizycznej, umysłowej, społecznej lub duchowej⁷.

Powyższe próby wytłumaczenia muzykoterapii wskazują na to, że jest ona (1) aktywną lub bierną formą oddziaływania na uczestnika, wykorzystującą muzykę, jej elementy i wzajemne powiązania, (2) jest zaplanowanym procesem, który podlega odpowiednim procedurom i standardom, (3) jest prowadzona przez wykwalifikowanego muzykoterapeutę, kształconego w tym zakresie, (4) wspiera i wspomaga uczestnika terapii niezależnie od wieku, (5) realizuje określone cele terapeutyczne, które są tworzone na podstawie potrzeb i możliwości uczestnika terapii, biorąc pod uwagę jego kontekst społeczny czy kulturowy. Warto jeszcze wspomnieć, że intencjonalne i świadome działania muzykoterapeutyczne powstałe w ramach współpracy muzykoterapeuty i uczestnika oraz wzajemna relacja terapeutyczna stanowią istotę terapii muzycznej.

Jak wspomniano powyżej, muzykoterapia jest interdyscyplinarną dziedziną, w której wykorzystywane są elementy wielu nauk, takich jak: muzyka, psychologia, pedagogika, psychoterapia, socjologia, medycyna, rehabilitacja czy filozofia. To zróżnicowanie przyczynia się do pełniejszego pojmowania człowieka i pociąga za sobą

⁶ Tamże.

⁷ Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii*, s. 27, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, UMCS, Lublin 2012.

wielość perspektyw oraz duży zasób narzędzi czerpanych z poszczególnych nauk⁸. Wyróżnia się zatem **perspektywę psychologiczną** (psychodynamiczną, poznawczo-behawioralną, humanistyczno-egzystencjalną, rozwojową), **psychofizjologiczną** (akcentującą wpływ muzyki na fizjologię oraz psychikę człowieka), **psychologii muzyki** (podkreślającej oddziaływanie muzyki na psychikę człowieka, np. słuchową percepcję i pamięć muzyczną, wyobraźnię słuchową, źródła muzycznych zdolności i rozwoju muzycznych umiejętności⁹), **neuronauki** (zajmującej się percepcją muzyki na poziomie neurologicznym, czyli funkcjonowaniem mózgu i procesami zachodzącymi w mózgu podczas przetwarzania muzyki) oraz **estetyki** (filozoficzno-estetyczne postrzeganie muzyki)¹⁰. Niniejszy rozdział naświetli znaczenie muzykoterapii w opiece zdrowotnej, w warunkach szpitalnych, stąd ten obszar zostanie szerzej opisany.

Thomas Stegemann, Monika Geretsegger i inni (2019) przedstawili podział interwencji bazujących na muzyce w opiece zdrowotnej. Wyróżnili trzy obszary: (1) muzyczny lek, (2) muzykoterapię oraz (3) pozostałe interwencje bazujące na muzyce¹¹.

Muzyczny lek (*music medicine*) to stosowanie nagrań muzycznych przez personel medyczny, a nie wyspecjalizowanych muzykoterapeutów. Jest to interwencja stosowana u pacjentów w celu zmniejszenia ich niepokoju, bólu, autonomicznej reaktywności oraz poprawy dobrostanu i promocji zdrowia¹². Ten obszar nie ma charakteru procesu, zatem nie obejmuje nawiązywania relacji i nie jest muzykoterapią.

Muzykoterapia (*music therapy*)¹³ to zaprojektowany proces terapeutyczny, w którym certyfikowany muzykoterapeuta stosuje cały szereg doświadczeń muzycznych (słuchanie, wykonywanie, improwizowanie, tworzenie/komponowanie, aktywizowanie muzyczne, łączenie różnych form), pracując również nad terapeutyczną interakcją w celu zmian fizjologicznych, psychofizjologicznych, emocjonalnych, społecznych, komunikacyjnych, poznawczych uczestnika terapii oraz w celu promocji jego zdrowia¹⁴. W tym obszarze ważna jest sama osoba muzykoterapeuty oraz jego kwalifikacje i możliwości¹⁵. Stachyra wymienia ważne atrybuty terapeuty: osobowość (m. in. dojrzałość, stabilność, cierpliwość, kreatywność, chęć nawiązywania kontaktu); wiedzę (podstawy teoretyczne, znajomość koncepcji, wielu modeli, technik muzykoterapeutycznych), umiejętności muzyczne, interpersonalne oraz intra-personalne¹⁶.

Muzykoterapeuta powinien wspierać uczestnika, demonstrować, modelować oraz inspirować do muzycznej aktywności. Swoim opanowaniem, ciepłem i spokojem ma wspomagać, wzmacniać, motywować go oraz przede wszystkim wyrażać względem niego pełną akceptację.

⁸ Stige B., *Culture-centered Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum 2002, s. 190.

⁹ Wigram T., Pendersen I.N., Bonde L.O., *A Comprehensive Guide to Music Therapy Theory, Clinical Practice, Research and Training*, Jessica Kingsley Publishers, Londyn 2002, s. 45-46.

¹⁰ Konieczna-Nowak L., *Wprowadzenie do muzykoterapii*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2013, s. 22-24.

¹¹ Stegemann T., Geretsegger M., Phan Quac E., Riedl H., Smetana M., *Music therapy and other music-based interventions in pediatric health care: An overview*, *Medicines*, 6 (25), 2019, s. 1-12.

¹² Dileo Ch., *Introduction*, s. 1-10, [w:] Dileo Ch. (red.), *Music therapy and medicine: Theoretical and clinical applications*, American Music Therapy Association, Silver Spring, 1999.

¹³ Stegemann T., Geretsegger M., *Music therapy and other music-based interventions...*, s. 1-12.

¹⁴ Bruscia K., *Defining Music Therapy...*, s. 153-154.

¹⁵ Tamże, s. 1-10.

¹⁶ Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii...*, s. 40.

Pozostałe interwencje bazujące na muzyce – inne zastosowania aktywności muzycznych, niemających określonej nazwy. Stosowane są przez personel medyczny, muzyków czy innych terapeutów w celu poprawy samopoczucia, zrelaksowania się pacjenta oraz promocji zdrowia i rekreacji¹⁷. Ten obszar również nie jest muzykoterapią.

Pierwszy i trzeci obszar działań jest powszechną formą wykorzystywania tzw. muzyki relaksacyjnej stosowanej w szpitalach, sanatoriach czy poczekalniach w placówkach medycznych w Polsce. Natomiast drugi obszar oddziaływań – muzykoterapia – jest formą terapii, który wymaga interakcji muzycznej z terapeutą. Istotne jest, by dana interwencja muzyczna mogła zostać sklasyfikowana jako muzykoterapia musi w niej zachodzić relacja pomiędzy muzykoterapeutą a uczestnikiem terapii.

Terapia muzyczna ma prowadzić do zmiany konkretnego obszaru rozwojowego. Zmiana ta wiąże się z określoną aktywnością, którą wykonuje uczestnik terapii we współpracy z muzykoterapeutą. Skoro zmiana jest powiązana z aktywnością¹⁸ to warto wskazać na dwoistość form terapeutycznych. Działania muzykoterapeutyczne zatem dzielimy na: **muzykoterapię aktywną oraz receptywną (bierną)**. Podstawą **muzykoterapii aktywnej** jest angażowanie uczestnika w różne doświadczenia muzyczne, takie jak: gra na instrumentach, dialogi instrumentalne, śpiew, ruch do muzyki, improwizacje wokalne-instrumentalne, komponowanie piosenek i utworów, szeroko pojęte tworzenie produkcji dźwiękowych, rozmowa muzyczna. **Muzykoterapia receptywna** bazuje na słuchaniu muzyki w sposób dowolny (niedyrektywny) lub zadaniowy (gdy zostaje narzucona konkretna aktywność). Przy drugim sposobie słuchania może się pojawić dyskusja terapeutyczna związana z odczuciami oraz relaksacja z elementami wizualizacji¹⁹. Ze względu na liczbę uczestników terapii wyróżnia się **muzykoterapię indywidualną** (uczestnik i muzykoterapeuta) oraz **muzykoterapię grupową** (grupa uczestników – od dwóch do szeroko pojętej społeczności – i muzykoterapeuta)²⁰.

W procesie muzykoterapeutycznym wyróżniamy także dwa sposoby oddziaływania: Pierwszy z nich to muzyka w terapii: muzyka sama w sobie nie jest bodźcem do zmiany – to relacja z muzykoterapeutą ma pierwszorzędne znaczenie. Muzyka jest zatem środkiem do osiągnięcia kluczowych dla pacjenta celów. Drugi rodzaj to muzyka **jako** terapia: podstawowym medium jest tutaj muzyka, jej odpowiedni dobór ma być czynnikiem umożliwiającym pacjentowi osiągnięcie celu²¹.

Muzykoterapia jako dyscyplina kliniczna jest stosowana wśród bardzo zróżnicowanej grupy uczestników, o różnorodnych potrzebach i możliwościach. Celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie muzykoterapii stosowanej wśród dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin w wymiarze społecznym, kulturowym oraz medycznym. Terapia muzyczna prowadzona na OITN z wcześniakami, posiada wiele korzyści – może przyczynić się do wielu zmian fizjologicznych, relacyjnych oraz emocjonalnych dzieci i ich rodzin. Działania muzykoterapeutyczne mogą zapewnić odpowiednie środowisko do prawidłowego rozwoju wcześniaków, wpływając na ich rozwój całościowo.

¹⁷ Stegemann T., Geretsegger M., *Music therapy and other music-based interventions...*, s. 1-12.

¹⁸ Stachyra K., *Muzykoterapia a interwencja za pomocą muzyki...*, s. 94.

¹⁹ Wheeler B.L., Shultis C.L., Polen D.W., *Clinical Training Guide for the Student Music Therapist*, Barcelona Publishers, Gilsum 2005, s. 39-40.

²⁰ Tamże, s. 157 i 167.

²¹ Bunt L., *Clinical and therapeutic uses of music*, s. 248-267, [w:] Hargreaves D.J., North A.C. (red.), *The social psychology of music*, University Press, Oxford 2014.

2. Muzykoterapia na oddziale intensywnej terapii noworodka w ujęciu społecznym i kulturowym

Muzykoterapia na oddziale intensywnej terapii noworodka (OITN) nie jest w Polsce standardową opieką, w porównaniu z innymi krajami Europy czy Ameryki Północnej i Południowej. Jej zastosowanie jest jeszcze wciąż mało rozpowszechnione. Zwiększająca się liczba badań w tym zakresie, rosnące grono wykwalifikowanych i certyfikowanych muzykoterapeutów oraz większa świadomość społeczeństwa, sprawiają, że muzykoterapia jest coraz bardziej docenianą dyscypliną naukową i kliniczną.

Muzykoterapia dla dzieci przedwcześnie urodzonych jest wczesną formą muzycznej stymulacji, która oddziałuje na ich rozwój holistycznie²². Jest zindywidualizowanym procesem, który ściśle łączy pracę w kilku obszarach: pracę z dzieckiem, rodzicem oraz ich wzajemną relacją. Jest formą wczesnej interwencji²³, która wspomaga całościowy rozwój wcześniaka oraz wspiera rodziców dziecka przedwcześnie urodzonego w trudnej, hospitalizowanej sytuacji²⁴. Stan psychomotoryczny i neurologiczny wcześniaka jest bardzo zróżnicowany, a dalszy jego rozwój zależy od wielu czynników biologicznych i środowiskowych²⁵. U wielu z nich występują problemy rozwojowe i zdrowotne²⁶. Separacja społeczno-emocjonalna i słuchowa z matką, nieznane i stresujące środowisko OITN, może mieć negatywny wpływ na rozwój dziecka i dojrzewanie jego mózgu²⁷. Z kolei doświadczenie przedwczesnego porodu i jego konsekwencje mogą negatywnie wpłynąć na zdrowie i dobrostan psychiczny rodziców²⁸. Matki i ojcowie konfrontują się z wieloma trudnymi doświadczeniami i emocjami związanymi z funkcjonowaniem swojego dziecka²⁹. Mogą oni przeżywać rozczarowanie, lęk, niepewność, poczucie winy, stratę czy przewlekły stres pourazowy (PTSD)³⁰. Matki mogą

²² Arnon S., Shapsa A., Forman L., Regev R., Bauer S., Dolfin T., *Live music is beneficial to preterm infants in the neonatal intensive care unit environment*, Birth, 33, 2006, s. 131-136; Bieleninik Ł., *Dzieci urodzone przedwcześnie w percepcji matek*, Harmonia Universalis, Gdańsk 2012.

²³ Bieleninik Ł., *Muzykoterapia a więź emocjonalna*, s. 113-132, [w:] Kałęska-Rodzaj J., Lawendowski R. (red.), *Psychologia muzyki. Między wykonawcą a odbiorcą*, Wydawnictwo Harmonia Universalis, Gdańsk 2015.

²⁴ Bieleninik Ł., Gold Ch., *Early intervention for premature infants in neonatal intensive care unit*, Acta Neuropsychologica, 12(2), 2012, s. 185-203.

²⁵ Bień A.M., Bałanda-Bałdyga A., Skurzak A., *Zasady postępowania z noworodkiem urodzonym przedwcześnie podczas porodu i bezpośrednio po urodzeniu*, s. 61-69, [w:] Pilewska-Kozak A.B. (red.), *Opieka nad wcześniakiem*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2009.

²⁶ Preis-Orlikowska J., *Medyczne aspekty porodu przedwczesnego i wcześniactwa*, s. 22, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych...*

²⁷ Hodel S.A., *Rapid infant prefrontal cortex development and sensitivity to early environmental experience*, Developmental Review, 48, 2018, s. 113-144.

²⁸ Ghetti C., *Głos rodzica jako zasób: Rozważania nad użyciem śpiewu rodziców z dziećmi urodzonymi przedwcześnie w muzykoterapii w ramach badania LongStep*, s. 189-203, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych...*

²⁹ Ettenberger M., Bieleninik Ł., Epstein S., Elefant C., *Defining Attachment and Bonding: Overlaps, Differences and Implications for Music Therapy Clinical Practice and Research in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU)*, International Journal of Environmental Research and Public Health, 18, 2021, 1733.

³⁰ Lefkowitz D.S., Baxt C., Evans J.R., *Prevalence and Correlates of Posttraumatic Stress and Postpartum Depression in Parents of Infants in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU)*, Journal of Clinical and Psychology in Medical Settings, 17, 2010, s. 230-237.

borykać się z traumą oraz depresją poporodową³¹, a ojcowie – z dużym poczuciem lęku, wynikającym ze stanu dziecka, jak i matki³². Oboje rodziców może odczuwać trudności w adaptacji do roli rodzica dziecka przedwcześnie urodzonego³³. Dlatego tak ważne jest, aby objąć opieką zarówno małych pacjentów, jak i ich rodziców, za pomocą odpowiednio dobranych technik muzykoterapeutycznych.

Muzykoterapia (MT) wykorzystywana na OITN opiera się na założeniach opieki zorientowanej na rodzinie – *Family-Centred Care*, FCC. Podejście to podkreśla ogromną rolę rodziny w opiece nad wcześniakiem, która dostarcza mu emocjonalnego, społecznego i rozwojowego wsparcia³⁴. Rodzina dziecka przedwcześnie urodzonego jest traktowana jako rodzaj ekspertów, którzy przez swoje zaangażowanie w proces, bliskość ze swoim dzieckiem i współpracę z personelem medycznym są włączani w świadczenie usług medycznych, pielęgnacyjnych i rozwojowych. Po to, aby rekonwalescencja dziecka była jeszcze bardziej efektywna. W ten sposób potrzeby rodziny są stopniowo zaspokajane. Fridericka Haslbeck na podstawie *American Academy of Pediatrics*, wyszczególniła zasady muzykoterapii zorientowanej na rodzinie na OITN: (1) respektowanie dziecka i jego rodziny; (2) wspieranie różnorodności rasowej, etnicznej, kulturowej i społeczno-ekonomicznej; (3) dostosowywanie i wzmacnianie mocnych stron każdego dziecka i jego rodziny; (4) wspieranie i ułatwianie wyborów dotyczących podejść/sposobów niosących pomoc; (5) adaptowanie i dostosowywanie procedur do potrzeb, preferencji oraz wartości danej rodziny; (6) współpracowanie z rodziną na wszystkich poziomach oraz (7) zachęcanie, wzmacnianie każdego dziecka i jego najbliższych³⁵. Sesje muzykoterapeutyczne powinny odbywać się tak często jak to możliwe i trwać do momentu wypisu ze szpitala. Sugerowana liczba sesji wynosi dwa lub trzy razy w tygodniu³⁶.

Rola rodzica na OITN i podczas zajęć z muzykoterapii jest kluczowa. Rodzic, włączając się do muzycznej aktywności, może odkryć nowe sposoby komunikacji ze swoim dzieckiem oraz nabyć umiejętności radzenia sobie z nim za pomocą muzyki. Uczy się dostrzegać jego potrzeby i reagować na nie³⁷. Ważną rolę w procesie MT jest głos

³¹ Kehl S.M., La Marca-Ghaemmaghami P., Haller M., Pichler-Stachl E., Bucher H.U., Bassler D., Haslbeck F.H., *Creative Music Therapy with Premature Infants and Their Parents: A Mixed-Method Pilot Study on Parents' Anxiety, Stress and Depressive Symptoms and Parent-Infant Attachment*, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 2021, 265.

³² Ettenberger M., Cardenas C.R., Parker M., Odell-Miller H., *Family-centred music therapy with preterm infants and their parents in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU) in Colombia – A mixed methods study*, *Nordic Journal of Music Therapy*, 25 (3), 2017, s. 207-234.

³³ Ettenberger M., *Muzykoterapia dla ojców na oddziale intensywnej terapii noworodka – doświadczenia z Ameryki Południowej*, s. 164-172, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych...*

³⁴ Ullsten A., Gaden T.S., Mangersnes J., *Development of family-centred care informing Nordic neonatal music therapy*, s. 1-25, [w:] Bonde L.O., Johansson K. (red.), *Music in pediatric hospitals – Nordic perspectives*, Norwegian Academy of Music, Oslo 2019.

³⁵ Haslbeck F.H., *Three Little Wonders. Music Therapy with Families in Neonatal Care*, s. 25-26, [w:] Jacobsen S.L., Thompson G. (red.), *Music Therapy with Families. Therapeutic Approaches and Theoretical Perspectives*, Jessica Kingsley Publishers, Londyn i Filadelfia 2017.

³⁶ Loewy J., Stewart K., Dassler A.M., Telsey A., Homel P., *The effects of music therapy on vital signs, feeding, and sleep in premature infants*, *Pediatrics*, 131, 2013, s. 902-918.

³⁷ Oldfield A., *Parents' perception of being in music therapy sessions with their music: what is our role as music therapists with parents?*, s. 58-72, [w:] Edwards J. (red.), *Music therapy and parent-infant bonding*, Oxford University Press, Oxford 2011.

matki, który zapewnia dziecku poczucie bezpieczeństwa, komfortu oraz przynależności do środowiska, w którym się rozwijało w okresie płodowym. Pozwala na osiągnięcie stanu samoregulacji, w którym dziecko stopniowo przyzwyczaja się do nowej, otaczającej go rzeczywistości. Głos, sposób oddychania czy poruszania się rodzica oddziałuje na dziecko i na ich wzajemną relację. Muzyczna interakcyjność wpływa na lepsze samopoczucie rodziców oraz nabranie pewności siebie i swojej roli, oraz daje poczucie sprawstwa w obciążających i trudnych warunkach szpitalnych³⁸. Joanne Loewy (2013) wskazała, że interakcyjna aktywność muzyczna tworzona na żywo może poprawić kardiologiczne i oddechowe funkcje u wcześniaków, zmniejszyć stres u rodziców i wzmocnić więź pomiędzy rodzicem a dzieckiem³⁹. Manuela Fillipa (2013) wraz ze współpracownikami odkryła, że wykorzystywanie głosu matek na żywo w trakcie mówienia i śpiewania pozytywnie wpływa na saturację oraz tętno wcześniaków⁴⁰. Shmuel Arnon i inni badacze (2014) również udokumentowali pozytywny wpływ stosowania głosu na żywo na zmniejszenie rodzicielskiego niepokoju u rodziców i poprawę stabilności autonomicznego układu nerwowego u dzieci⁴¹.

Znaczenie więzi pomiędzy rodzicem a dzieckiem, ich pierwsze formy komunikacji, wymiana emocjonalna i kulturowa to niezwykle ważne aspekty w muzykoterapii. Opierają się one na trzech ważnych teoriach. Pierwsza z nich to teoria Daniela Sterna – **emocjonalne zestrojenie** (*affect attunement*), w której matka i dziecko dzielą się emocjami i doświadczeniami⁴². Zachowania i reakcje matki – jej wokalizacje, nucenie, dotykanie, gesty – odzwierciedlają i wzmacniają zachowania dziecka. Jej reakcje na dziecko i odpowiedzi w postaci uczuć, zachowań oraz działań wpływają na kształtowanie się odrębności dziecka i jego przyszłe funkcjonowanie w dorosłym życiu. Stern uważał, że emocjonalne dostrojenie się matki do dziecka sprawia, że oboje tworzą intersubiektywną relację, w której dziecko nabywa wczesne umiejętności komunikacyjne – prewerbalne oraz emocjonalne. Jest to nie tylko proces komunikowania się ze sobą, to również umiejętności rozumienia emocjonalnego stanu jednostki i próba dostrojenia się do niej⁴³. Te aktywności matki opierające się na dostosowaniu się do dziecka, Stern nazwał dynamicznymi forami witalności – *vitality affects*⁴⁴. To one odgrywają ważną rolę w ekspresyjnym odzwierciedleniu sfery emocjonalnej dziecka i wpływają na proces budowania relacji matki z dzieckiem⁴⁵. Pomagają dziecku w regulowaniu jego pobudzenia i przyczyniają się do dalszego prawidłowego rozwoju.

³⁸ Haslbeck F.H., *Music therapy with preterm infants – theoretical approach and first practical experience*, Music Therapy Today, 5(4), 2004, s. 1-15; Haslbeck F.H., *Three Little Wonders. Music Therapy with Families in Neonatal Care...*, s. 25-26.

³⁹ Loewy J., Stewart K., Dassler A.M., Telsey A., Homel P., *The effects of music therapy...*, s. 902-918.

⁴⁰ Fillipa M., Devouche E., Arioni C., Imberty M., Gratiere M., *Live maternal speech and singing have beneficial effects on hospitalized preterm infants*, Acta Paediatrica, 102, 10, 2013, s. 1017-1020.

⁴¹ Arnon S., Diamant C., Bauer S., Regev R., Sirota G., Limanovitz I., *Maternal singing during kangaroo care led to autonomic stability in preterm infants and reduced maternal anxiety*, Acta Paediatrica, 103, 10, 2014, s. 1039-1044.

⁴² Stern M., Karraker K.H., Soppo A.M., Norman S., *The prematurity stereotype revisited: Impact on mother's interactions with premature and full-term infants*, Infant Mental Health Journal, 21 (6), 2000, s. 495-509.

⁴³ Briggs C., *Developmental Approaches*, s. 176, [w:] Wheeler B. (red.), *Music Therapy Handbook*, Guilford Press, New York 2016.

⁴⁴ Stern D.N., *Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, Oxford University Press, Oxford 2010.

⁴⁵ Briggs C., *Developmental Approaches...*, s. 176.

Drugą teorią, niezwykle ważną w procesie muzykoterapeutycznym, jest **muzyczna komunikatywność** (*communicative musicality* – CM) stworzona przez Stephena Mallocha i Colwyna Trevarthena⁴⁶. Odnosi się ona do rozwoju społeczno-emocjonalnego dziecka oraz rozwoju elementów muzycznych, takich jak: rytm, melodia, dynamika, frazowanie czy muzyczna interakcja. Za pomocą tych elementów twórcy pokazują, w jaki sposób matka z dzieckiem uczą się nawiązywania relacji, dostosowywania się i komunikowania. Malloch i Trevarthen uważają, że matka i dziecko są partnerami w muzycznym dialogu. Ta muzyczna komunikacja zawiera w sobie elementy pulsu, barwy głosu oraz narracji, czyli wszystkie atrybuty ludzkiej komunikacji, które są wykorzystywane i eksplorowane w muzyce⁴⁷. Teoria ta pokazuje jak aktywności matki, jej zachowania, oddziałują na dziecko, na jego komunikatywność i jego reakcje względem matki⁴⁸. Te wzajemne aktywności wpływają na budowanie intymnej relacji.

Trzecią teorią jest **teoria przywiązania** (*attachment theory*) sformułowana przez Johna Bowlby'ego i Mary Ainsworth. Wskazywali, że przywiązanie jest biologicznie długotrwałym i silnym emocjonalnym związkiem dziecka ze znaczącą osobą – matką⁴⁹. Przywiązanie wiąże się z odpowiadaniem matki na potrzeby dziecka, reagowaniem na jego stan emocjonalny za pomocą wokalizacji, które stają się dźwiękowym kanałem komunikacji, dotyku oraz czułości względem niego. W ramach wokalizacji dziecka, twórcy wspominali o pierwszych odgłosach dziecka, gaworzeniu oraz o płaczu, jako sposobów wyrażania swoich podstawowych potrzeb i emocji. Jak pisze Alexandra Ullsten, niemowlę uczy się regulować negatywne odczucia w sytuacjach stresowych⁵⁰ wtedy, kiedy reakcje matki są obecne i znane dziecku⁵¹. Zatem odpowiednia reakcja matki na dźwiękowe sygnały dziecka są fizyczną i emocjonalną podstawą budowania więzi między nimi⁵². Założenia opieki zorientowanej na rodzinie oraz powyższe teorie oddziałują na kształtowanie i rozwijanie muzykoterapii na OITN w ujęciu społecznym oraz kulturowym.

2.1. Modele muzykoterapeutyczne o wymiarze społecznym i kulturowym w neonatologii

Terapia muzyczna prowadzona wśród wcześniaków opiera się na, wspomnianej już, muzykoterapii aktywnej. Do najbardziej znanych modeli muzykoterapeutycznych wykorzystywanych na OITN, należy **First Sounds: Rhythm, Breath and Lullaby (RBL)** stworzonej przez Joanne Loewy⁵³. RBL zakłada nucenie krótkich melodii, kołysanek lub piosenek znanych rodzicom w połączeniu z odpowiednią stymulacją

⁴⁶ Trevarthen C., *The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience without rational interpretational before words*, *Musicae Scientiae*, 12, 1 suppl, 2008, s. 15-46.

⁴⁷ Malloch S., *Mothers and infants and communicative musicality*, *Musicae Scientiae*, 2009, s. 15-46.

⁴⁸ Trevarthen C., *The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience...*, s. 29-57.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Te sytuacje stresowe to: ból, zmęczenie czy strach wynikający z nieobecności rodzica – bolesnych zabiegów. Uzasadnienie dla śpiewania piosenek w ramach leczenia bólu u noworodków, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych...*, s. 136.

⁵¹ Tamże.

⁵² Briggs C., *Developmental Approaches...*, s. 174.

⁵³ Loewy J., *Music Therapy for hospitalized infants and their parents*, s. 178-185, [w:] Edwards J., *Music therapy and parent-infant bonding...*; Loewy J., *NICU music therapy: Song of kin as critical lullaby in research and practice*, *Annals of The New York Academy of Sciences*, 1337, 2015, s. 178-185.

dotykową w celu budowania fizycznej, emocjonalnej więzi dziecka i rodzica⁵⁴. Loewy wraz ze współpracownikami wyszczególniła aktywności muzykoterapeutyczne oraz cele, realizowane dzięki tym działaniom.

1. Nawiązywanie relacji – opiera się na muzycznym przywiązaniu matki i dziecka. W trakcie tej fazy pojawiają się takie elementy, jak: delikatne śpiewanie podczas kangurowania, proste melodie od 3 do 5 nut, powtarzane, krótkie frazy kołysanek zaproponowane przez rodziców lub muzykoterapeutę. Są one pomocne podczas aktywności dziecka podczas spania, różnego rodzaju zmian czy separacji od rodziców.
2. Zmniejszenie pobudzenia, płaczu, irytacji czy stresu – w tej fazie pojawia się nucenie stałych, niezmiennych, długich dźwięków na samogłoskach (tzw. *toning*) oraz bardzo krótkich fragmentów kołysanek, które dziecko zna np. z okresu prenatalnego. Dźwięki te są dla niego wsparciem w trudnych momentach. Pozwalają dziecku osiągnąć stan komfortu i równowagi. Ponadto umożliwiają wprowadzenie bezpiecznej atmosfery, w której dziecko może się zrelaksować i zasnąć. Jedną z popularnych technik RBL jest tzw. *song of kin*, która polega na wyborze popularnych piosenek, znanych rodzicom oraz zmodyfikowanie ich w taki sposób, aby muzycznie dostosować się do reakcji i parametrów medycznych dziecka. Nowo powstałe, zmodyfikowane piosenki mają spokojniejszy charakter, są znacznie wolniejsze od oryginalnych utworów, często przybierają formę kołysanek. Ich obecna forma dostosowuje dynamikę, tempo, miarowość oraz tembr głosu matki/ojca do dziecka i jego stanu⁵⁵. Przykładem techniki *song of kin* jest piosenka przedstawiona poniżej. Oryginalna piosenka to „Love on the brain” Rihanny, jednakże na zajęciach został wykozystany tylko początkowy fragment, z zmienionym tekstem i śpiewany po polsku:

Zmodyfikowana wersja piosenki:

O! Mama kocha Cię

Tak bardzo kocha Cię 2x

Tyberiusz, Tyberiusz

Mama blisko jest

Mama blisko jest

O! Tyberiusz, Tyberiusz...

Oryginalny tekst piosenki:

And you got me, let go

What you want from me?

What you want from me?

I tried to buy pretty heart but the price too high

Baby you got me like oh!

⁵⁴ Ullsten A., *Muzykoterapia z muzyką na żywo i śpiewaniem kołysanek jako wsparcie emocjonalne podczas bolesnych zabiegów. Uzasadnienie dla śpiewania piosenek w ramach leczenia bólu u noworodków*, s. 132-147, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych...*

⁵⁵ Loewy J., *NICU music therapy: Song of kin...*, s. 178-185.

You love when I fall apart

So you can put me together and throm me against the wall.

3. Wspomaganie oddychania – tutaj śpiew i zastosowanie instrumentu, jakim jest *gato box* czy stały akompaniament ukulele lub gitary pomaga dziecku w lepszej synchronizacji i regulacji swojego oddechu z głosem czy brzmieniem instrumentu. Dziecko, słysząc stały puls rytmiczny, może dostosować się do uderzeń na bębnie czy gitarze, przedłużając i lepiej organizując swój oddech. Głos lub słyszalny oddech rodzica z kolei może wzmacniać cały proces oddechowy dziecka.
4. Wzmacnianie umiejętności koordynacyjnych związanych z jedzeniem – rytmiczny materiał muzyczny piosenki lub kołysanki może wspierać dziecko w odpowiedniej koordynacji ssania, polykania i oddychania. Ssanie dziecka wraz z rytmiczną stymulacją głosu matki lub muzykoterapeuty może pomóc dziecku w podtrzymaniu aktywności i wspomnianej koordynacji, a w konsekwencji przyczynić się do przybierania na wadze przez dziecko.
5. Uspokojenie, uśmierzenie bólu – muzykoterapia może być również dostarczana w trakcie bolesnych zabiegów. Stałe dźwięki, o wysokości dostosowanej do płaczu dziecka, o miarowym pulsie mogą wspomóc dziecko w radzeniu sobie ze stresem związanym z odczuwanym bólem. Ponadto muzyczne doświadczenia mogą zmienić percepcję odczuwanego bólu dziecka i przekierować jego uwagę na muzyczną stymulację. Muzyka, np. kołysanki ze stopniowo zmieniającym się tempem i metrum, mogą doprowadzić do uspokojenia się dziecka, doprowadzając go do snu.
6. Osiąganie stanu samoregulacji – jest to stan rozwoju dziecka, który pozwala mu na organizowanie i przystosowanie się do środowiska i nowo nabytych umiejętności. Proste, stałe schematy melodyczno-rytmiczne o przewidywalnej strukturze pomagają dziecku w konsolidacji aktywności, zachowań, wspomagając jego dalszy rozwój. Muzyka tworzona przez terapeutę jest towarzyszeniem, formą dźwiękowego otulenia rodzica i dziecka. Jest to czas, w którym oboje osiągają stan relaksu⁵⁶.

Innym modelem muzykoterapeutycznym, rozwijającym aspekt społeczny i emocjonalny jest ***Creative Music Therapy (CMT)***, zaadaptowany przez Friderikę Haslbeck⁵⁷. Według założeń CMT nawet najmniejsza aktywność uczestnika sesji – jego sposób poruszania się, oddech, zachowanie, mimika – mogą być impulsem do tworzenia wspólnego materiału muzycznego, dzięki któremu buduje się relację terapeutyczną. Podejście to umożliwia wzmocnienie umiejętności komunikacyjnych, społecznych czy emocjonalnych. Te elementy nadają kształt muzycznej improwizacji opartej na nuceniu, spokojnym, powtarzalnym śpiewaniu głosek, które w dalszym etapie przechodzi w płynną melodię o kołysankowym stylu. Terapeuta, dostrzegając sposób oddychania dziecka, jego ruchy, podąża muzycznie za nimi w postaci wokalnych improwizacji, np. kiedy dziecko zaczyna podnosić brwi, terapeuta zaczyna nucić wznoszącą melodię lub gdy dziecko wokalizuje bądź wydaje odgłosy, terapeuta stara się powtórzyć je, zachowując wysokość dźwięku oraz długość trwania. W sytuacji stresowej, terapeuta obniża rejestr melodii, zwalnia tempo, wprowadza prostą strukturę muzyczną, która jest przewidy-

⁵⁶ Abrams B., Dessler A.M., Lee S., Loewy J., Silverman F., Telsey A., *Instituting Music Therapy in the NICU: A Team Centered Approach, Music Therapy in the Neonatal Intensive Care Unit*, s. 21-37, [w:] Loewy J., *The Louis and Lucille Armstrong Music Therapy Program Beth Israel Medical Center*, New York 2007.

⁵⁷ Haslbeck F., *Three little wonders: Music therapy with families in neonatal care*.

walna i powtarzalna. Prowadzący lub rodzic może dodać dotyk (głowy oraz stóp), aby dać dziecku poczucie bezpieczeństwa i ram fizycznych⁵⁸. Kolejną propozycją działań w ramach CMT są kołysanki/piosenki tworzone przez rodziców dla swojego dziecka w trakcie pobytu w szpitalu (tzw. *songwriting*). Ta wspomniana technika jest wartościowym źródłem wspierającym rodziców, dającym im poczucie wiary w swoje możliwości tzw. *empowermentu* oraz poczucie sprawstwa⁵⁹. Piosenki tworzone przez rodziców mają charakter emocjonalny, pogłębiają wspólną więź oraz mogą mieć wpływ na długość pobytu w szpitalu⁶⁰. Piosenki stworzone w ramach procesu są śpiewane w wyższym rejestrze melodii i wolniejszym tempie. Utwory mogą przybierać charakter zabawowy – wtedy są przejrzyste, energiczne, z zachowaniem wyraźnych schematów rytmicznych – lub w kołysankowy – wtedy są spokojniejsze, delikatniejsze, cichsze i bardziej płynne⁶¹. Przykładem piosenki utworzonej przez rodziców jest „Piosenka laktacyjna”, która powstała podczas nauki karmienia dwóch wcześniaków.

„Piosenka Laktacyjna”

W ramionach tute Cię

Na piersiach dłonie twe

W piersi mleczko jest

Więc pij maleńka pij

Mleczko pyszne jest

Pełna moja pierś

Twój brzuszek pusty jest

Więc jedz, słoneczko jedz

Silna musisz być

W świat Ci przyjdzie iść

Więc chwytaj każdy dzień

Bo życie piękne jest/rośnij, rośnij nam!

Trzecim ważnym podejściem terapeutycznym o wymiarze społeczno-kulturowym jest *Infant-directed singing* – bezpośredni śpiew do noworodka. Jest to forma terapeutyczna, która jest częścią terapii opartej na zasobach (*Resource-oriented Music Therapy*, RoMT). *Resource-oriented Music Therapy* koncentruje się na rozwijaniu mocnych

⁵⁸ Haslbeck F., *Zestrojenie mózgu z muzyką – neuronaukowe ramy muzykoterapii kreatywnej w opiece nad noworodkami*, s. 125, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwczesnie...*

⁵⁹ Haslbeck F., *Three little wonders: Music therapy with families...*

⁶⁰ Cevasco A.M., *The effect of mother's singing on full-term and preterm infants and maternal emotional responses*, *Journal of Music Therapy*, 45(3), 2008, s. 273-306.

⁶¹ Shoemark H., *Translating 'Infant-Directed Singing' into a Strategy for a Hospitalized Family*, s. 161-178, [w:] Edwards J. (red.), *Music therapy and parent-infant bonding...*

stron jednostki, jej zasobach oraz indywidualnym potencjale⁶². Relacja zachodząca podczas terapii pomiędzy uczestnikiem a terapeutą jest formą budowania partnerstwa opartego na współpracy i wzajemności. *Infant-directed singing* jest sposobem śpiewania, który angażuje rodzica w taki sposób, aby ten kierował swój głos do dziecka, wykorzystując takie elementy muzyczne, jak: wysokość dźwięku, częstotliwość, puls, intonację, schematy rytmiczne czy akcenty⁶³. Gdy rodzic kieruje swój śpiew do dziecka, zazwyczaj stosuje wolniejsze tempo, śpiewa z większą energią w niższych częstotliwościach, z dłuższymi przerwami między śpiewanymi wersami, w wyższym rejestrze i z większym vibrato. Ta technika pomaga rodzicom zaobserwować, jak mogą świadomie wykorzystywać swój głos, jak odnaleźć w nim potencjał i siłę, aby nawiązać muzyczną relację ze swoim dzieckiem⁶⁴.

Muzykoterapia wykorzystuje różnego rodzaju formy oddziaływania muzycznego po to, aby dopasować się do parametrów fizjologicznych dziecka, jego ruchów, reakcji czy pierwszych form komunikacji. Dlatego, tak ważne jest, aby tworzone działania mogły odbywać się na żywo, tzn. aby terapeuta wraz z rodzicem mógł nucić, śpiewać, grać na instrumentach czy tworzyć. Muzykoterapia aktywna jest prowadzona z uwagą na stan zarówno dziecka, jak i rodzica/rodziców i zdecydowanie rozwija ich wzajemny obszar społeczno-emocjonalny.

2.2. Muzykoterapia na oddziale intensywnej terapii noworodka w ujęciu medycznym

Podczas prowadzenia sesji muzykoterapeutycznych terapeuta zwraca szczególną uwagę na stan medyczny dziecka (saturation, tętno, częstotliwość oddechów, stany behawioralne oraz jego ruchy, sposoby karmienia). Kładzie nacisk na jego możliwości, zasoby oraz zdolności regulacyjne. Weryfikowana jest tolerancja na działania sensoryczne (dotyk, trzymanie, dźwięki) i możliwości komunikacyjne (kontakt wzrokowy, mimika, ruchy, odgłosy). W zależności od potrzeb dziecka, jego stanu psychofizycznego terapeuta dostosowuje się do niego, wprowadzając stopniowo stymulację muzyczną – od prostych, pojedynczych dźwięków, po spokojne frazy piosenek czy kołysanek. Muzyka jest modyfikowana lub przerywana w momencie jakichkolwiek niepożądanych zmian w zachowaniu dziecka i/lub rodzica. Muzykoterapia może być stosowana w trakcie czynności medycznych dziecka (np. podczas badań kontrolnych, USG, szczepień czy innych procedur medycznych). Podczas zajęć dziecko może pozostać w inkubatorze, łóżeczku lub być na rękach rodzica. Ważne, aby był on blisko dziecka.

Muzykoterapia wprowadzana u dzieci przedwcześnie urodzonych przyczynia się do poprawy ich funkcji życiowych (np. tętna, poziomu nasycenia tlenem – saturacji, regularnego rytmu oddychania czy napięcia mięśniowego). Usprawniane są zdolności karmienia i przyrostu masy ciała (np. wzmacniane są odpowiednie wzorce ssania, wzrasta objętość przyjmowania pokarmu i kalorii, wspomagana jest odpowiednia ko-

⁶² Gaden T.S., Ghetti C., Kvestad I., Bieleninik Ł., Stordal A.S., Assmus J., Arnon S., Elefant C., Epstein S., Eitenberg M., Lichtensztein M., Wolf Lindvall M., Margernsnes J., Roed C.J., Vederhus B.J., Gold Ch., *Short-term Music Therapy for Families with Preterm Infants: A Randomized Trial*, *Pediatrics*, 149(2), e2021052797, 2022.

⁶³ Shoemark H., *Time Together: A Feasible Program to Promote parent-infant Interaction in the NICU*, *Music Therapy Perspectives*, 36(1), 2018, s. 6-16.

⁶⁴ Shoemark H., *Translating 'Infant-Directed Singing' into a Strategy for a Hospitalized Family*, W: *Music therapy and parent-infant bonding*, s. 161-178, [w:] Edwards J. (red.), *Music therapy and parent-infant bonding*.

ordynacja procesu jedzenia: ssanie-polykanie-oddychanie)⁶⁵. Ponadto, regulowane są stany behawioralne dziecka, zmniejsza się jego niepokój, drażliwość czy płaczliwość⁶⁶. Muzykoterapia pozwala na osiąganie stanu samoregulacji, który pomaga dziecku przystosować się do nieprzewidywalnego i przytłaczającego środowiska OIOM-u⁶⁷. W konsekwencji, działania muzyczne mogą przyczyniać się do skrócenia czasu pobytu w szpitalu⁶⁸.

Joanne Loewy wskazuje, że niemowlęta, a tym samym dzieci przedwcześnie urodzone mają naturalną tendencję do reagowania na dźwięki⁶⁹ oraz podążania za nimi. Jak przedstawiają badania, jakość wczesnych doświadczeń słuchowych może mieć bezpośredni wpływ na plastyczność obszarów słuchowych mózgu i może oddziaływać na rozwój kory mózgowej u dzieci przedwcześnie urodzonych⁷⁰. Muzyka wprowadzana jako forma wczesnej interwencji może mieć wpływ na stymulację multisensoryczną wcześniaków i ich możliwości adaptacyjne nowych bodźców dźwiękowych⁷¹. Badania z zakresu muzyki i neuronauki sugerują, że muzyka może rozwijać procesy neurobiologiczne mózgu, w tym plastyczność synaptyczną, związaną z uczeniem się i pamięcią⁷². Ponadto, może ułatwiać różnicowanie, aktywację, ponowne dostosowanie i wzrost neuronów⁷³. Odpowiednia dostosowana muzyka, może zmieniać aktywność mózgu w podstawowych jego strukturach, które odpowiedzialne są za przetwarzanie emocji⁷⁴. Zatem muzyczna stymulacja może wzmacniać obszary psychiczne i fizyczne człowieka.

Neuronalne przetwarzanie muzyki przez człowieka obejmuje rozległą dwustronną sieć obszarów korowych i podkorowych, rozciągającą się daleko poza korę słuchową i obejmującą obszary podkorowe skroniowe, czołowe i ciemieniowe, a w szczególności regiony limbiczne i paralimbiczne, integrujące funkcje słuchowe, poznawcze, czuciowo-ruchowe i emocjonalne⁷⁵. Stosowana muzyka czy śpiew matki kierowany i dostosowany do dziecka, pobudzają aktywację jego mózgu w szeroko rozpowszechnionej sieci

⁶⁵ Bieleninik Ł., Gold Ch., *Early intervention for premature infants in neonatal intensive care unit*, Acta Neuropsychologica, 12 (2), 2012, s. 185-203; Ghetti C.M., *Pediatric intensive care*, s. 152-204, [w:] Bradt J. (red.), *Guidelines for music therapy practice in pediatric care*, Barcelona Publishers, Gilsum 2013.

⁶⁶ Bieleninik Ł., Ghetti C., Gold Ch., *Music therapy for preterm infants and their parents: a meta-analysis*, Pediatrics, 13 (3), e20160971, 2016.

⁶⁷ Nöcker-Ribaupierre M., *Premature infants*, s. 66-115, [w:] Bradt J. (red.), *Guidelines for Music Therapy Practice in Pediatric Care*, Barcelona Publishers, Gilsum 2013.

⁶⁸ Haslbeck F.B., *Music therapy for premature infants and their parents: an integrative review*, Nordic Journal of Music Therapy, 21 (3), 2012, s. 203-226.

⁶⁹ Loewy J., *NICU music therapy: Song of kin as critical lullaby...*, s. 178-185.

⁷⁰ Yan J., *Canadian association of neuroscience review: development and plasticity of the auditory cortex*, Canadian Journal of Neurological Science, 30, 2003, s. 189-200, doi: 10.1017/s0317167100002572.

⁷¹ Standley J., *Music therapy research in the NICU: an updated meta-analysis*, Neonatal Network, 31(5), 2012, s. 311-316.

⁷² Janata P., Birk J.L., Horn J. van, Leman M., Tillmann B., Bharucha J.J., *The cortical topography of tonal structures underlying Western music*, Science, 298 (5601), 2002, s. 2167-2170; Chorna O., Filippa M., De Almeida J.S., Lordier L., Monaci M.G., Hüppi P., Grandjean D., Guzzetta A., *Neuroprocessing Mechanisms of Music during Fetal and Neonatal Development: A Role in Neuroplasticity and Neurodevelopment*, Neural Plasticity, Mar 20, 2019:3972918.

⁷³ Abbott A., *Music, maestro, please!*, Nature 416, 2002, s. 12-14, doi: 10.1038/416012a; Rickard N.S., Toukhsati S.R., Field S.E., *The effect of music on cognitive performance: insight from neurobiological and animal studies*, Behavioral and Cognitive Neuroscience Review, 4, 2005, s. 235-261.

⁷⁴ Koelsch S., *Brain correlates of music-evoked emotions*, Nature Review of Neuroscience, 15, 2014, s. 170-180.

⁷⁵ Chorna O., Filippa M., De Almeida J.S., Lordier L., Monaci M.G., Hüppi P., Grandjean D., Guzzetta A., *Neuroprocessing Mechanisms of Music...*

neuronowej, w tym w systemie nagrody i nawyków, czyli w korze przedczołowej oraz w prążkowie. Zatem, wczesne interakcje muzyczne mogą mieć wpływ na rozwój i organizację sieci neuronowych zaangażowanych w interakcje społeczne i regulację emocji⁷⁶. Fridericka Haslbeck oraz Dirk Bassler podkreślają duże znaczenie stosowania muzykoterapii w neuronalnym rozwoju dzieci przedwcześnie urodzonych. Zwracają uwagę na rosnące możliwości techniczne – odtwarzania muzyki – które nie zastąpią interaktywnej aktywności muzycznej związanej ze śpiewaniem kołysanek na żywo przez rodziców⁷⁷.

Jedno z najnowszych badań z zakresu funkcji mózgu i jego struktur u wcześniaków wskazuje, że aktywna muzykoterapia (*Creative Music Therapy*, CMT) zmniejsza opóźnienia przetwarzania wzgórzowo-korowego według obrazu MRI, zwiększa sieci funkcjonalne mózgu oraz przyczynia się do większej integracji funkcjonalnej, głównie w lewym obszarze przedczołowym (odpowiedzialnym za kierowanie złożonymi zachowaniami) dodatkowym obszarze motorycznym (umożliwiającym realizację dobrowolnych ruchów w układzie mięśniowo-szkieletowym) i dolnym obszarze skroniowym mózgu u wcześniaków, który przyczynia się do przetwarzania wrażeń słuchowych, rozpoznawania obiektów oraz rozwijania mowy⁷⁸.

Modelem muzykoterapeutycznym, który wspomaga rozwój sensoryczny i tym samym przetwarzanie sensoryczne u wcześniaków jest *Multimodal Stimulation* (MMA) – Stymulacja Multimodalna⁷⁹. Celem jej jest budowanie pozytywnych skojarzeń związanych z dotykiem, kontaktem fizycznym oraz słuchem – jest to działanie łączące stymulację słuchową, dotykową oraz ruchowo-przestrzenną. Stymulacja multimodalna wzmacnia rozwój neurologiczny wcześniaków oraz pozwala osiągnąć przez nie stan samoregulacji. Pomaga dzieciom szybciej osiągnąć gotowość do powrotu do domu oraz wspomaga je w prawidłowym przetwarzaniu bodźców z otoczenia⁸⁰. To z kolei przekłada się na lepsze umiejętności adaptacyjne do nowego środowiska, przybieranie na wadze i skrócenie pobytu w szpitalu⁸¹. Innym modelem wspomagającym umiejętności koordynacyjne wcześniaka jest System *Pacifer-Activated Lullaby* (PAL) – kołysanka aktywowana smoczkiem stworzona przez Jane Standley (2003), której zadaniem jest poprawa odruchu ssania u wcześniaków i umiejętności jedzenia⁸². PAL składa się ze specjalnego czujnika wewnątrz smoczka, który aktywuje muzykę w momencie procesu ssania – kiedy niemowlę zaczyna ssać, sygnał jest przekazywany do odtwarzacza muzyki, by ten odtworzył krótką kołysankę. Ma to stanowić pozytywne wzmocnienie

⁷⁶ Frühholz S., Trost W., Grandjean D., *Whispering-the hidden side of auditory communication*, *NeuroImage*, 142, 2016, s. 602-612.

⁷⁷ Haslbeck F.B., Bassler D., *Music from the very beginning – a neuroscience-based framework for music as therapy for preterm infants and their parents*, *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 12, 2018.

⁷⁸ Kehl A.M., La Marca-Ghaemmaghami P., Haller M., Pichler-Stachl E., Bucher H.U., Bassler D., Haslbeck F.B., *Creative Music Therapy with Premature Infants and Their Parents: A Mixed-Method Pilot Study on Parents' Anxiety, Stress and Depressive Symptoms and Parent-Infant Attachment*, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 265, 2020, doi.org/10.3390/ijerph18010265.

⁷⁹ Whipple J., *The effect of parent training in music and multimodal stimulation on parent-neonate interactions in the neonatal intensive care unit*, *Journal of Music Therapy*, 37(4), 2000, s. 250-268.

⁸⁰ DeLoach D., Detmer M., *Amerykański Narodowy Instytut do spraw Muzykoterapii medycznej dla dzieci i niemowląt: Interwencje muzykoterapeutyczne na oddziale intensywnej terapii noworodka*, s. 152, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie...*, s. 152.

⁸¹ Standley J., *Music therapy research in NICU: an updates meta-analysis*. *Neonatal Network*, 31, 2012, s. 311-316, doi: 10.1891/0730-0832.31.5.311.

⁸² Tamże.

procesu nauki przyswajania jedzenia – jeśli niemowlę przestanie ssać, bowiem muzyka się zatrzyma. System ten wspiera ssanie nieodżywcze (ssanie smoczka), które ma przygotować wcześniaka do skutecznego i efektywnego ssania z piersi lub z butelki. System PAL może nie tylko przyczynić się do poprawy koordynacyjnej w trakcie ssania wcześniaków, ale przede wszystkim zwiększyć ich możliwości przybierania na wadze⁸³. Muzykoterapia stosowana podczas nauki ssania może mieć pozytywne efekty na proces uczenia się karmienia. Położna i doradca laktacyjna podkreśla, że:

skoordynowanie momentu przystawiania dziecka do piersi z muzykoterapią w widoczny sposób oddziałuje zarówno na matkę, jak i na dziecko. Delikatna, miarowa muzyka składająca się z powtarzających się fraz melodycznych wpływa kojąco i pomaga w relaksacji, a dostosowanie się muzykoterapeuty do rytmu ssania dziecka pozwala utrwalić dobre wzorce i skojarzenia.

Jak kontynuuje:

nauka przystawiania do piersi często jest dużym wyzwaniem zarówno dla matki, jak i dziecka, zwłaszcza w początkowym etapie. Czerpiąc z korzystnego wpływu muzykoterapii, zwiększa się efektywność w procesie nauki ssania. W niezwykły sposób pomaga skupić się mamie, co w widoczny sposób ma przełożenie na zachowanie dziecka.

Modelem niezwykle istotnym w środowisku szpitalnym, który łączy aspekt medyczny, społeczny i kulturowy jest model *Environmental Music Therapy* (EMT) umożliwiający budowanie społeczności szpitalnej, kultury szpitalnej – personelu medycznego, małych pacjentów oraz ich rodzin. Jest to podejście skoncentrowane na człowieku (*human-centered*), które obejmuje wykorzystanie metaforycznych i asocjacyjnych właściwości muzyki granej na żywo w celu modyfikacji postrzegania przez pacjentów, opiekunów i personel, środowiska szpitalnego jako potencjalnie wrogiego⁸⁴. Polega ona na odpowiednio dobranej stymulacji muzycznej, która ma oddziaływać na pozytywne skojarzenia dźwiękowe u wcześniaków, rodziców oraz całej społeczności szpitalnej. Terapeuta i stosowana przez niego muzyka jest tłem do zróżnicowanych aktywności. Pierwsze próby wprowadzania tej interwencji do opieki szpitalnej, miały miejsce właśnie na oddziałach intensywnej terapii noworodka. Stwierdzono, że środowiskowa muzykoterapia przyczyniała się do zmniejszenia poziomu decybeli podczas mówienia przez personel medyczny, co z kolei pozytywnie wpłynęło na wyrównanie akcji serca i oddechu u wcześniaków⁸⁵. Działania muzyczne nie mają maskować dźwięków z aparatur medycznych – to muzykoterapeuta ma dopasować tworzoną przez siebie muzykę na żywo do tonacji, długości trwania czy kolorystyki alarmów czy dźwięków z aparatur oraz z sal szpitalnych. Celem jest nadanie pozytywnego znaczenia i skojarzenia różnym bodźcom dźwiękowym na oddziale oraz zmniejszenie odczuwania bólu czy dyskomfortu w trakcie ich trwania. EMT może być nie tylko stosowana na OITN, ale na innych oddziałach

⁸³ DeLoach D., Detmer M., *Amerykański Narodowy Instytut do spraw Muzykoterapii medycznej dla dzieci i niemowląt: Interwencje muzykoterapeutyczne na oddziale intensywnej terapii noworodka*, s. 157, [w:] Bieleńnik Ł., Koniczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie...*, s. 157.

⁸⁴ Rossetti A., *Environmental Music Therapy (EMT): Music's Contribution to Changing Hospital Atmospheres and Perceptions of Environments*, *Music & Medicine*, 12 (2), 2020, s. 130-141.

⁸⁵ Tamże.

szpitalnych – kardiologicznych, onkologicznych, pediatrycznych czy położniczych – gdzie potrzeba wspólnoty oraz budowania kultury szpitalnej jest niezwykle istotna.

Muzykoterapia na oddziale intensywnej terapii noworodka w ujęciu medycznym i neuronaukowym wykazuje, że może przyczynić się ona do wielu pozytywnych zmian u wcześniaków, rodzin oraz całej społeczności szpitalnej. Sesje niezależnie od stosowanych metod i interwencji muzycznych są dostosowane do uczestników ich stanu medycznego oraz są prowadzone z dużą uważnością na dziecko, rodzica/rodziców, ich kontekst społeczny i kulturowy. Lekarz neonatologii w wypowiedzi na temat muzykoterapii, podkreślając jej wymiar społeczny i kulturowy na OITN:

Zdecydowanie jako lekarz neonatologii oddziału intensywnej terapii noworodka, jestem wielkim zwolennikiem muzykoterapii. Uważam, że jest istotnym uzupełnieniem opieki ukierunkowanej na rozwój noworodka, zwłaszcza przedwcześnie urodzonego. Z moich obserwacji wynika, że dzieci sprawiają wrażenie spokojniejszych, mniej płaczących. Wydaje mi się, że na ten pozytywny efekt wpływała nie tylko sama muzyka, ale także pozytywna zmiana w zachowaniu personelu medycznego. Kiedy rozpoczynała się sesja, wszyscy ścisali głos, byli wyraźnie zrelaksowani, delikatniejsi podczas procedur. Jednak najistotniejszym wpływ muzykoterapii odnajduję u matek małych pacjentów. Ten czas kojarzył im się z czymś bardzo pozytywnym, odprężeniem, poczuciem bliskości i korzystnym wpływem na rozwój dziecka. Przyznam, że to był wyczekiwany moment w ciągu dnia, chwila zapomnienia, czegoś „niemedycznego”. Reasumując, muzykoterapia to PRAWDZIWY SKARB DLA MAŁYCH PACJENTÓW, ich matek oraz nas – personelu medycznego, pozwalające dodatkowo na budowanie pozytywnych relacji między nami.

Lekarz, specjalista neonatologii

3. Podsumowanie

Muzykoterapia dla dzieci przedwcześnie urodzonych to forma wczesnej stymulacji muzycznej, która oddziałuje na ich rozwój holistycznie. Jest zindywidualizowanym procesem, który ściśle łączy pracę w czterech obszarach: pracę z dzieckiem, rodzicem, nad ich wzajemną relacją oraz personelem. Jest to terapia, która realizując określone cele, stara się podążać za potrzebami wcześniaka oraz jego rodziny, wspierając go w całościowym rozwoju⁸⁶. Jako dyscyplina kliniczna i badawcza jest coraz bardziej rozpowszechniana w opiece zdrowotnej, gdyż zauważa się jej potencjał oraz efektywność prowadzonych działań. Podsumowując artykuł, warto przywołać tutaj wypowiedź położnej, pracującej na OITN z małymi pacjentami, którzy, aby samodzielnie oddychać, muszą przejść bardzo długą drogę.

Dzieci wyciszają się słysząc znany jeszcze z maminego brzucha głos. Spokojniej oddychają, normalizuje im się akcja serca (zwłaszcza jeśli wcześniej było niespokojne), lepiej saturują. Wcześniej im zupełnie nieznanymi dźwiękami instrumentu, zaczyna im się kojarzyć z ciepłem rodzica i jego głosem. Niezależnie od tego czy jest to śpiew czy jedynie nucenie. Oboje są wtedy maksymalnie blisko

⁸⁶ Knapik-Szweda S., *Muzykoterapia jako forma wczesnej interwencji na oddziale intensywnej terapii noworodka. Studium przypadku*, Niepełnosprawność – Dyskursy Pedagogiki Specjalnej, 44, 2021, s. 140-157.

w swoim intymnym świecie. Obecność terapeuty jest pomocą, drogą, która pomaga im w tym się zjednoczyć. Kołysanie, muzyka, dźwięk głosu sprawia, że wyłączają się na chwilę z życia, jakie znają dotychczas. Przez ten krótki okres nie boją się i nie martwią wszystkim co może ich jeszcze spotkać podczas pobytu na oddziale. Wiem, że czasem ciężko jest zapewnić dobre warunki dla tych spotkań. Specyfika oddziału nam tego nie ułatwia. Jako personel robimy wszystko, aby jednak cyklicznie było to możliwe. Dobrze widzieć w oczach Rodzica lzy wzruszenia, tak inne od tych dotychczas...

Położna OITN

Celem niniejszego rozdziału było przedstawienie znaczenia muzykoterapii stosowanej wśród dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin w wymiarze społecznym, kulturowym oraz medycznym. Muzykoterapia może wspierać fizjologiczne, społeczne i emocjonalne obszary funkcjonowania dziecka i jego rodziców z poszanowaniem ich indywidualnych potrzeb, pragnień i możliwości. Terapia muzyką w warunkach szpitalnych może nieść indywidualne wsparcie dla całej społeczności – wcześniaków, ich rodzin, jak również personelu. Aktualnie w Polsce są trzy szpitalne, w których jest prowadzona profesjonalna muzykoterapia na oddziale neonatologicznym. Jest stosowana jako standardowa opieka dla wszystkich wcześniaków. Miejmy nadzieję, że inne szpitale otworzą się na możliwości muzykoterapii i dostrzegą pozytywne korzyści z jej stosowania, nie tylko na oddziałach neonatologicznych, ale na wszystkich oddziałach szpitalnych, w których wspiera się dobrostan fizyczny i psychiczny pacjentów pod względem medycznym, społecznym i kulturowym.

Podziękowania

Autorka dziękuje dr n. med. M. Twardoch-Drozd, położnej M. Heleniak oraz położnej i doradczynie laktacyjnej K. Kosmali za opinie dotyczące muzykoterapii oraz wzbogacenie tekstu o ich własne doświadczenia. Tekst nie posiada żadnego źródła finansowania.

Literatura

Abbott A., *Music, maestro, please!*, Nature, 416, 2002, s. 12-14.

Abrams B., Dessler A.M., Lee S., Loewy J., Silverman F., Telsey A., *Instituting Music Therapy in the NICU: A Team Centered Approach, Music Therapy in the Neonatal Intensive Care Unit*, [w:] Loewy J., *The Louis and Lucille Armstrong Music Therapy Program Beth Israel Medical Center*, New York 2007, s. 21-37.

Arnon S., Diamant C., Bauer S., Regev R., Sirota G., Limanovitz I., *Maternal singing during kangaroo care led to autonomic stability in preterm infants and reduced maternal anxiety*, Acta Paediatrica, 103, 10, 2014, s. 1039-1044.

Arnon S., Shapsa A., Forman L., Regev R., Bauer S., Dolfin T., *Live music is beneficial to preterm infants in the neonatal intensive care unit environment*, Birth, 33, 2006, s. 131-136.

Bieleninik Ł., *Dzieci urodzone przedwcześnie w percepcji matek*, Harmonia Universalis, Gdańsk 2012.

Bieleninik Ł., Gold Ch., *Early intervention for premature infants in neonatal intensive care unit*, Acta Neuropsychologica, 12(2), 2012, s. 185-203.

- Bieleninik Ł., Ghetti C., Gold Ch., *Music therapy for preterm infants and their parents: a meta-analysis*, *Pediatrics*, 13 (3), e20160971, 2016.
- Bieleninik Ł., *Muzykoterapia a więź emocjonalna*, [w:] Kaleńska-Rodzaj J., Lawendowski R. (red.), *Psychologia muzyki. Między wykonawcą a odbiorcą*, Wydawnictwo Harmonia Universalis, Gdańsk 2015, s. 113-132.
- Bień A.M., Bałanda-Bałdyga A., Skurzak A., *Zasady postępowania z noworodkiem urodzonym przedwcześnie podczas porodu i bezpośrednio po urodzeniu*, [w:] Pilewska-Kozak A.B. (red.), *Opieka nad wcześniakiem*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2009, s. 61-69.
- Briggs C., *Developmental Approaches*, [w:] Wheeler B. (red.), *Music Therapy Handbook*, Guilford Press, New York 2016, s. 176.
- Bruscia K., *Defining Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsium 1998, s. 20.
- Bunt L., *Clinical and therapeutic uses of music*, [w:] Hargreaves D.J., North A.C. (red.), *The social psychology of music*, University Press, Oxford 2014, s. 248-267.
- Cevasco A.M., *The effect of mother's singing on full-term and preterm infants and maternal emotional responses*, *Journal of Music Therapy*, 45(3), 2008, s. 273-306.
- Chorna O., Filipa M., De Almeida J.S., Lordier L., Monaci M.G., Hüppi P., Grandjean D., Guzzetta A., *Neuroprocessing Mechanisms of Music during Fetal and Neonatal Development: A Role in Neuroplasticity and Neurodevelopment*, *Neural Plasticity*, Mar 20, 2019: 3972918.
- DeLoach D., Detmer M., *Amerykański Norodowy Instytut do spraw Muzykoterapii medycznej dla dzieci i niemowląt: Interwencje muzykoterapeutyczne na oddziale intensywnej terapii noworodka*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 152.
- Dileo Ch., *Introduction*, s. 1-10, [w:] Dileo Ch. (red.), *Music therapy and medicine: Theoretical and clinical applications*, American Music Therapy Assosiation, Silver Spring, 1999.
- Ettenberger M., Bieleninik Ł., Epstein S., Elefant C., *Defining Attachment and Bonding: Overlaps, Differences and Implications for Music Therapy Clinical Practice and Research in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU)*, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 2021, 1733.
- Ettenberger M., Cardenas C.R., Parker M., Odell-Miller H., *Family-centered music therapy with preterm infants and their parents in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU) in Colombia – A mixed methods study*, *Nordic Journal of Music Therapy*, 25 (3), 2017, s. 207-234.
- Ettenberger M., *Muzykoterapia dla ojców na oddziale intensywnej terapii noworodka – doświadczenia z Ameryki Południowej*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 164-172.
- Fillipa M., Devouche E., Arioni C., Imberty M., Gratier M., *Live maternal speech and singing have beneficial effects on hospitalized preterm infants*, *Acta Paediatrica*, 102, 10, 2013, s. 1017-1020.
- Frühholz S., Trost W., Grandjean D., *Whispering-the hidden side of auditory communication*, *NeuroImage*, 142, 2016, s. 602-612.
- Gaden T.S., Ghetti C., Kvestad I., Bieleninik Ł., Stordal A.S., Assmus J., Arnon S., Elefant C., Epstein S., Ettenberg M., Lichtensztejn M., Wolf Lindvall M., Margernsnes J., Roed C.J., Vederhus B.J., Gold Ch., *Short-term Music Therapy for Families with Preterm Infants: A Randomized Trial*, *Pediatrics*, 149(2), e2021052797, 2022.

- Ghetti C.M., *Pediatric intensive care*, [w:] Bradt J. (red.), *Guidelines for music therapy practice in pediatric care*, Barcelona Publishers, Gilsum 2013, s. 152-204.
- Ghetti C., *Głos rodzica jako zasób: Rozważania nad użyciem śpiewu rodziców z dziećmi urodzonymi przedwcześnie w muzykoterapii w ramach badania LongStep*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 189-203.
- Haslbeck F.B., Bassler D., *Music from the very beginning – a neuroscience-based framework for music as therapy for preterm infants and their parents*, *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 12, 2018.
- Haslbeck F., *Music therapy with preterm infants – theoretical approach and first practical experience*, *Music Therapy Today*, 5 (4), 2004, s. 1-15.
- Haslbeck F.B., *Music therapy for premature infants and their parents: an integrative review*, *Nordic Journal of Music Therapy*, 21 (3), 2012, s. 203-226.
- Haslbeck F., *Zestrojenie mózgu z muzyką – neuronaukowe ramy muzykoterapii kreatywnej w opiece nad noworodkami*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 125.
- Haslbeck H., *Three Little Wonders. Music Therapy with Families in Neonatal Care*, [w:] Jacobsen S.L., Thompson G. (red.), *Music Therapy with Families. Therapeutic Approaches and Theoretical Perspectives*, Jessica Kingsley Publishers, Londyn-Filadelfia 2017, s. 25-26.
- Hodel S.A., *Rapid infant prefrontal cortex development and sensitivity to early environmental experience*, *Developmental Review*, 48, 2018, s. 113-144.
- Janata P., Birk J.L., Horn J. van, Leman M., Tillmann B., Bharucha J.J., *The cortical topography of tonal structures underlying Western music*, *Science*, 298 (5601), 2002, s. 2167-2170.
- Kehl A.M., La Marca-Ghaemmaghami P., Haller M., Pichler-Stachl E., Bucher H.U., Bassler D., Haslbeck F.B., *Creative Music Therapy with Premature Infants and Their Parents: A Mixed-Method Pilot Study on Parents' Anxiety, Stress and Depressive Symptoms and Parent-Infant Attachment*, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 265, 2020, doi.org/10.3390/ijerph18010265.
- Kehl S.M., La Marca-Ghaemmaghami P., Haller M., Pichler-Stachl E., Bucher H.U., Bassler D., Haslbeck F.H., *Creative Music Therapy with Premature Infants and Their Parents: A Mixed-Method Pilot Study on Parents' Anxiety, Stress and Depressive Symptoms and Parent-Infant Attachment*, *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 2021, 265.
- Knapik-Szweda S., *Muzykoterapia jako forma wczesnej interwencji na oddziale intensywnej terapii noworodka. Studium przypadku, Niepełnosprawność – Dyskursy Pedagogiki Specjalnej*, 44, 2021, s. 140-157.
- Koelsch S., *Brain correlates of music-evoked emotions*, *Nature Review of Neuroscience*, 15, 2014, s. 170-180.
- Konieczna-Nowak L., *Wprowadzenie do muzykoterapii*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2013, s. 22-24.
- Lefkowitz D.S., Baxt C., Evans J.R., *Prevalence and Correlates of Posttraumatic Stress and Postpartum Depression in Parents of Infants in the Neonatal Intensive Care Unit (NICU)*, *Journal of Clinical and Psychology in Medical Settings*, 17, 2010, s. 230-237.

Loewy J., *Music Therapy for hospitalized infants and their parents*, [w:] Edwards J., *Music therapy and parent-infant bonding*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 178-185.

Loewy J., *NICU music therapy: Song of kin as critical lullaby in research and practice*, Annals of The New York Academy of Sciences, 1337, 2015, s. 178-185.

Loewy J., Stewart K., Dassler A.M., Telsey A., Homel P., *The effects of music therapy on vital signs, feeding, and sleep in premature infants*, Pediatrics, 131, 2013, s. 902-918.

Malloch S., *Mothers and infants and communicative musicality*, Musicae Scientiae, 2009, s. 15-46.

Nöcker-Ribaupierre M., *Premature infants*, [w:] Bradt J. (red.), *Guidelines for Music Therapy Practice in Pediatric Care*, Barcelona Publishers, Gilsum 2013, s. 66-115.

Oldfield A., *Parents' perception of being in music therapy sessions with their music: what is our role as music therapists with parents?*, s. 58-72, [w:] Edwards J. (red.), *Music therapy and parent-infant bonding*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Preis-Orlikowska J., *Medyczne aspekty porodu przedwczesnego i wcześniactwa*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 22.

Rickard N.S., Toukhsati S.R., Field S.E., *The effect of music on cognitive performance: insight from neurobiological and animal studies*, Behavioral and Cognitive Neuroscience Review, 4, 2005, s. 235-261.

Rossetti A., *Environmental Music Therapy (EMT): Music's Contribution to Changing Hospital Atmospheres and Perceptions of Environments*, Music & Medicine, 12 (2), 2020, s. 130-141.

Shoemark H., *Time Together: A Feasible Program to Promote parent-infant Interaction in the NICU*, Music Therapy Perspectives, 36(1), 2018, s. 6-16.

Shoemark H., *Translating 'Infant-Directed Singing' into a Strategy for a Hospitalized Family*, [w:] Edwards J. (red.), *Music therapy and parent-infant bonding*, Oxford University Press, Oxford, s. 161-178.

Stachyra K., *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii*, [w:] Stachyra K. (red.), *Podstawy muzykoterapii*, UMCS, Lublin 2012, s. 27.

Stachyra K., *Muzykoterapia a interwencja za pomocą muzyki*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwcześnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 92.

Standley J., *Music therapy research in the NICU: an updated meta-analysis*, Neonatal Network, 31(5), 2012, s. 311-316.

Stegemann T., Geretsegger M., Phan Quac E., Riedl H., Smetana M., *Music therapy and other music-based interventions in pediatric health care: An overview*, Medicines, 6(25), 2019, s. 1-12.

Stern D.N., *Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Stern M., Karraker K.H., Sopko A.M., Norman S., *The prematurity stereotype revisited: Impact on mother's interactions with premature and full-term infants*, Infant Mental Health Journal, 21(6), 2000, s. 495-509.

Stige B., *Culture-centered Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum 2002, s. 190.

Trevarthen C., *The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience without rational interpretational before words*, *Musicae Scientiae*, 12, 1 suppl, 2008, s. 15-46.

Ullsten A., Gaden T.S., Mangersnes J., *Development of family-centered care informing Nordic neonatal music therapy*, s. 1-25, [w:] Bonde L.O., Johansson K. (red.), *Music in pediatric hospitals – Nordic perspectives*, Norwegian Academy of Music, Oslo 2019.

Ullsten A., *Muzykoterapia z muzyką na żywo i śpiewaniem kołysanek jako wsparcie emocjonalne podczas bolesnych zabiegów. Uzasadnienie dla śpiewania piosenek w ramach leczenia bólu u noworodków*, [w:] Bieleninik Ł., Konieczna-Nowak L. (red.), *Muzykoterapia dzieci przedwczesnie urodzonych i ich rodzin. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2020, s. 132-147.

Wheeler B.L., Shultz C.L., Polen D.W., *Clinical Training Guide for the Student Music Therapist*, Barcelona Publishers, Gilsum 2005, s. 39-40.

Whipple J., *The effect of parent training in music and multimodal stimulation on parent-neonate interactions in the neonatal intensive care unit*, *Journal of Music Therapy*, 37(4), 2000, s. 250-268.

Wigram T., Pendersen I.N., Bonde L.O., *A Comprehensive Guide to Music Therapy Theory, Clinical Practice, Research and Training*, Jessica Kingsley Publishers, Londyn 2002, s. 45-46.

Yan J., *Canadian association of neuroscience review: development and plasticity of the auditory cortex*, *Canadian Journal of Neurological Science*, 30, 2003, s. 189-200.

Zimbardo P., *Psychologia i życie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 668.

Muzykoterapia w neonatologii – wymiar społeczny, kulturowy i medyczny

Streszczenie

Dziecko przedwczesnie urodzone to dziecko, którego stan psychomotoryczny i neurologiczny jest bardzo zróżnicowany, a dalszy jego rozwój zależy od wielu czynników biologicznych i środowiskowych. Ważną rolę odgrywa wczesna interwencja i stymulacja rozwojowa, w którą zaangażowani są rodzice dziecka. Muzykoterapia (MT) to forma wczesnej stymulacji rozwoju wcześniaków na oddziale intensywnej terapii noworodka (OITN), która może oddziaływać na wcześniaków i ich rodziny pod względem społecznym, kulturowym oraz medycznym. Celem rozdziału jest pokazanie możliwości, jakie daje muzykoterapia w pracy z dziećmi przedwczesnie urodzonymi właśnie w tych trzech obszarach. Wymiar społeczny zaprezentuje możliwości budowania relacji rodzicielskiej oraz więzi za pomocą muzyki. Wymiar kulturowy wskaże jak ważny jest głos matki dziecka, jak jego właściwości mogą przyczynić się do rozwijania komunikacji dziecka i rodzica. Z kolei wymiar medyczny i neuronaukowy przedstawi, w jaki sposób odpowiednia stymulacja muzyczna może wpłynąć na rozwój struktur mózgowych u dzieci przedwczesnie urodzonych. Słowa kluczowe: wcześniak, muzykoterapia, wymiar społeczny, wymiar kulturowy, wymiar medyczny

„Muzyczna matematyka, matematyczna muzyka”. Inspiracje dla edukacji wczesnoszkolnej

1. Wprowadzenie

Muzyka jest arytmetyką dźwięków, tak jak optyka jest geometrią światła.

Claude Debussy

Muzyka towarzyszy nam przez całe życie, w wielu różnych sytuacjach czy momentach życiowych, zauważalnie bardziej lub mniej, zarówno w życiu każdego z nas, jak i w życiu kolejnych pokoleń. Podobnie jest z matematyką, bo przecież matematyczne treści czy pojęcia związane są z wieloma aspektami naszego życia. Powiązania pomiędzy muzyką i matematyką zostały dostrzeżone przez wielu wybitnych uczonych, artystów, odkrywców. Te dwie dziedziny naukowe, z pozoru bardzo odległe, w rzeczywistości posiadają wiele elementów wspólnych, choć muzyka wskazywana jest jako sztuka, wolna od reguł, odnosząca się do emocji, a matematykę uważa się za naukę ścisłą, surową i niezwykle uporządkowaną. Zauważane przez wielu² związki matematyki z muzyką są liczne i pasjonujące począwszy od związku między harmonią a liczbą, która zadziwiła pitagorejczyków aż po projekty techniki powtórzeń i przesunięć zastosowane przez Mozarta czy Bacha.

Dość często jednak, potocznie wskazując na powiązania muzyczno-matematyczne, odnosimy się do pojęcia rytmu i wartości nutowych.

2. Wspólne cechy materiału matematycznego i muzycznego w perspektywie historycznej

Powiązania pomiędzy matematyką i muzyką dostrzegano od dawna. Już w czasach starożytnych próbowano wskazać na cechy wspólne czy zachodzące relacje. Matematyka i muzyka to nie tylko ta sama pierwsza litera w nazwie dziedziny naukowej. Jak wskazuje Tomasz Grebski³, myślenie matematyczne jest pomocne w tworzeniu muzyki i odwrotnie w myśleniu matematycznym pomaga muzyka. Starożytni Grecy uważali, że muzyka jest sztuką, która wywodzi się z matematyki. Odkryli, że struna instrumentu⁴ może wytworzyć różnorodne tony muzyczne. Zależnie od tego, jak struna została przez grającego szarpnięta, wytworzą się drgania o różnej częstotliwości. W ten sposób pokazali, że wysokość dźwięku zależy od położenia węzłów, miejsc pozostających bez ruchu, których liczba jest zawsze liczbą całkowitą⁵. Do tego odkrycia w znaczący sposób przyczynił się Pitagoras, którego wszyscy znamy chociażby ze szkolnego twier-

¹ alicja.komorowska-zielony@ug.edu.pl, Instytut Pedagogiki, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Gdański.

² Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w liczbach. Muzyka i Matematyka*, tłum. K. Rączka, RBA, Toruń 2012, s. 161.

³ Grębski T., *O relacjach między matematyką i muzyką*, Roczniki Kulturoznawcze, tom VII, nr 4, 2016, s. 139.

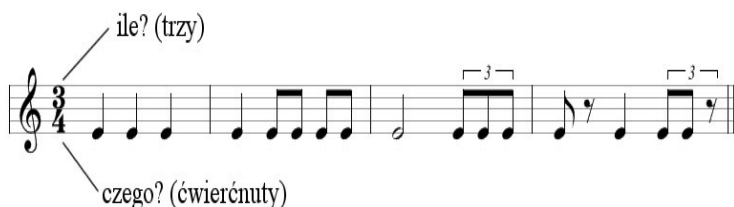
⁴ Możemy to sprawdzić m.in. na takich instrumentach, jak skrzypce, gitara, banjo.

⁵ Stewart I., *Liczby natury*, Copernicus Center Press sp. z o.o., Kraków 2020, s. 78.

dzenia o sumie kątów w trójkącie, ale może okaże się, że oprócz matematyki Pitagoras ma coś wspólnego z muzyką?

Pitagoras w VI wieku p.n.e. zastosował narzędzia matematyczne w badaniu muzyki. Jego działania polegały na tym, że za pomocą monochordu (który sam zbudował), instrumentu posiadającego jedną strunę, analizował zmiany w odległościach pomiędzy dźwiękami, czyli interwały. Próbował też określić najlepsze, jego zdaniem, najmilsze dla ludzkiego ucha harmonie i stwierdził, że będą to te, które wyrażone zostaną przez najprostsze proporcje $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, czyli takie, którym odpowiadają ułamki o liczniku 1, a w mianowniku mające kolejne liczby naturalne. W ten sposób stworzył szereg alikwotów stanowiących fundament systemu muzycznego⁶. Pitagoras sądził, że harmonia dźwięków może przybliżyć nas do doskonałości i piękna wyrażanego poprzez liczby. Sam był zarówno filozofem, etykiem, jak i matematykiem.

Dzięki matematyce można porządkować nie tylko zależności harmoniczne, ale także rytm, element niezwykle istotny w muzyce. W średniowieczu, a szczególnie pod koniec XIII wieku zajęto się zagadnieniem wartości rytmicznych i pojęciem metrum, wykorzystując pojęcia matematyczne, takie jak całość i jej część, czyli ułamek. Sposób notacji rytmu, zwany notacją menzurálną opisał Philippe de Vitry w traktacie „Ars nova”⁷. Symboliczny zapis podziału metrycznego wykorzystywany w średniowieczu składał się z okręgu, półokręgu i kropki. Dzisiaj posługujemy się zapisem, który opiera się na symbolach matematycznych, przypomina bowiem zapis ułamkowy. Liczba jeden jest przyporządkowana całej nucie, $\frac{1}{2}$ odpowiada półnucie, a ułamek $\frac{1}{4}$ ćwierćnucie. Każda kolejna wartość jest równa połowie poprzedniej. Metrum za pomocą liczb informuje ile i jakie wartości rytmiczne występuje w takcie. Pokazuje to poniższy rysunek.



Rysunek 1. Metrum – sposób zapisu⁸

W ten sposób symbol matematyczny przekazuje informacje o budowie taktu, ale pamiętać trzeba, że nie sprawdzają się tutaj zasady skracania ułamków stosowane w ujęciu matematycznym. Matematyków i muzyków również wiele łączy, nie tylko studiowanie jednocześnie tych kierunków, ale także zamiłowanie do łamigłówek. Choć pasjonat matematyki z większą przyjemnością rozwiązuje zagadki i skomplikowane zadania niż je buduje, a muzyk woli je konstruować niż rozwiązywać. Jak wskazuje Ewa Chorościan⁹, wielu kompozytorów, zwłaszcza renesansowych, tworzyło takie właśnie łamigłówki, bowiem w tej epoce rozwiązywanie zagadek muzycznych było popularną formą spędzania czasu wolnego. Rozrywkę tę nazwano sztuczkami niderlandzkimi

⁶ Chorościan E., *Matematyka muzyki, muzyka matematyki*, <http://meakultura.pl/artukul/matematyka-muzyki-muzyka-matematyki-873> [data dostępu: 26.10.2022].

⁷ Tamże.

⁸ www.infogitara.pl [data dostępu: 28.10.2022].

⁹ Chorościan E., *Matematyka...* [data dostępu: 28.10.2022].

z racji działań kompozytorów z tego właśnie regionu. Polegały one między innymi na tym, że klucz wiolinowy czy basowy zapisywano jako znak zapytania, dzięki czemu utwór można było realizować na kilka sposobów. Innym pomysłem było wykorzystywanie w kompozycji liczby porządkowej kolejnych liter w alfabecie. Zjawisko gematrii wykorzystywał m.in. Johannes Ockeghem, który budowę *cantus firmus* opierał na liczbie 23 odpowiadającej sumie liczb porządkowych wynikających z jego inicjałów. W wieku XVIII kompozytorzy stworzyli łamigłówki, nazwane *Musikalisches Würfelspiel*¹⁰. Polegały one na tym, że kompozytorzy pisali po 11 wersji kolejnych taktów kompozycji. Cała gra polegała na tym, że rzut kośćmi, wyznaczał kolejne takty kompozycji i tak powstawała kolejna nowa kompozycja. Rachunek prawdopodobieństwa, wskazuje, że takty o numerach 6 czy 7 będą wypadać znacznie częściej niż o numerze 11 czy 12. Dzieje się tak dlatego, że podczas rzutu dwiema kostkami, sumę oczek wynoszącą 6 można uzyskać na pięć sposobów (1 + 5, 2 + 4, 3 + 3, 4 + 2, 1 + 5), sumę wynoszącą 7 na trzy sposoby (1 + 6, 2 + 5, 3 + 4). Natomiast sumę oczek wynoszącą 12 uzyskamy tylko w jeden sposób (6 + 6), podobnie sumę 11 utworzy tylko jedna sytuacja (5 + 6). Zatem prawdopodobieństwo uzyskania 6 wynosi $\frac{6}{36}$, sumy 7 wynosi $\frac{3}{36}$, a sumy 11 czy 12 tylko $\frac{1}{36}$.

W 1757 roku kompozytor Johann Philipp Kirnberger¹¹ opublikował tę zabawę, która systematyzowała proces komponowania muzyki. Dzięki niej każda osoba, nawet bez posiadania wiedzy muzycznej, mogła komponować własny utwór muzyczny. Także Mozart¹² przygotował taką zabawę, skomponował 176 taktów, ułożył je w tabeli i ponumerował. Muzyczna gra w gości, w której gracz rzucał dwiema kostkami sześciociennymi, uzyskując jakąś sumę oczek od 2 do 12, polegała na ułożeniu taktów z określonym numerem wynikającym z rzutu. Numer kolumny był zgodny z numerem kolejnym rzutu, a rząd w kolumnie wynikał z sumy oczek na obu kostkach. W ten sposób odszukiwany był numer taktu i powstawał utwór o cechach niepowtarzalnych. Pomimo losowego układu taktów, jak pisze T. Grębski¹³, powstający w ten sposób utwór był przyjemny dla ucha. Mozart tak skomponował swoje dzieło, że każda z części, niezależnie od kolejności występowania, pasowała do następnej¹⁴. T. Grębski pisze nawet o tym, że: *Mozart robił notatki z rachunku prawdopodobieństwa na marginesach swojej kompozycji*¹⁵.

Wiek XVIII przyniósł bardzo ciekawe odkrycie dotyczące odtwarzania dźwięków za pomocą fal sinusów i cosinusów. Taki był rezultat pracy Fouriera¹⁶, dzięki któremu możemy nagrywać dźwięki cyfrowo. Jeżeli notuje się amplitudę fal w szeregach Fouriera to można dźwięki zapisać, a po czasie, w innym miejscu, je odtworzyć.

W XX wieku w komponowaniu zastosowanie znalazło jeszcze inne pojęcie matematyczne, tym razem z obszaru kombinatoryki – $12!$ (12 silnia). Wszystko zaczęło się od pomysłu Arnolda Schönberga¹⁷, w którym wykorzystał serię 12 dźwięków w taki sposób, aby żaden dźwięk w serii nie powtarzał się. Dźwięki traktowane były jako

¹⁰ Chorościan E., *Matematyka...* [data dostępu: 28.11.2022].

¹¹ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 138.

¹² Tamże.

¹³ Grębski T., *M jak Mozart, M jak Matematyka*, *Matematyka*, nr 10, 2014.

¹⁴ Grębski T., *O relacjach między...*, s. 129.

¹⁵ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 138.

¹⁶ Beveridge C., *Matematyka od środka*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2016, s. 154.

¹⁷ Chorościan E., *Matematyka...* [data dostępu: 28.10.2022].

elementy serii – ciągu, którego liczbę permutacji można obliczyć jako $12!$, otrzymując 479001600 ($12! = 1 \times 2 \times \dots \times 12 = 479001600$) możliwości. Ta technika kompozytorska nosi nazwę dodekafonii.

Język matematyczny, w postaci algorytmów, znalazł zastosowanie w XX wieku w muzyce elektronicznej i komputerowej. Pojawiały się nawet pomysły tworzenia mechanizmów, które bez udziału człowieka pozwoliłyby na komponowanie utworów muzycznych. Arbones i Milrud¹⁸ zastanawiają się też czy komponowanie muzyki może być dziełem programisty? Sztuczna inteligencja, jak twierdzi T. Grębski¹⁹, wykorzystując modele matematyczne, potrafi zbudować kompozycję muzyczną w dowolnym stylu. Projekt Google o nazwie Magenta jest przykładem przedsięwzięcia, w którym to właśnie maszyna, ma tworzyć sztukę, od zawsze przypisywaną wyłącznie ludziom²⁰. Przykładem jeszcze wyraźniejszym wykorzystania, ale i możliwości sztucznej inteligencji jest słynny robot Shimon, wirtuoz gry na marimbie, który zarejestrował swój debiutancki album. Przygotowaniem robota zajął się muzyk, innowator Gil Weinberg²¹, dostarczając mu ogromne ilości danych. Podczas szkolenia wykorzystano ponad pięć tysięcy utworów jazzowych i klasycznych, a także prawie dwa miliony riffów i motywów muzycznych²².

Kategoria czasu, wpisująca się w obszar matematyczny jest odczuwalna również w muzyce, gdzie następstwo i powtarzalność wydarzeń zapisujemy za pomocą rytmu. Muzyczny zegar to metronom, dzisiaj cyfrowy, dawniej mechaniczny, dający obiektywną miarę tempa. *Muzyka jest przesiąknięta czasem*²³, co oznacza, że słyszana teraz brzmi, kontynuuje się w pamięci i w niej dopełnia niezależnie od momentu, w którym wybrzmiała.

Fascynujące są również wzajemne inspiracje w dziedzinie geometrii, a w muzyce używa się nawet określenia geometria kompozycji. Pojęcia geometryczne, takie jak symetria czy obrót znajdują zastosowanie jako efekt muzyczny. Możliwości przekształceń geometryczno-muzycznych ilustruje poniższa tabela.

Tabela 1. Przekształcenia muzyczno-matematyczne²⁴

Matematyka – przekształcenie geometryczne	Muzyka – efekt muzyczny		
	poziomo	Pionowo	Poziomo-pionowo
Translacja	Powtórzenie Kanon	Transpozycja	Ostinato Kanon – np. w kwarcie
Symetria osiowa	Inwersja	Rak (ruch wsteczny)	
Obrót (złożenie dwóch symetrii względem prostej)			Rak w inwersji

¹⁸ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 161.

¹⁹ Grębski T., *Modelowanie matematyczne w muzyce na podstawie twórczości Iannisa Xenakisa*, Roczniki Kulturoznawcze, tom X, nr 1, Lublin 2019, s. 30.

²⁰ www.dobreprogramy.pl/projekt-magenta [data dostępu: 23.01.2032].

²¹ <https://estradaistudio.pl> [data dostępu: 23.01.2023].

²² Grębski T., *Modelowanie...*, s. 30.

²³ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 161.

²⁴ Tamże, s. 73.

Przykładem wykorzystania przywołanych przekształceń może być popularny kanon „Panie Janie”, w którym występuje translacja w czasie. Ta uniwersalna kołysanka, której pochodzenie jest do dzisiaj przedmiotem dyskusji, pokazuje powtarzalność melodii: pierwsza, pierwotna i kolejna, ale przesunięta w czasie, zachodzą na siebie podczas jednoczesnej realizacji. Gdy pod uwagę weźmiemy pierwsze cztery ósemki²⁵ kompozycji to można zauważyć, że melodia pierwsza i kolejna – przesunięta, ale jej kopia, realizowane są jednocześnie. Obecność symetrii można zauważyć także w utworach J.S. Bacha. Na szczególną uwagę, jak wskazuje T. Grębski²⁶, zasługuje tutaj kanon zatytułowany „Quaerendo invenietis”, wchodzący w skład „Musikalisches Opfer”. Kanon ten, zwany również Krab Kanon, niezależnie od tego, czy będzie wykonywany od początku czy od końca czy też od końca do początku brzmi przyjemnie dla ucha odbiorcy. Nawet wykonywanie jednocześnie tych dwóch wersji nie zakłóca harmonicznego brzmienia. Jak pisze T. Grębski²⁷ dowodzi to kunsztu muzycznego kompozytora oraz przez strukturę kompozycji jest dowodem na podmiotowe relacje muzyki z matematyką.

Możemy w utworach muzycznych znaleźć również palindromy, które będą przykładem symetrii względem osi pionowej (rak). „Alleluja” Haendla²⁸ jest zbudowane jako pierwotna melodia i jej odwrócona wersja grane jedna po drugiej. W ten sposób powstaje symetria melodyczna i melodia symetryczna. Ciekawym, a jednocześnie zabawnym zabiegiem, jest „Lustro Mozarta”, żart muzyczny będący kolejnym dowodem na głęboki humor artysty, ale i na twórcze poszukiwania w różnych dziedzinach. Pomysł ten wykorzystuje geometrię kompozycji – symetrię względem osi poziomej. Ten zabieg polega na tym, że dwóch skrzypków siedzących naprzeciwko siebie korzysta z tej samej partytury, ale w odwrotnym kierunku, co jest możliwe dzięki temu, że klucz wiolinowy został umieszczony na początku oraz na końcu pięciolinii²⁹.

Poprzez powyższe przykłady można zauważyć z perspektywy historycznej, że muzyka nie może się obejść bez matematyki, a matematyka wpisuje się w działania muzyczne nawet ze swoim abstrakcyjnym językiem.

3. Matematyczno-muzyczne inspiracje jako działania edukacyjne dziś

Przykładem połączenia tych dwóch dziedzin naukowych jest przedstawienie postaci znanych i zarazem nieznanymi powszechnie matematyków w formie muzycznej. W 2016 roku, 8 października, we wrocławskim Imparciu odbyła się premiera opery, w której bohaterami były postacie ze świata matematyki³⁰. „Paradoksalny rozkład sfery” autorstwa Romana Kołakowskiego został przedstawiony w ramach projektów Europejskiej Stolicy Kultury. Historia utworu dzieje się we Lwowie i powojennym Wrocławiu, a bohaterami byli twórcy Lwowskiej Szkoły Matematycznej: Stefan Banach i Hugo Steinhaus. Ta propozycja miała na celu popularyzację matematyki, dziedziny uważanej potocznie za trudną, niedostępną dla wszystkich, ale w formie, która miała za zadanie muzycznie zachęcić do zmiany takiego myślenia, chociażby poprzez przybliżenie życia i aktywności zawodowej wybranych bohaterów.

²⁵ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 74-75.

²⁶ Grębski T., *O relacjach...*, s. 9.

²⁷ Tamże.

²⁸ Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w...*, s. 79.

²⁹ Tamże, s. 83.

³⁰ <http://matematyka.wroc.pl/doniesienia/opera-matematyczna-we-wroclawiu> [data dostępu: 21.22.2022].

Innym pomysłem na połączenie matematyki i muzyki jest propozycja Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydział Matematyki i Informatyki tej uczelni od kilku lat w projekcie „Matematyka w muzyce i muzyka w matematyce”³¹ proponuje wykłady artystyczne dla dzieci i młodzieży szkół Wielkopolski. Projekt ten ma na celu wskazanie związków pomiędzy tymi dziedzinami, tak odległymi z pozoru, a według starożytnych będących siostrami, ale przede wszystkim propagowanie edukacji muzycznej i matematycznej w alternatywnej formie. W kolejnych latach odbywały się wykłady związane z różnymi tematami wskazującymi na liczne powiązania pomiędzy matematyką i muzyką. I tak w 2016 roku odbyły się wykłady związane z zagadnieniami geometrii w muzyce, w 2017 – z geometrią dźwięków, w 2018 – z metafizyką w muzyce współczesnej. Ostatnie spotkanie miało miejsce 22 listopada 2022 roku³², podczas którego naukowcy z UAM i Akademii Muzycznej wygłosili wykład „Matematyka i muzyka”. Wykład ten dotyczył m.in. sposobu rysowania melodii na płaszczyźnie dwuwymiarowej i konstruowania rytmów muzycznych z wykorzystaniem algorytmu Euklidesa.

Przykładem wykorzystania zaawansowanego narzędzia matematycznego w twórczości muzycznej są działania Iannis Xenakis, greckiego kompozytora i jednocześnie architekta, który budował muzykę całkowicie opartą na matematyce. Jego twórczość jest wspaniałym przykładem połączenia tych dwóch dziedzin, co stało się dla niego samego przedmiotem artystycznych poszukiwań. Jak pisze T. Grębski³³, Xenakis miesiącami wykonywał wiele obliczeń potrzebnych do skomponowania utworów według zasad matematycznych. Kompozytor ten zastosował w swoich utworach zagadnienia, takie jak m.in. procesy stochastyczne, teoria zbiorów czy teoria gier³⁴. W 1970 roku skonstruował analogowo-cyfrowy konwerter, a następnym urządzeniem – UPIC, które pozwalało poprzez rysunek tworzyć kompozycje muzyczne. Zastosowanie komputera w muzyce pozwoliło tworzyć nowe jej rodzaje. Sama zaś muzyka, według Xenakis, była rodzajem relacji pomiędzy tym, co sam napisał, kierując się instynktem i zmysłami a propozycją komputera³⁵. Utwory tego kompozytora, jak pisze Grębski³⁶, były nieprzewidywalne, ale zarazem nie przypadkowe, bo wyznaczane przez procesy matematyczne.

Biografie sławnych kompozytorów żyjących w XX wieku, chociażby Pierre Bouleza czy Witolda Lutosławskiego wskazują na pasję w dziedzinie matematyki i równoległe muzyki. Pierre Boulez³⁷, w szkole odznaczał się szczególnymi uzdolnieniami matematycznymi. Planował nawet studia matematyczne, ostatecznie jednak podjął studia w Paryskim Konserwatorium, całkowicie poświęcając się muzyce. Matematyczne umiejętności tego dyrygenta stały się podstawą do tworzenia nowych koncepcji struktury i formy muzycznej. Także Witold Lutosławski³⁸ równoległe studiował matematykę na Uniwersytecie Warszawskim, choć przerwał je zaledwie po roku, i kompozycję na Warszawskim Konserwatorium. Ten twórca także wykorzystywał w swoich kompozycjach elementy matematyczne.

³¹ <https://emi.wmi.amu.edu.pl/matematyka-w-muzyce-i-muzyka-w-matematyce/> [data dostępu: 22.11.2022].

³² <https://emi.wmi.amu.edu.pl/wydarzenie/po-indeks-z-pitagorasem-71/> [data dostępu: 30.11.2022].

³³ Grębski T., *Modelowanie matematyczne w muzyce na podstawie twórczości Iannis Xenakis*, Roczniki Kulturoznawcze, tom X, nr 1, Lublin 2019, s. 9.

³⁴ Chorościan E., *Matematyka...* [data dostępu: 22.10.2022].

³⁵ Grębski T., *Modelowanie...*, s. 9.

³⁶ Tamże, s. 10.

³⁷ <https://muzykotekaskzkolna.pl/wiedza/kompozytorzy/boulez-pierre-1925-2016/> [data dostępu: 26.10.2022].

³⁸ <https://muzykotekaskzkolna.pl/wiedza/kompozytorzy/lutoslawski-witold-1913-1994/> [data dostępu: 26.10.2022].

4. Edukacja wczesnoszkolna jako możliwość połączenia matematyki i muzyki

Anna Łuczak³⁹ szuka możliwych powiązań w edukacji wczesnoszkolnej pomiędzy materiałem matematycznym a muzycznym dotyczącym pojęć, treści, a przede wszystkim aktywności uczniów. Jej zdaniem konstruowanie pojęć matematycznych, które traktuje etapowo, jest możliwe poprzez działania muzyczne, co wpisuje się również w koncepcję kształcenia integrującego różne obszary edukacyjne i dziedziny naukowe. Według tej autorki⁴⁰ łączenie muzyki z matematyką jest szczególnie ważne również dla budowania kompetencji uczniów w różnych obszarach, szczególnie w zakresie myślenia dywergencyjnego. Połączenie treści matematyki i muzyki pozwala na różnorodne formy pracy z materiałem, daje możliwość poszukiwania i stosowania różnych strategii w rozwiązywaniu zadań, ale też zachęca do różnych sposobów myślenia i działania z wykorzystaniem różnych poziomów reprezentacji od enaktywnego do symbolicznego. T. Grębski⁴¹ pisze o „Efekcie Mozarta” dotyczącym wpływu muzyki na procesy umysłowe słuchacza. Przywołuje wieloletnie badania, które potwierdziły, że słuchanie muzyki Mozarta poprawia koncentrację, pobudza matematyczne myślenie, rozwija inteligencję. Badania przeprowadzone na początku XXI wieku wskazały jednak na krótkotrwałe, bo tylko 10-15-minutowe, efekty słuchania muzyki wielkiego kompozytora przejawiające się w postaci poprawy wykonywania zadań wizualno-przestrzennych w teście inteligencji. Mimo tego warto zaznaczyć, iż badania nad rozwojem mózgu dowiodły, że pewne jego obszary rozwija tworzenie czy wykonywanie utworów muzycznych. Dzieci szkolone matematycznie, jak podaje T. Grębski⁴², mają lepszą orientację w przestrzeni i umiejętność czytania, sprawniejszą pamięć operacyjną czy też bardziej rozwinięte rozumowanie abstrakcyjne.

Autorka wskazuje, że poprzez aktywności muzyczne można budować pojęcia matematyczne w klasach początkowych szkoły podstawowej. Wyniki badań prowadzonych przez A. Łuczak⁴³ wskazują na wyższe osiągnięcia w zakresie wiedzy i umiejętności w klasie eksperymentalnej, w której prowadzone były zajęcia muzyczno-matematyczne, niż w klasie kontrolnej, gdzie zajęcia o takim zintegrowanym charakterze nie były prowadzone.

Przykładowe połączenia pomiędzy materiałem muzycznym i matematycznym w edukacji wczesnoszkolnej ilustruje poniższa tabela, nie wyczerpując jednocześnie wszystkich możliwości w tym zakresie.

³⁹ Łuczak A., *Matematyka i muzyka w edukacji dzieci. Teoretyczne i praktyczne aspekty nauczania muzyki i matematyki w edukacji wczesnoszkolnej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2020, s. 39, 109.

⁴⁰ Tamże, s. 42.

⁴¹ Grębski T., *O relacjach...*, s. 12.

⁴² Tamże, s. 13.

⁴³ Łuczak A., *Matematyka...*, s. 40.

Tabela 2. Przykładowe powiązania pomiędzy muzyką i matematyką⁴⁴

Muzyka	Matematyka
Dźwięki – Wysokość Intensywność	Ruchy, gesty Zagęszczenie struktury (np. liczb)
Czas trwania Motywy Brak, cisza	Aspekt miarowy liczby N Motywy graficzne Liczba 0
Rytm, rytmika (częstotliwość, z jaką wydawane są dźwięki)	Rytm w przyrodzie – fazy księżyca i pływ, dzień/noc, pory roku, cykliczność w rozwoju rośliny, rytmy ciał niebieskich poruszających się po swoich orbitach
Melodia	Następstwo w czasie ruchów, następstwo zjawisk
Akord, fraza	Układ działań arytmetycznych
Forma	Ruchy w czasie czy w przestrzeni

Wszystkie treści matematyczne, które zostały wskazane w tabeli, znajdują się w założeniach podstawy programowej kształcenia ogólnego⁴⁵. Zatem nie wymagają one zabiegów wykraczania poza ten dokument i nie stanowią elementów materiału tylko dla chętnych czy szczególnie uzdolnionych uczniów. Podejmując np.: zagadnienia dotyczące orientacji w przestrzeni, która według E. Gruszczyk-Kolczyńskiej⁴⁶ jest podstawą osiągnięcia sukcesu szkolnego, w naturalny sposób można połączyć je z formą muzyczną pozwalającą na obecność ruchu, tak ważnego w odczytywaniu relacji pomiędzy przedmiotami w przestrzeni a obserwatorem. Tu otwiera się również możliwość dla wykorzystania ćwiczeń i zabaw ruchowych wraz z towarzyszącą im melodią dla dostrzegania następstw w czasie. A jeśli obecny będzie ruch to możliwe stanie się spostrzeganie, zapamiętywanie i odtwarzanie dźwięków w stosunkach czasowych, które przecież mają charakter motoryczny. Na tej podstawie została oparta metoda wychowania muzycznego E. Jaques-Dalcroza czy K. Orffa⁴⁷.

O szczególnym znaczeniu rytmu w odniesieniu do edukacji matematycznej pisała Edyta Gruszczyk-Kolczyńska. Matematyczne czynności liczenia wywodzą się zdaniem tej autorki⁴⁸ z pojęcia rytmu, wykorzystują je, opierają się na nim. W systemie dziesiętkowym, który zwykle wykorzystujemy, także daje się odnaleźć rytm, bo przecież dziesięć jednostek rzędu niższego tworzy jedną jednostkę rzędu wyższego.

Zbigniew Semadeni⁴⁹ także doszukał się relacji pomiędzy zapisem nutowym a osią liczbową, która łączy różne aspekty liczby naturalnej: kardynalny, porządkowy i przede

⁴⁴ Tamże, s. 39.

⁴⁵ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej (Dz.U., 2017, poz. 356).

⁴⁶ Gruszczyk-Kolczyńska E., *Dziecięca matematyka*, WSiP, Warszawa 1997, s. 46.

⁴⁷ Lipka E., Przychodzińska M., *Muzyka w nauczaniu początkowym*, WSiP, Warszawa 1991, s. 9.

⁴⁸ Gruszczyk-Kolczyńska E., Zielińska E., *Dziecięca matematyka*, WSiP, Warszawa 2005, s. 42.

⁴⁹ Semadeni Z., *Matematyka współczesna w nauczaniu dzieci*, WSiP, Warszawa 1979, s. 51.

wszystkim miarowy. Wskazuje także, że na osi liczbowej możemy zapisać układ rytmiczny utworu, jeśli za jednostkę przyjmiemy czas trwania taktu, a długość każdej nuty wyrazimy za pomocą ułamka⁵⁰.

5. Przykładowe propozycje programowe we wczesnej edukacji

Jako jedną z propozycji programowych zawierającą przykłady połączeń pomiędzy materiałem matematycznym i muzycznym w obszarze teorii i praktyki można odczytać „Dziecięcą matematykę” E. Gruszczyk-Kolczyńskiej i Ewy Zielińskiej⁵¹. Szczególnie w części, w której autorki zastanawiają się nad możliwościami i potrzebą kształtowania dziecięcych możliwości w zakresie dostrzegania regularności rytmicznych, organizacji czasu i stałych następstw. W tej propozycji odnaleźć można liczne przykłady ćwiczeń rytmicznych sprzyjających odkrywaniu reguł, układaniu rytmów, odczytywaniu i wysłuchiowaniu regularności.

Marzena Stasiak⁵² opracowała muzyczną koncepcję edukacji matematycznej dla dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, w której przede wszystkim wykorzystywała muzykę jako inspirację do zadań, ćwiczeń zawierających odwołania do pojęć matematycznych m.in. związanych z orientacją przestrzenną, geometrią czy liczbą i liczeniem. W ten sposób zaproponowała liczne ćwiczenia z ruchem do muzyki w odrębnych rozdziałach: „Orientacja przestrzenna”; „Rytmy”; „Liczymy”; „Geometria i Mierzenie”.

Muzyka staje się tłem, ale i wypełnia przestrzeń geometryczną w różnorodnych zabawach, m.in. w „Pociągu z figurami”, „Morskich przygodach” czy „Małym murarzu”, a nawet pomaga dokonać pomiaru „Pani krawcowej” i w „Leśnej ścieżce”.

Innym przykładem połączeń matematyki i muzyki, a także próbą wskazania roli matematyki w muzyce jest ogólnopolski program „Kraina muzyki »Muzyka to matematyka«”⁵³. Celem nadrzędnym tego programu jest rozwijanie wyobraźni oraz wrażliwości muzycznej dzieci, przede wszystkim w wieku przedszkolnym, ale też w innych grupach wiekowych (np. uczniów klas 1-3 szkoły podstawowej). Według założeń ten pomysł ma być też promocją matematyki wśród dzieci, ma rozwijać uzdolnienia w tej dziedzinie i zachęcać do twórczości matematycznej. Cele szczegółowe programu wskazują przede wszystkim na rozwój poczucia rytmu, doskonalenie w tworzeniu i przeliczaniu zbiorów, a także liczenia z wykorzystaniem konkretnych elementów. Program ma na celu również tworzenie sytuacji sprzyjających rozumieniu symetrii i kodowania zarówno w muzyce, jak i w matematyce. W kolejnych edycjach tego programu biorą udział liczne placówki, czego przykładem jest wiele opisów działań, które można znaleźć na stronach internetowych⁵⁴.

⁵⁰ Tamże, s. 51-52.

⁵¹ Gruszczyk-Kolczyńska E., Zielińska E., *Dziecięca matematyka*, wyd. 1, WSiP, Warszawa 1997 i kolejne wydania, Gruszczyk-Kolczyńska E., Zielińska E., *Dziecięca matematyka-dwadzieścia lat później*, Bliżej przedszkola, Warszawa 2015.

⁵² Stasiak M., *Muzyczna koncepcja edukacji matematycznej*, Ośrodek Doradztwa Metodycznego Metris, Rogów 2017.

⁵³ Autorką i realizatorką tego programu jest Karolina Szczerbakowska-Biniszewska, założycielka Krainy Muzyki w Warszawie, doktorantka Akademii Pedagogiki Specjalnej.

⁵⁴ m.in. realizacja programu w Zespole Szkół w Sitnie, w grupie 4 latków, <http://zssitno.szkolna.net/projekty-i-akcje/kraina-muzyki-muzyka-to-matematyka-innowacja-pedagogiczna> [data dostępu: 21.11.2022].

Karolina Szczerbakowska-Biniszewska, autorka wspomnianego programu, wielokrotnie wskazuje na możliwość licznych połączeń pomiędzy tymi dwiema dziedzinami: *Muzyka „przelana” na papier posiada język symboli, dzięki którym ludzie na całym świecie mogą ją rozumieć. Podobnie jest z symbolami matematycznymi*⁵⁵.

Według tej autorki, konstruowanie umiejętności i kompetencji matematycznych w połączeniu z aktywnymi formami edukacji muzycznej będzie bardziej przyjemne dla dziecka, ale przede wszystkim interdyscyplinarne w uczeniu się pojęć, zasad czy w rozwiązywaniu zadań tekstowych.

Autorka programu wskazuje również, jak wiele wspólnego ma matematyka i muzyka jako obszary rozwijające myślenie logiczne, strategiczne i abstrakcyjne. W obu tych dziedzinach dokonuje się uogólnień, analiz, szuka się cech najistotniejszych i systematyzuje. Aktywność matematyczna i muzyczna pozwala dostrzegać prawidłowości i ustalać związki przyczynowo-skutkowe. Autorka pisze o tych aktywnościach jako „gimnastykujących mózg”, rozwijających inteligencję i zdolności poznawcze⁵⁶.

6. Próba podsumowania

Skoro matematyka i muzyka mają tak wiele wspólnego, a przedstawione działania wskazują na wiele możliwości w poszukiwaniu i tworzeniu propozycji zadań, ćwiczeń, aktywności ucznia, to dlaczego tak mało przykładów można zauważyć w dzisiejszej szkole? Przydatne może się okazać stanowisko Anny Łuczak⁵⁷, która dostrzega poważne bariery w kształceniu matematyczno-muzycznym nauczycieli, a także braki w ich warsztacie pracy. Autorka wskazuje na niewystarczający poziom kompetencji matematyczno-muzycznych nauczycieli, niski poziom ich pełnomocności, a nawet brak wiary we własne możliwości w obu tych dziedzinach. Wymienione elementy mogą stanowić przeszkodę i przyczynę braku propozycji edukacyjnych łączących w sobie materiał matematyczny i muzyczny, a nawet brak umiejętności dopasowania zadań do możliwości ucznia. Wydaje się to również zaskakujące w obliczu konieczności programowej integracji treści różnych obszarów edukacyjnych, w tym także edukacji muzycznej i matematycznej, na etapie wczesnej edukacji zapoczątkowanej w 1999 roku zarządzeniem ministerialnym. Badania rzeczywistości szkolnej prowadzone przez różnych autorów, m.in. Dorotę Klus-Stańską, Agnieszkę Nowak-Łojewską, Marzenę Nowicką wskazują na obecność pomysłów opartych o asocjacje⁵⁸, luźne zestawienia tematyczne treści należących do różnych obszarów edukacyjnych. I tak, kiedy zaplanowany zostanie temat Jesień, to w zadaniach tekstowych pojawią się kasztany i grzyby, w pracach plastycznych ludziki z żołądździ i szyszek, a edukacja muzyczna będzie obecna w postaci piosenki „Idzie drogą Pani Jesień” odtwarzanej jako nagranie ze szkolnej płytek.

Poszukiwania wspólnych cech matematyki i muzyki wydaje się szczególnie ważne nie tylko z tego powodu, iż sami nauczyciele, na co wskazują wnioski z prowadzonych badań⁵⁹, określają swoje kompetencje muzyczne i matematyczne jako niezadowalające, ale także z perspektywy integracji wiedzy i umiejętności ucznia w edukacji wczesno-

⁵⁵ https://cloud5.edupage.org/cloud/Koncepcja_Muzyka_to_matematyka/ [data dostępu: 21.11.2022].

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Łuczak A., *Matematyka...*, s. 49.

⁵⁸ Klus-Stańska D., Nowicka M., *Sensy i bezsensy edukacji wczesnoszkolnej*, Harmonia Universalis, Gdańsk 2014, s. 227.

⁵⁹ Niepublikowane prace dyplomowe studentów Uczelni Wyższej Ateneum, w których wykorzystano wyniki badań prowadzonych w latach 2019-2021 wśród nauczycieli środowiska gdańskiego.

szkolnej, która wymaga odejścia od infantyilizacji i stereotypowego podejścia do tematów. Ta właśnie perspektywa mogłaby pomóc w powstawaniu pomysłów edukacyjnych opierających się na poszukiwaniach, odkrywaniu zależności pozwalających poznać i zrozumieć świat, innych ludzi i samego siebie.

Literatura

- Arbones J., Milrud P., *Harmonia tkwi w liczbach. Muzyka i Matematyka*, tłum. K. Rączka, RBA, Toruń 2012, s. 74-161.
- Beveridge C., *Matematyka od środka*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2016, s. 154.
- Chorościan E., *Matematyka muzyki, muzyka matematyki*, <http://meakultura.pl/artukul/matematyka-muzyki-muzyka-matematyki-873> [data dostępu: 26.10.2022].
- Grębski T., *M jak Mozart, M jak Matematyka*, *Matematyka*, nr 10, 2014.
- Grębski T., *O relacjach między matematyką i muzyką*, *Roczniki Kulturoznawcze*, tom VII, nr 4, Lublin 2016, s. 139.
- Grębski T., *Modelowanie matematyczne w muzyce na podstawie twórczości Iannisa Xenakisa*, *Roczniki Kulturoznawcze*, tom X, nr 1, Lublin 2019, s. 9.
- Gruszczyk-Kolczyńska E., *Dziecięca matematyka*, WSiP, Warszawa 1997, s. 46.
- Gruszczyk-Kolczyńska E., *Dziecięca matematyka*, WSiP, Warszawa 2005, s. 42.
- Gruszczyk-Kolczyńska E., Zielińska E., *Dziecięca matematyka-dwadzieścia lat później*, Bliżej przedszkola, Warszawa 2015.
- <https://estradaistudio.pl> [data dostępu: 23.01.2023].
- <https://emi.wmi.amu.edu.pl/matematyka-w-muzyce-i-muzyka-w-matematyce/> [data dostępu: 22.11.2022].
- <https://emi.wmi.amu.edu.pl/wydarzenie/po-indeks-z-pitagorasem-71/> [data dostępu: 30.11.2022].
- <http://matematyka.wroc.pl/doniesienia/opera-matematyczna-we-wroclawiu> [data dostępu: 21.22.2022].
- <https://muzykotekaskzolna.pl/wiedza/kompozytorzy/boulez-pierre-1925-2016/> [data dostępu: 26.10.2022].
- <https://muzykotekaskzolna.pl/wiedza/kompozytorzy/lutoslawski-witold-1913-1994> [data dostępu: 26.10.2022].
- <http://zssitno.szkolna.net/projekty-i-akcje/kraina-muzyki-muzyka-to-matematyka-innowacja-pedagogiczna> [data dostępu 21.11.2022].
- https://cloud5.edupage.org/cloud/Koncepcja_Muzyka_to_matematyka/ [data dostępu 21.11.2022].
- Klus-Stańska D., Nowicka M., *Sensy i bezsensy edukacji wczesnoszkolnej*, Harmonia Universalis, Gdańsk 2014, s. 227.
- Lipska E., Przychodzińska M., *Muzyka w nauczaniu początkowym*, WSiP, Warszawa 1991, s. 9.
- Łuczak A., *Matematyka i muzyka w edukacji dzieci. Teoretyczne i praktyczne aspekty nauczania muzyki i matematyki w edukacji wczesnoszkolnej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2020, s. 39-109.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej (Dz.U., 2017, poz. 356).

Semadeni Z., *Matematyka współczesna w nauczaniu dzieci*, WSiP, Warszawa 1979, s. 51.

Stasiak M., *Muzyczna koncepcja edukacji matematycznej*, Ośrodek Doradztwa Metodycznego Metris, Rogów 2017.

Stewart I., *Liczy natury*, Copernicus Center Press sp. z o.o., Kraków 2020, s. 78.

www.infogitara.pl [data dostępu: 28.10.2022].

www.dobreprogramy.pl/projekt-magenta [data dostępu: 23.01.2023].

„Muzyczna matematyka, matematyczna muzyka”. Inspiracje dla edukacji wczesnoszkolnej

Streszczenie

Muzyka towarzyszy nam przez całe życie, w różnych sytuacjach, zauważalnie bardziej lub mniej. Jest określana mianem sztuki, dziedziną naukową, wolną od ścisłych reguł, pełną emocji i możliwości twórczych poszukiwań. Matematyka zaś jawi się jako nauka ścisła, wręcz surowa, pełna reguł. I choć także ona często dotyka różnych sfer naszego życia to zwykle pojmujemy matematykę i muzykę jako dwa odrębne obszary. Starożytni uważali natomiast, iż muzyka to sztuka wywodząca się z matematyki. Tekst jest próbą odszukania powiązań pomiędzy materiałem matematycznym i muzycznym w ujęciu historycznym, a także poprzez przywołanie wybranych przykładów i działań o charakterze programowym. Relacje, wzajemne inspiracje tych dwóch dziedzin naukowych znajdują szczególne odniesienie do etapu edukacji wczesnoszkolnej, w którym z założenia projektowanie zajęć ma opierać się na integracji wiedzy uczniów poprzez przenikanie się obszarów edukacyjnych. Tekst nie wypełnia obszaru możliwości tych połączeń ani też przykładowych rozwiązań. Ma na celu przede wszystkim nakłonić do refleksji w tym zakresie i pobudzać do poszukiwań własnych zastosowań licznych związków pomiędzy matematyką i muzyką.

Słowa kluczowe: matematyka, muzyka, edukacja wczesnoszkolna

Wyzwania dla tłumacza tekstów podręczników do gry na flecie poprzecznym.

Studium przypadku na podstawie tłumaczenia w parze językowej niemiecki-polski

1. Wprowadzenie

Obecnie w Polsce ukazuje się coraz mniej książek dydaktycznych dla flecistów, można znaleźć tylko kilka egzemplarzy, które nie są już aktualne. Na rynku niemieckim mamy dostęp do znacznie bogatszego zbioru książek dydaktycznych dla flecistów, czego powodem jest fakt, że najstarsze i najważniejsze publikacje dotyczące gry na flecie pochodzą z Niemiec, a podręczniki te znane są również w Polsce. Jednak tylko nieliczni tłumacze podejmują się próby przekładu niemieckich książek dydaktycznych na język polski. Dlatego polscy fleciści wciąż korzystają z oryginalnych, nieprzetłumaczonych podręczników angielskich³, co często może prowadzić do problemów z efektywnym zrozumieniem ćwiczeń z powodu niewystarczającej znajomości języka obcego. Przykładem tego jest strona internetowa PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne), na której nie można znaleźć prawie żadnych niemieckich publikacji na temat fletu przetłumaczonych na język polski.

Temat wyzwań stojących przed tłumaczem podręczników do nauki gry na flecie poprzecznym podyktowany jest zatem następującymi kwestiami:

- po pierwsze wskazany wyżej deficyt w zakresie dostępności polskich lub przetłumaczonych na język polski przez kompetentnych tłumaczy podręczników gry na flecie poprzecznym,
- po drugie ważkość problemu komunikacji językowej między osobami uczącymi się i uczącymi gry na flecie,
- po trzecie potencjalne deficyty w tłumaczeniu wybranego podręcznika na język polski oraz granice przetłumaczalności tego typu tekstów, co w analizowanym tu korpusie tekstowym szczególnie jest widoczne w zakresie oddania sposobu artykulacji głosek w czasie ćwiczeń, na co zostanie w artykule szczególnie zwrócona uwaga.

Wyżej wymienione problemy wskazują na potrzebę dogłębnego zajęcia się tematem przekładu w zakresie terminologii muzycznej. W artykule zostanie podjęta zatem najpierw próba opisania najważniejszych cech gatunku tekstu, jakim jest podręcznik do gry na instrumencie, ogólnej terminologii muzycznej, szczególnie charakterystycznego języka flecistów. Następnie omówione zostaną podstawy analizy tekstu tłumaczonego, opartej z jednej strony na podziale rodzajów ekwiwalencji tłumaczeniowej według

¹ domjab@st.amu.edu.pl, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

² magdalen@amu.edu.pl, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

³ <https://www.alenuty.pl/pl/c/nauka-gry-na-flecie/82/3> [data dostępu: 7.03.2023].

Wenera Kollera⁴. W części empirycznej artykułu przedstawione zostaną przykłady wybranych zdań, z przetłumaczonego z języka niemieckiego na język polski podręcznika do gry na flecie poprzecznym, następujących szczególnie trudności w procesie translacji oraz ocena jakości tłumaczenia.

Analiza tłumaczenia⁵ dotyczy tekstu podręcznika „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” Petera Lucasa⁶ i jego tłumaczenia na język polski „Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flecistów” autorstwa Maurycego Merunowicza⁷. Zastosowano również metodę porównania tekstu tłumaczenia książki Petera Lucasa do tzw. tekstu paralelnego⁸, który w tym wypadku stanowi podręcznik: „Szkoła na flet. Część 1” Eugeniusza Towarnickiego⁹, która to powstała właśnie na skutek deficytu w polskiej literaturze muzycznej podręczników do nauki gry na flecie.

2. Cechy gatunkowe podręcznika jako tekstu

W badaniach przekładoznawczych za podstawowy przedmiot rozważań w dziedzinie przekładu ogólnego uznaje się tekst. Od momentu pojawienia się lingwistyki tekstu w latach 60. XX wieku kategoria tekstu jest głównym tematem dyskusji wśród językoznawców, którzy próbowali jednoznacznie zdefiniować pojęcie tekstu. Według Brinkera¹⁰, jedna z najbardziej znanych definicji tekstu brzmi: *tekst to ograniczona sekwencja znaków językowych, która jest spójna i która jako całość sygnalizuje rozpoznawalną*

⁴ Koller W., *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1992.

⁵ Analizę 20 wybranych przykładów przedstawiła w swojej pracy licencjackiej Dominika Jabłońska (por. Jabłońska D., *Musikfachsprache in Lehrbüchern für Querflötisten. Eine übersetzungsanalytische Studie anhand der Übersetzung des Buches „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” von Peter-Lukas Graf ins Polnische*, Niepublikowana praca licencjacka pisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Jurewicz, UAM, Poznań 2022). W niniejszym artykule skupiono się z uwagi na ograniczenia w objętości tekstu artykułu do trzech przykładów dotyczących wyzwań translatorskich związanych z innym systemem fonetycznym języka polskiego i niemieckiego.

⁶ Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten*, Schott, Mainz 1992.

⁷ Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flecistów*, tłum. Merunowicz M., Państwowe Wydawnictwo Muzyczne 1998.

⁸ W studiach nad przekładem Susanne Göpferich pod pojęciem tekstu paralelnego rozumie *teksty w różnych językach, które zostały pierwotnie wyprodukowane w ojczystych językach ich użytkowników – najlepiej przez kompetentnych „native speakerów” – które nie są zatem przekładami, ale dotyczą możliwie podobnego tematu i odpowiadają sobie w swojej funkcji komunikacyjnej, czyli należą do tego samego typu (typów) tekstu* (Göpferich S., *Paralleltexte*, [w:] Snell-Hornby M., Honig H., Kussmaul P., Schmitt P. (red.), *Handbuch Translation*, Stauffenburg, Tübingen, 2006, s. 184). Jak zauważa Kubacki (Kubacki A., *Teksty paralelne jako narzędzie pomocnicze przy sporządzaniu tłumaczeń (specjalistycznych)*, [w:] *Comparative Legilinguistics*, 13, 2013: 149), teksty paralelne mogą zasadniczo ułatwić pracę tłumacza przy tworzeniu tekstu docelowego. Określa je również jako całkowicie autentyczne próbki tekstowe dla tłumaczy, ponieważ są one przede wszystkim traktowane jako źródło informacji, zarówno technicznych, jak i językowych (Kubacki, por. 2013: 149). Ponadto teksty paralelne mogą być postrzegane jako alternatywa dla słowników, ponieważ terminologia stosowana w tekstach równoległych jest bardziej aktualna.

⁹ Zob. Towarnicki E., *Szkoła na flet cz. 1 – szkoła gry na flet poprzeczny*, PWM, Kraków 1976, 2014. Będące dotychczas w użyciu obce podręczniki, przeważnie niemieckie i francuskie, opracowane zostały kilkadziesiąt lat przed napisaniem podręcznika przez Towarnickiego i nie uwzględniały postępu w technice gry na flecie. Brak polskiego podręcznika zniechęcał wielu uczniów do nauki gry i był powodem stosunkowo małej popularności tego instrumentu. Towarnicki, chcąc ułatwić naukę i zarazem ją uprzyjemnić, zastąpił ćwiczenia początkowe polskimi melodiami ludowymi. Do podręcznika załączono dodatek zawierający towarzyszenie fortepianu dla niektórych utworów, opracowano także dział gam i dołączono dwie tabele chwytów.

¹⁰ Brinker K., *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, s. 17.

funkcję komunikacyjną. W celu precyzyjnego zdefiniowania tekstu Beaugrande i Dressler¹¹ wyróżniają najważniejsze zasady konstytutywne tekstu: spójność i koherencja odnoszą się do cech samego tekstu. Pozostałe kryteria tekstualności to intencjonalność, akceptowalność, informacyjność, sytuacyjność, intertekstualność. Są to cechy odnoszące się do sytuacji komunikacyjnej, z której dany tekst powstał.

W niniejszym artykule przeprowadzona została analiza tłumaczenia konkretnego gatunku tekstu, czyli podręcznika. Ingarden¹² definiuje podręcznik jako tekst *zawierający wybór najważniejszych informacji na tematy z danej dziedziny wiedzy i ściśle związany z programem nauczania danego przedmiotu*. Podręczniki pełnią również kilka funkcji, które wyróżnia Walat¹³:

- funkcja informacyjna: podręcznik zawiera rzetelne, zgodne ze stanem faktycznym i aktualne informacje z prezentowanej dziedziny, w postaci tekstów czytanek oraz ilustracji (np. zdjęcia, rysunki, schematy, symbole graficzne);
- funkcja ćwiczeniowa: podręcznik przedstawia problemy i zadania o różnym charakterze i stopniu trudności, zawiera instrukcje dla eksperymentów i opisy konstrukcji, a także służy do utrwalenia tego, co zostało poznane;
- funkcja samokształceniowa: podręcznik traktowany jest jako narzędzie samokształcenia, ponieważ umożliwia dalszą pracę poprzez pogłębione lektury tekstów i notatki uzupełniające;
- funkcja motywacyjna: podręcznik umożliwia uczniom przygotowanie się do lekcji w domu, swobodne informowanie się oraz czerpanie z książki sugestii i pomysłów;
- funkcja wychowawcza: podręcznik wspiera rozwój uczniów poprzez budowanie systemu wartości.

Podręcznik jest traktowany jako wsparcie nie tylko dla uczniów, ale także dla nauczycieli. Nauczyciele mogą z niego korzystać w domu w celu przygotowania się do tematu. Ponadto może być traktowany jako bodziec metodyczny oraz jako pomoc w doborze treści do nauczania. Jednak podręczniki mają również wady, bardzo często są przeładowane zbyt dużą ilością informacji, przez co uczniowie nie są pewni, które informacje są ważne. Ponadto uczniom może być trudno skupić się podczas lekcji, gdy jednocześnie słuchają nauczyciela i czytają książkę. Również z punktu widzenia nauczyciela nieprofesjonalne jest pracowanie z klasą tylko z książką. W opisywanym tu przypadku dodać należy, że podręczniki tłumaczone z innych języków muszą uwzględniać także inne tło kulturowe odbiorców tekstu docelowego, a nawet, co zostanie wykazane, zawierać dodatkowe objaśnienia dotyczące różnic w systemach morfologiczno-fonetycznych danej pary językowej.

3. Charakterystyka języka specjalistycznego – uwagi ogólne

Roelcke¹⁴ definiuje daną specjalizację jako mniej lub bardziej szczegółową dziedzinę ludzkiej aktywności i wymienia pięć właściwości funkcjonalnych języka specjalistycznego¹⁵: jasność, zrozumiałość, ekonomiczność, anonimowość i tworzenie tożsamości.

¹¹ de Beaugrande R.-A., Dressler W.U., *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen 1981, s. 1.

¹² Ingarden R., *O roli podręcznika w nauczaniu w szkole średniej*, [w:] *Muzeum*, z. 2, 1939, s. 72.

¹³ Walat W., *Podstawy teorii i praktyki podręcznika szkolnego*, [w:] *Edukacja – Technika – Informatyka*, 4/1, 2013, s. 56.

¹⁴ Roelcke T., *Fachsprachen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010, s. 15.

¹⁵ Tamże, s. 25 i n.

Pierwsza właściwość wskazuje, że język ten ustanawia jasne odniesienie do konkretnych obiektów, faktów i procesów. Według Roelcke¹⁶ zrozumiałość odgrywa ważną rolę obok jasności. W ten sposób język specjalistyczny pozwala na bezbłędne przekazywanie wiedzy. W przypadku komunikacji dotyczącej danej specjalności w większości przypadków konieczny jest także wysiłek intelektualny związany ze sferą pozajęzykową. Dlatego najlepiej byłoby, gdyby w przypadku danej prezentacji np. technicznej język nie komplikował dodatkowo niepotrzebnie komunikacji.

Język specjalistyczny charakteryzuje się również anonimowością¹⁷, która polega *na redukcji identyfikacji językowej producenta tekstu specjalistycznego*. Według Roelcke komunikacja specjalistyczna powinna być zatem rzeczowa i pozbawiona emocji, choć Baumann¹⁸ uważa, że proces komunikacji specjalistycznej jest zintegrowany z realizacją emocji.

Ostatnią cechą jest kształtowanie tożsamości. Według Roelcke¹⁹ grupy ludzi używają żargonu do komunikowania się o pewnych obszarach wiedzy, co budzi wśród nich tożsamość grupową. Również Matyka²⁰ zauważa, że używanie socjolektu nie tylko pomaga w komunikacji między określoną społecznością, ale także tworzy poczucie przynależności wśród profesjonalistów. W tej sytuacji bardzo często mówi się również o żargonie, który Newmark²¹ określa jako stworzony slang niezrozumiały dla laików. Powyższa charakterystyka wskazuje, że języki specjalistyczne wykazują nie tylko tendencje reprezentacyjno-funkcjonalne, ale również symptomatyczno-funkcjonalne.

Dla Flucka²² *cechą charakterystyczną języków specjalistycznych jest ich specjalne słownictwo, dostosowane do potrzeb konkretnego przedmiotu*. Jeśli porównamy np. język specjalistyczny z językiem potocznym, zauważymy, że słowa z danego zakresu są bardzo precyzyjne i autonomiczne w kontekście. Z leksykalnego punktu widzenia w języku specjalistycznym najważniejszą część wypowiedzi stanowią rzeczowniki. Używa się m.in. złożzeń, derywacji wyrazów, neologizmów, zapożyczeń i skrótów. Według Flucka²³ mniejszą rolę w zdaniach odgrywają inne typy wyrazów, takie jak czasowniki, przysłówki, zaimki czy liczebniki. Ponadto pojawiają się również przymiotniki o funkcji różnicującej. Jeśli chodzi o składnię, to struktura zdaniowa języka specjalistycznego charakteryzuje się stosowaniem zdań bezosobowych i biernych²⁴. Ponadto dąży się do przekazania jak największej ilości informacji w jak najmniejszej liczbie słów.

¹⁶ Tamże, s. 25.

¹⁷ Tamże, s. 34.

¹⁸ Baumann K.-D., *Emotionen in der Fachkommunikation: Ein kommunikativ-kognitiver Untersuchungsansatz*, [w:] Baumann K.-D., Kalverkämper H. (red.), *Pluralität in der Fachsprachenforschung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, s. 112.

¹⁹ Roelcke, dz. cyt., s. 27.

²⁰ Matyka M., *Socjolekt uczestników klasycznych gier fabularnych jako profesjolekt*, [w:] Homo Ludens, 1(6), Rzeszów 2014, s. 131.

²¹ Newmark P., *Approaches to translation*, Pergamon Press, 72, Oxford 1981.

²² Fluck H.-R., *Fachsprachen*, A. Francke Verlag GmbH, München 1980, s. 12.

²³ Tamże, s. 48.

²⁴ Tamże, s. 55 i n.

4. Wyzwania translatorskie w zakresie tłumaczenia tekstów specjalistycznych

Obecnie komunikacja w większości specjalności ma charakter międzynarodowy, a więc także często wielojęzyczny. Z tego powodu konieczne jest tłumaczenie różnych tekstów specjalistycznych. Język specjalistyczny jest jednak uznawany za język szczególny, który sprawia problemy translatorskie. Według Roelcke²⁵ należy uwzględnić podczas tłumaczenia w szczególności specjalistyczną ekwiwalencję leksykalną, w ramach której istnieją nazwy przedmiotów lub czynności specyficznych dla danej kultury, różnice uwarunkowane historycznie, związane z systemem językowym oraz różnice w strukturze systemów terminologicznych. Wyróżnia on także specjalistyczną ekwiwalencję gramatyczną, specjalistyczną ekwiwalencję tekstową i specjalistyczną ekwiwalencję kulturową. Jak stwierdza Gerzymisch-Arbogast²⁶, rodzi to pytanie o priorytet wiedzy językowej i wiedzy specjalistycznej w tłumaczeniu.

Dlatego Roelcke²⁷ wymienia pięć obszarów kompetencji, które powinni posiadać tłumacze, aby odpowiednio przetłumaczyć tekst specjalistyczny: kompetencja języka ogólnego źródłowego, kompetencja języka ogólnego docelowego, kompetencja języka specjalistycznego źródłowego, kompetencja języka specjalistycznego docelowego oraz odpowiednia kompetencja specjalistyczna. Powyższe kompetencje wskazują, że tłumacze powinni mieć orientację zarówno w konkretnych językach źródłowych i docelowych, jak i konkretnej dziedzinie. Według Gruczy²⁸ przy tłumaczeniu należy brać pod uwagę analizę tematyczną tekstów, strukturę, właściwości tekstu inne niż słownictwo tematyczne oraz kompetencję specjalistyczną.

5. Język muzyczny w ujęciu ogólnym

Na wstępie należy wziąć pod uwagę, że język muzyczny jest również językiem specjalistycznym, takim jak język prawny czy medycyny. Nadal jednak większość osób nie posiada wystarczającej wiedzy na temat terminów muzycznych, co ilustruje to poniższy cytat:

Jeśli jesteś trenerem sportowym, musisz znać zasady gry i nazwy zagrań. Jeśli jesteś chemikiem, musisz znać układ okresowy na wylot. Jeśli jesteś sędzią, miejmy nadzieję, że masz dobre wyczucie prawa. Ale z jakiegoś powodu, jeśli chodzi o muzykę, ludzie myślą, że mogą się obejść bez nauki języka charakterystycznego dla muzyki. Są niezliczeni muzycy, którzy mogą wzruszyć cię do łez i nadal nie są w stanie odróżnić A# od Z#. To, czego brakuje im w teorii muzyki, nadrabiają uczuciem, kreatywnością i intuicją. Nie można nikogo za to

²⁵ Roelcke, dz. cyt., s. 150 i n.

²⁶ Gerzymisch-Arbogast H., *Fach-Text-Übersetzen*, [w:] Buhl S., Gerzymisch-Arbogast H. (red.), *Fach-Text-Übersetzen: Theorie – Praxis – Didaktik, mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums*, Röhrig Universitätsverlag. (= Arbeitsberichte des Advanced Translation Research Center (ATRC) an der Universität des Saarlandes, 1/1999, St. Ingbert 1999, s. 3.

²⁷ Roelcke, dz. cyt., s. 153.

²⁸ Grucza S., *Fachsprachenlinguistik*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2012, s. 145.

winić. Wydaje się jednak, że wśród wielu muzyków panuje powszechna postawa celowej ignorancji, lenistwa opartego na strachu²⁹.

Według Trzaskawki³⁰ język muzyki jest językiem wyjątkowym, który zasługuje na miano języka specjalistycznego. Z tego powodu należy uszeregować najważniejsze jego cechy, aby pokazać, że język ten ma wyższe wymagania niż mogłoby się wydawać i można podzielić go na dwie kategorie. Do pierwszej z nich należy język ścisły, terminologiczny, do drugiej zaś język obrazowy, oddający nastroje muzyczne i uczucia, jakie wywołuje. Niektórzy muzykolodzy zastanawiali się również nad tym, czy muzykę można uznać za język, ponieważ można zauważyć istotne podobieństwa między muzyką a językiem zarówno w sensie potocznym, jak i filozoficznym. Według Federa³¹ muzyka jest podobna do języka i jest uważana za „swoisty język sztuki”. Brożek³² nie zgadza się z tą opinią. Stwierdza, że muzyka nie jest językiem we właściwym sensie, a dzieła muzyczne lub ich części nie służą komunikacji, nie tworzą warunków i nie wyrażają przekonań. Należy również wspomnieć, że istnieje wiele dziedzin, w których język muzyczny jest wykorzystywany w różny sposób. Dlatego Dąbkowski³³ wyróżnia trzy dziedziny, w których używa się języka muzycznego. Język muzyczny dzieli się na:

- język teorii muzyki, np. *Im phrygischen Modus wird nicht (wie im äolischen oder dorischen) die 7. Tonstufe zum Leitton erhöht, sondern man verwendet den „natürlichen“ Halbtonschritt von der zweiten Tonstufe zur ersten (f-e) als Leitton („phrygische Sekund“; „phrygische Kadenz“)*³⁴.
- Język krytyki i publicystyki muzycznej, charakteryzuje opis utworów, np. *W jego wykonaniu trochę zabrakło mi zakończenia, tego finalnego akordu fortissimo. Mam wrażenie, że trochę boi się wykraczać poza pewien poziom ekspresji, pozwolić sobie na więcej. Mało kto z młodych pianistów tak wodzi walca jak on*³⁵.
- Język praktyki i dydaktyki muzycznej, język, którego muzycy używają między sobą w życiu codziennym, np. niem. *Bläser* (pl. dęciacy).

Trzaskawka zaproponowała schemat, w którym zawarła podobne uwagi jak Dąbkowski. Klasyfikuje ona terminologię muzyczną „w obrębie świata muzyki” w następujący sposób:

²⁹ Por. <http://diymusician.cdbaby.com/2010/01/in-theory-the-language-of-music-2/> [data dostępu: 8.05.2022] (Tłum. M.J.).

³⁰ Trzaskawka P., *Przyczynek do charakterystyki języka muzyki*, [w:] *Investigationes Linguisticae XXXI/2014*, s. 59. Tamże.

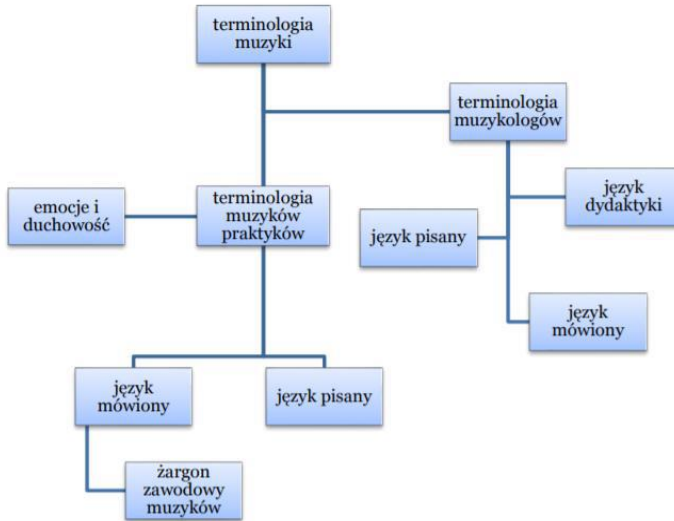
³¹ Feder G., *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987, s. 5.

³² Brożek A., *Wprowadzenie do metodologii*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007, s. 21.

³³ Dąbkowski G., *Język muzyków u progu III tysiąclecia*, [w:] Szpila G. (red.), *Język a komunikacja 4: Język trzeciego tysiąclecia, II, t. 1. Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*, Tertium, Kraków 2002, s. 221 i n.

³⁴ Nemeth T., *Tonsatz: Kompendium zur erg. Lehrveranstaltung „Tonsatz“*, <https://tabor-nemeth.at/wpcontent/uploads/2012/04/TONSATZ%20skriptum%2013.pdf>, 2013, s. 16, [data dostępu: 14.12.2021].

³⁵ Por. <https://www.polskieradio.pl/8/5661/Artykul/2823760,Dzien-7-Andrzej-Wiercinski-wypadl-zdecydowanie-lepiej-w-tym-etapie> [data dostępu: 12.01.2022].

Rysunek 1. Podział języka muzycznego³⁶

Aby zrozumieć specyfikę i wszechstronność języka muzycznego, zostaną teraz opisane jego wybrane cechy:

- **Polisemia** to zjawisko wyrażania różnych treści za pomocą jednego znaku językowego. Według Löbnera³⁷ leksem jest polisemiczny, jeśli posiada kilka powiązanych ze sobą wariantów znaczeniowych. Löbner zauważa również, że warianty te są ze sobą powiązane, więc każdy z nich musi być wyuczony i przechowywany w pamięci. Co więcej, polisemia jest opisywana jako wynik naturalnej ekonomicznej tendencji języka.

Mimo możliwości wymyślania nowych wyrażen, społeczności językowe wolą używać już istniejących wyrażen o podobnych znaczeniach. Nie da się też zaprzeczyć, że wiele nowych polisemów to terminologiczne potrzeby nauki³⁸. W tym przypadku odnosi się to do języka muzyki, który również stanowi domenę nauki.

Poniżej kilka przykładów polisemiczności wyrażen muzycznych i ich ekwiwalenty w języku niemieckim:

- „Faktura” (w muzyce): rodzaj środków w muzyce stosowanych przez kompozytora dla określonej techniki instrumentalnej lub wokalne (po niemiecku *die Textur*). Inne znaczenie: dowód sprzedaży świadczący o transakcji między pośrednikami (po niemiecku *die Rechnung*);
- „Rondo” forma muzyczna z refrenem i kupletami (po niemiecku *Rondo*) skrzyżowanie z rondem (po niemiecku *Kreisverkehr*);
- „Alba” forma muzyczna i poetycka prowansalskiej liryki dworskiej, celebrująca rozstanie kochanków o świcie (po niemiecku *das Tagelied*) długa, biała szata liturgiczna noszona przez duchownych (po niemiecku *die Albe*).

³⁶ Trzaskawka P., dz. cyt., s. 61.

³⁷ Löbner S., *Semantik: Eine Einführung*, De Gruyter Studium, Berlin-Boston 2015, s. 60.

³⁸ Tamże.

- **Neologizmy** mogą być rozumiane jako trzy różne pojęcia. Neologizm to nowo utworzony wyraz określający pojęcia lub rzeczy, a powstają zwykle przez połączenie już istniejących elementów języka. Neologizm może też tworzyć nowe znaczenie już istniejącego leksemu (tzw. neosemantyzmy). Inną formą neologizmów są wg Tomaszkiwicz³⁹ zapożyczenia. Poniżej w tabelach 3 i 4 przedstawiono wybrane neologizmy w języku polskim i niemieckim.

Neologizm polski Znaczenie

Smyki instrumenty smyczkowe

Kiks Fałszywa nuta

blacha instrumenty dęte blaszane

operowicze Muzycy, którzy pracują w orkiestrze w operze

Neologizm niemiecki Znaczenie

holzen grać na instrumencie niedbale i nieczysto

Schießbude perkusja w zespołach jazzowych

Powyższe przykłady dotyczą głównie potocznego języka muzyków. Wynika to z faktu, że muzycy porozumiewają się ustnie jedynie podczas prób, a żargon muzyczny nie jest przekazywany w formie pisemnej.

- **zapożyczenia** (*loanwords*) pochodzą z języka obcego, zostały przyjęte przez dany język i dostosowane w wymowie, pisowni i fleksji do tego języka. Wyróżnia się zapożyczenia bezpośrednie, np. zapożyczenia egzotyczne, w których zachowana jest pisownia terminu źródłowego (np. z języka włoskiego: *portato*, *accentuato*), oraz zapożyczenia, które dostosowują się do pisowni języka docelowego, np. wideo-klip (z angielskiego *video clip*), mikrofon (z angielskiego *microphone*).

Najwięcej terminów muzycznych pochodzi z języka włoskiego, niemieckiego, francuskiego. Wymienione języki były używane przez największych i najbardziej znanych kompozytorów i wirtuozów. Dzieje się tak dlatego, że Włochy, Niemcy, Francja do dziś uważane są za kolebkę muzyki. Dlatego też większość terminów dotyczących artykulacji, agogiki i dynamiki ma włoskie pochodzenie. Jednak od XX wieku na znaczeniu zyskuje również wciąż rosnąca grupa angielskich *loanwords*.

- **Akronimy i skróty** – w języku muzycznym można wyróżnić wiele skróconych słów, które tworzą formę akronimu lub skrótu. Akronim to leksem powstały przez skrócenie wyrazu składającego się z dwóch lub więcej leksemów. Pisz się je głównie w zapisach nutowych pod sztabami, aby wskazać np. dynamikę.

Akronim Termin Tłum. niemieckie Tłum. polskie Kategoria

Ff Forte fortissimo Forte fortissimo Forte fortissimo Dynamika

b. c. Basso continuo Generalbas Bas cyfrowany Notacja

Skrót natomiast jest skróconą formą wyrazu lub zwrotu. Są one charakterystyczne dla muzyki orkiestrowej i kameralnej dla oznaczeń instrumentów w partyturze lub artykulacji.

Należy również wspomnieć o terminie skrótów przy omawianiu skracania treści. Skrót to system symbolicznych lub tekstowych skrótów sygnalizujących powtórzenia w notacji muzycznej.

³⁹ Tomaszkiwicz T., *Terminologia tłumaczenia*, [w:] Delisle J., Lee-Jahnke H., Albrecht J., Cormier M.C. (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 65.

6. Zastosowana metoda analizy korpusu

Do kontekstowej charakterystyki tekstu użyto pytań badawczych sformułowanych przez Christiane Nord⁴⁰:

Czynniki kontekstowe podręcznika

- **Kto (pragmatyka nadawcza)?** – Autor książki to Peter-Lukas Graf i jest szwajcarskim flecistą i dyrygentem. Jest jednym z najbardziej znanych muzyków na świecie i jednym z najstarszych flecistów wciąż żyjących i grających na koncertach. W wieku 93 lat nadal uczy na międzynarodowych kursach mistrzowskich i bierze udział w konkursach muzycznych jako juror. Przede wszystkim znany jest z kilku swoich książek na temat metody gry na flecie, które zostały przetłumaczone również na język polski. Tłumaczem polskiej wersji podręcznika jest Maurycy Merunowicz. Należy podkreślić, że Merunowicz uprawia trzy profesje⁴¹. Jest przede wszystkim znanym organistą, który koncertował w całej Europie, w USA i w Japonii. Merunowicz jest także znanym jeźdźcem, o czym świadczy tytuł wicemistrza Polski w skokach przez przeszkody⁴². Zajmuje się również tłumaczeniem, m.in. jest tłumaczem biznesowym, artykułów prasowych i książek o jeździectwie. Ponadto dokonał korekty zapisu wielu utworów muzyki organowej Liszta, Mozarta, Bacha dla Wydawnictwa PWM. Należy również wspomnieć, że tłumaczenie nie udało się bez pomocy Grzegorza Olkiewicza, flecisty, który sprawdził przekład.
- **Dla kogo (pragmatyka odbiorcy)?** – Publikacja oryginalna skierowana jest do niemieckojęzycznych flecistów, niezależnie od wieku, którzy chcieliby nauczyć się grać na flecie lub rozwiązać różne problemy z grą na flecie. Publikacja w tłumaczeniu skierowana jest do polskojęzycznych flecistów, niezależnie od wieku, którzy chcieliby nauczyć się grać na flecie lub rozwiązać różne problemy związane z grą na flecie.
- **W jakim celu?** – Autor chciał zaproponować program dla flecistów, który nadaje się do optymalnej praktyki.
- **Kiedy powstało dzieło?** – publikacja niemiecka ukazała się w 1992 roku. Należy również stwierdzić, że po wydaniu książki Towarnickiego „Szkola gry na flecie. Część 1” (1976), a przed opublikowaniem „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” Petera Lukasa Grafa, nie pojawiły się w Polsce żadne inne publikacje z zakresu nauki gry na flecie. Podręcznik zmarłego w 1971 roku Towarnickiego, mimo licznych wznowień (2009, 2014, 2015) uważany jest nadal za jedną z najważniejszych publikacji, która odegrała istotną rolę dla polskich flecistów w drugiej połowie XX wieku, chociaż nie może ze zrozumiałych względów uwzględniać współczesnych tendencji dydaktycznych w kształceniu flecistów.

Analiza każdego przykładu rozpoczyna się od przedstawienia problemu tłumaczeniowego. Następnie przedstawiono analizowane niemieckie zdanie oryginalne oraz polskie tłumaczenie. Poniżej znajduje się wyjaśnienie, do czego odnoszą się przykłady

⁴⁰ Nord Ch., *Textanalyse und Übersetzen*, Julius Groos Verlag, Heidelberg 1992.

⁴¹ Malatyńska-Stankiewicz A., *Ogrzane sercem, czyli triada doskonała Maurycego Merunowicza*, <https://dziennikpolski24.pl/ogrzane-sercem-czyli-triada-doskonala-maurycego-merunowicza/ar/2219306> 1999 [data dostępu: 28.02.2022].

⁴² Tamże.

zamieszczone w książce. Do oceny jakości tłumaczenia zastosowano metodę analizy ekwiwalencji według Kollera⁴³, który wyróżnia w procesie tłumaczenia ekwiwalencję denotatywną, pragmatyczną, formalno-estetyczną, tekstowo-normatywną i konotatywną. Ważny element analizy stanowią wyjaśnienia dotyczące wiedzy o grze na flecie zaczerpnięte z tekstu paralelnego „Skoła gry na flecie. Część 1” Eugeniusza Towarnickiego, skonsultowane z prof. dr hab. Ewą Murawską z Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

6.1. Analiza wybranych przykładów

Poniżej zostaną przedstawione przykłady tłumaczenia dotyczące wymowy spółgłosek i sylab podczas gry na flecie.

Przykład 1:

DE: *Singe legato mit dem Vokal ö oder artikuliere mit der Silbe dö*⁴⁴.

PL: *Śpiewaj legato na głosce „e” wymawiając niemieckie „ö” (mniej więcej następująco: ułóż wargi do bardzo wąskiego „o” wypowiadając „e”) albo artykułując „de” (wymowa jak wyżej lub jak we francuskim słowie „deaux”) z dźwięcznym „d”*⁴⁵.

Oba zdania przedstawiają sytuację, w której należy uformować usta w ćwiczeniu początkowym podczas śpiewania i jednoczesnego dmuchania we flet. Zarówno w tekście źródłowym (DE), jak i docelowym (PL), zdania są w trybie rozkazującym, z użyciem czasowników „śpiewać” i „artykułować”, aby przekazać instrukcję. Dodatkowo polskie zdanie jest rozszerzone o objaśnienia w nawiasach, które informują o tym, jak Polacy mogą wymawiać niemiecką samogłoskę „ö” i sylabę „dö”.

Ekwiwalencja formalno-estetyczna nie jest spełniona w polskim przekładzie. Niemieckie zdanie składa się tylko z sześciu części: dwóch predykatów w imperatywie („śpiewać” i „artykułować”), okolicznika sposobu („legato”), spójnika rozłącznego („lub”) oraz dwóch kolejnych okoliczników sposobu („z samogłoską ö” i „z sylabą dö”). Polskie zdanie jest bardziej skomplikowane, ponieważ zawiera dwa dodatkowe objaśnienia w nawiasach. Zdanie zaczyna się od orzeczenia w imperatywie („śpiewaj”). Następnie następują okoliczniki sposobu („legato”, „na głosce »e«”, „wymawiając niemieckie »ö«”), spójnik rozłączny („albo”), okolicznika sposobu („artykułując”), dopełnienia („de”) i okolicznik sposobu („z dźwięcznym »d«”). Pierwszy nawias składa się z okoliczników sposobu („mniej więcej”, „następująco”), orzeczenia w imperatywie („ułóż”), dopełnienia („wargi”), okolicznika sposobu („do bardzo wąskiego »o«”) oraz imiesłowu biernego „wypowiadając”) i dopełnienia („e”). Drugi nawias zawiera równoważnik zdania (podmiot „wymowa” i dwa okoliczniki sposobu („jak wyżej” i „jak we francuskim słowie »deaux«”), rozdzielone spójnikiem rozłącznym („lub”).

W tekście docelowym (PL) nie osiągnięto w pełni ekwiwalencji denotatywnej, ponieważ niemiecka samogłoska „ö” i sylaba „dö” nie mają odpowiedników w języku polskim, więc tłumacz nie mógł oddać ich dosłownie. Zachowana jest za to ekwiwalencja pragmatyczna. Tłumacz musiał bowiem dodać do zdania dodatkową informację, aby wyjaśnić polskiemu czytelnikowi, jak należy formować usta podczas ćwiczenia początkowego, jeśli nie zna się niemieckiej wymowy. Należy wspomnieć, że podstawowa

⁴³ Koller W., dz. cyt.

⁴⁴ Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten*, Schott, Mainz 1992, s. 19.

⁴⁵ Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flecistów*, tłum. Merunowicz M., Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998, s. 21.

pozycja ust podczas gry odpowiada samogłosce „ö” w wymowie, ponieważ pozycja ta daje wargom swobodę w przyjmowaniu pozycji początkowej (wg prof. dr hab. Ewy Murawskiej). Dlatego dodatkowa informacja o wymowie samogłoski „ö” czy sylaby „dö” jest istotna podczas gry na flecie i nie jest traktowane jako błąd w powyższym przykładzie.

Przykład 2

DE: *Einfacher Zungenstoß: Sprich aus der Grundposition (j) heraus die Silbe dö (wie französisch de oder te), übungshalber auch die Silbe gü (wie Günther)*⁴⁶.

PL *Staccato proste: Z tej pozycji wyjściowej (j) wymawiaj sylabę „de” z wąskim „e” wymawianym jak niemieckie „o” (mniej więcej następująco: ułóż wargi do wąskiego „o” wypowiadając „e”) oraz, dla opanowania, także sylabę „gi” z wąskim „i” wymawianym jak niemieckie „ü” (mniej więcej następująco ułóż wargi do bardzo wąskiego „u” wypowiadając „i”)*⁴⁷.

Oba zdania przedstawiają sytuację, które sylaby należy wymówić podczas ćwiczenia.

W tekście źródłowym (DE) czasownik „mówić” występuje w imperatywie, komunikując instrukcję, że należy wymawiać sylaby „dö” i „gü” podczas tego ćwiczenia. W zdaniu niemieckim znajdują się również dwa objaśnienia w nawiasach z krótkimi zdaniami. W tekście docelowym (PL) czasownik „wymawiać” również występuje w imperatywie. Polskie zdanie jest znacznie dłuższe od niemieckiego, ponieważ zdanie jest rozszerzone o dodatkowe objaśnienia w nawiasach, w których podana jest informacja o tym, jak Polacy mogą wymawiać niemieckie sylaby „dö” i „gü”.

Ekwiwalencja formalno-estetyczna nie zostaje osiągnięta w polskim tłumaczeniu. Mimo że oba zdania rozpoczynają się od frazy nominalnej („pojedyncze uderzenie językiem” i „staccato proste”), różnią się od siebie w kolejnych częściach zdania. Zdanie niemieckie składa się z orzeczenia w imperatywie („sprich”), okolicznika ablatywnego miejsca („z pozycji podstawowej (j)”), dwóch dopełnień („sylaba dö” i „sylaba gü”), dwóch okoliczników porównawczych („jak francuskie »de« lub »te«” i „jak Günther”) w osobnych nawiasach, okolicznika sposobu („übungshalber”) i („auch”). W polskim tłumaczeniu występuje okolicznik ablatywny miejsca („Z tej pozycji wyjściowej (j)”), orzeczenie („wymawiaj”), dwa dopełnienia („sylabę »de«” i „sylabę »gi«”), dwa okoliczniki sposobu („z wąskim »e« wymawianym” oraz „z wąskim »i« wymawianym”), dwa okoliczniki porównawcze („jak niemieckie »ö«”, oraz „jak niemieckie »ü«”), spójnik („oraz”), okolicznik celu („dla opanowania”) oraz partykuły („także”). Polskie zdanie zawiera także dwa objaśnienia w nawiasach, w których umieszcza się okoliczniki sposobu („mniej więcej” i „następująco”), predykat w imperatywie („ułóż”), dopełnienie („wargi”), dwa okoliczniki allatywne miejsca („do wąskiego »o«” i „do bardzo wąskiego »u«”), okolicznik sposobu („wypowiadając”).

Tłumacz nie osiągnął ekwiwalencji denotatywnej, ponieważ w języku polskim nie ma odpowiedników sylab „dö” i „gü”, co zostało wyjaśnione w poprzednim przykładzie. Ekwiwalencja pragmatyczna jest zachowana. Tłumacz ponownie zastosował w tym przypadku adekwatną strategię polegającą na dodaniu do zdania dodatkowej informacji. W ten sposób wyjaśnia polskim flecistom, jak należy formować usta podczas wymawiania sylab „dö” i „gü”. Dlatego brakujące tłumaczenie „dö” i „gü” nie może być traktowane jako błąd w powyższym przykładzie.

⁴⁶ Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten...*, s. 39.

⁴⁷ Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flecistów...*, s. 41.

Tłumacz pominął jednak tłumaczenie nawiasów „jak francuskie »de« lub »te«” oraz „jak Günther”. Z jednej strony nie jest to przydatne dla większości Polaków, którzy nie znają francuskiego i niemieckiego, aby zostawiać informacje o wymowie w obu językach, ale z drugiej strony być może ktoś mógłby skorzystać z dodatkowych podpowiedzi, jeśli akurat zna język francuski. Zatem można potraktować to tłumaczenia jako nieuzasadnioną omissję (wypuszczenie).

Przykład 3

DE: *Doppelzunge und Tripelzunge: Sprich aus der Grundposition (j) heraus die Silbenfolge düğü-düğü und dügüdü-dügüdü*⁴⁸.

PL Staccato podwójne i potrójne: *Z opisanej wyżej pozycji wyjściowej (j) wymawiaj następstwo sylab „digi-digi” oraz „digidi-digidi” (w obu przypadkach bardzo wąskie i wymawiane w sposób opisany powyżej)*⁴⁹.

Zarówno tekst źródłowy, jak i tekst docelowy opisują, jaką sekwencję sylab należy wymawiać, aby ćwiczyć staccato podwójne i potrójne.

W tekście docelowym (PL) ekwiwalencja formalno-estetyczna nie jest spełniona. Niemieckie rzeczowniki „Doppelzunge” i „Tripelzunge” są związkami typu determinanty. W tekście polskim jest to fraza nominalna („staccato podwójne i potrójne”). Po dwukropku w zdaniu niemieckim znajduje się orzeczenie w imperatywie („mówić”), dwa okoliczniki ablatywne miejsca („aus der Grundposition (j)”) i lokatywne miejsca („heraus”) oraz dopełnienie („die Silbenfolge düğü-düğü und dügüdü-dügüdü”). Polskie zdanie zaczyna się od okolicznika ablatywnego miejsca („Z opisanej wyżej pozycji wyjściowej (j)”). Po nim następuje orzeczenie w imperatywie („wymawiaj”) oraz dopełnienie („następstwo sylab „digi-digi” oraz „digidi-digidi”). W przeciwieństwie do zdania niemieckiego, zdanie polskie posiada dodatkowy nawias składający się z rozbudowanej przydawki („w obu przypadkach”), („bardzo wąskie i wymawiane”) oraz okolicznika sposobu („w sposób opisany powyżej”).

W tekście polskim ekwiwalencja denotatywna nie jest pełna, ponieważ ponownie nie ma w języku polskim odpowiednika sekwencji sylabowej „düğü-düğü”. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich przykładów, gdzie tłumacz zastosował jedynie formę przeniesienia sylab, w tym przypadku przetłumaczył sekwencję sylab jako „digi-digi”. Podobnie jak w dwóch poprzednich przykładach, ekwiwalencja pragmatyczna jest zachowana, ponieważ pojawia się dodatkowe objaśnienie w nawiasie. Tłumacz nie podał żadnych wskazówek dotyczących wymowy sylab, ponieważ wspomniał o nich już w poprzednich ćwiczeniach.

W tłumaczonym podręczniku znalazł się także nieodpowiedni ekwiwalent (np. loco⁵⁰ w wersji polskiej⁵¹ dla unisono w wersji niemieckiej⁵² oraz nieuzasadnione omiśnięcie (np. brak w polskim tłumaczeniu okolicznika sposobu „bewegungslos” w zdaniu

⁴⁸ Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten...*, s. 39.

⁴⁹ Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flectistów...*, s. 41.

⁵⁰ Instrukcja loco (= lat./ital. „na swoim miejscu”) oznacza anulowanie oktawy, sygnalizowane symbolami 8va lub 8vb w nutach (<https://de.wikipedia.org/wiki/Oktavierung>). Przesunięcie oktawy w muzyce to przesunięcie tonu o jedną oktawę wyżej lub niżej. Oznacza to, że loco jest tylko określeniem w nutach, które anuluje poprzednie oznaczenie oktawy, czyli sygnalizuje zmianę. Nie wskazuje natomiast na sposób wykonania utworu, jak w przypadku terminu unisono (wg prof. dr hab. Ewy Murawskiej).

⁵¹ Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flectistów...*, s. 21.

⁵² Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten...*, s. 19.

*Verharre bewegungslos in der Position totaler Ausatmung (ca. 2 1/4 Sekunden)*⁵³ – w polskim tłumaczeniu brakuje określenia „bez ruchu” Informacja o ruchu jest ważna dla prawidłowego wykonania ćwiczenia oddechowego. Należy wyjaśnić, że każdy ruch powoduje utratę siły. Głównym celem tego ćwiczenia jest jak najdłuższy stan całkowitego wydech. Dlatego odbiorca tekstu powinien zostać poinformowany, że powinien wykonać ćwiczenie bez ruchu. Jest to ważne, ponieważ jak informuje kolejna instrukcja do ćwiczenia, należy dmuchać i grać do 15 sekund bez przerwy, co wymaga dużej siły.

Zarówno w przypadku błędnego ekwiwalentu, jak i omisji mamy do czynienia z brakiem ekwiwalencji denotatywnej, co może skutkować błędnym wykonaniem ćwiczenia.

7. Wnioski

Podręcznik „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” jest przykładem książek dydaktycznych, ponieważ jest skierowany do konkretnej grupy docelowej – flecistów, dlatego też książka zawiera wiele technicznych terminów, które są niezrozumiałe dla laika. Chociaż Maurycy Merunowicz nie jest laikiem, ponieważ jest również zawodowym muzykiem, to tłumaczenie to nie udało się bez pomocy flecisty Grzegorza Olkiewicza.

Przechodząc do oceny jakości całego przekładu, należy stwierdzić, że Merunowicz jako główną strategię translatorską, wybrał eksplikacje, czyli rozszerzenia względem oryginału: dodatkowe informacje, aby uświadomić odbiorcom ważne aspekty gry na flecie (w tym przykłady związane z oddychaniem). Zmieniał jednak również znaczenie zdań, aby wyjaśnić polskim flecistom niejasności lub drobne braki z niemieckiego oryginału. Tłumacz szukał również rozwiązań translatorskich, aby pokonać problemy w sferze językowej. Mimo braku odpowiedników niektórych niemieckich sekwencji sylabowych w polskiej wymowie, Merunowicz znalazł odpowiednie środki, aby je odpowiednio przetłumaczyć. Drugą zaletą tłumaczenia jest jego dostosowanie do polskich standardów gry na flecie. Staje się to szczególnie wyraźne, gdy porówna się tłumaczenie niektórych leksemów z tekstem paralelnym, podręcznikiem Towarnickiego.

Tłumacz popełnił jednak również pewne błędy, które wynikają z błędnego odczytania sytuacji, pomylenia terminów technicznych oraz pominięcia słów.

Ekwiwalencja denotatywna nie jest pełna w tekście docelowym w każdym analizowanym przykładzie, ponieważ tłumacz nie zawsze korzysta z istniejącej polskiej leksyki. Ekwiwalencja pragmatyczna została za to w pełni osiągnięta tam, gdzie tłumacz dodał do polskich zdań dodatkowe informacje lub gdy niemiecki leksem lub zwrot został z uzasadnionych przyczyn pominięty w polskim tłumaczeniu. W przypadku ekwiwalencji konotatywnej, konotacja zakresu nie została dokładnie zachowana tylko w trzech przykładach. Ponadto ekwiwalencja formalno-estetyczna nie jest spełniona w polskim tekście docelowym, ponieważ efekt estetyczny w języku docelowym nie zawsze został precyzyjnie osiągnięty przez tłumacza. Z kolei ekwiwalencja tekstowo-normatywna w polskim przekładzie jest zachowana przez dobór odpowiednich dla gatunku tekstowego – podręcznika do nauki gry na flecie – środków językowych. Zastosowanie czasowników w formie imperatywnej wskazuje na zgodność gatunku tekstu z książkowym oryginałem. Charakterystyka podręcznika „Sprawdzian 20 podstawowych

⁵³ Tamże, s. 6.

ćwiczeń dla flecistów” zachowuje również jego funkcję informacyjną oraz funkcję ćwiczeniową.

W omawianym przypadku mamy do czynienia z udaną próbą tłumaczenia tekstu specjalistycznego przeznaczonego do celów dydaktycznych, ponieważ autor tłumaczenia sam jest muzykiem. Nie negując konieczności każdorazowej konsultacji tłumaczenia tekstów specjalistycznych z fachowcami z danej dziedziny, należy jednak skonstatować, że brakuje wyraźnych wytycznych dla językoznawców zajmujących się tłumaczeniem tekstów muzycznych zarówno teoretycznie, jak i praktycznie, co może powodować także konsternację tłumaczy muzyków zajmujących się przekładem. Powoduje to często brak konsekwentnego stosowania technik tłumaczeniowych, co rzutuje na jakość przekładu, w tym wypadku podręczników do gry na instrumentach, a to może skutkować ich niezrozumiałością i zniechęcać do korzystania z przekładów.

Literatura

- Baumann K.-D., *Emotionen in der Fachkommunikation: Ein kommunikativ-kognitiver Untersuchungsansatz*, [w:] Baumann K.-D., Kalverkämper H. (red.), *Pluralität in der Fachsprachenforschung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, s. 83-119.
- Brinker K., *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992.
- Brożek A., *Wprowadzenie do metodologii*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007.
- Dąbkowski G., *Język muzyków u progu III tysiąclecia*, [w:] Szpila G. (red.), *Język a komunikacja 4: Język trzeciego tysiąclecia, II, t. 1. Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*, Tertium, Kraków 2002, s. 221-224.
- de Beaugrande R.-A., Dressler W.U., *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen 1981.
- Feder G., *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik*, Hermeneutik und Editionstechnik, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.
- Fluck H.-R., *Fachsprachen*, A. Francke Verlag GmbH, München 1980.
- Gerzymisch-Arbogast H., *Fach-Text-Übersetzen*, [w:] Buhl S., Gerzymisch-Arbogast H. (red.), *Fach-Text-Übersetzen: Theorie – Praxis – Didaktik, mit ausgewählten Beiträgen des Saarbrücker Symposiums*, Röhrig Universitätsverlag (= Arbeitsberichte des Advanced Translation Research Center (ATRC) an der Universität des Saarlandes, 1/1999, St. Ingbert, 1999, s. 3-20.
- Göpferich S., *Paralleltexte*, [w:] Snell-Hornby M., Honig H., Kussmaul P., Schmitt P. (red.), *Handbuch Translation*, Stauffenburg, Tübingen 2006, s.184-186.
- Graf P.-L., *Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten*, Schott, Mainz 1992.
- Graf P.-L., *Check-up 20 ćwiczeń podstawowych dla flecistów*, tłum. Merunowicz M., Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Grucza S., *Fachsprachenlinguistik*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2012.
- Ingarden R., *O roli podręcznika w nauczaniu w szkole średniej*, [w:] *Muzeum*, z. 2, 1939.
- Jabłońska D., *Musikfachsprache in Lehrbüchern für Querflötisten. Eine übersetzungsanalytische Studie anhand der Übersetzung des Buches „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” von Peter-Lukas Graf ins Polnische*, Niepublikowana praca licencjacka pisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Jurewicz, UAM, Poznań 2022.

Koller W., *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1992.

Kosińska M., *Grzegorz Olkiewicz*, <https://culture.pl/pl/tworca/grzegorz-olkiewicz> [data dostępu: 28.02.2022].

Kubacki A., *Teksty paralelne jako narzędzie pomocnicze przy sporządzaniu tłumaczeń (specjalistycznych)*, [w:] *Comparative Legilinguistics*, 13, 2013, s. 149-150.

Löbner S., *Semantik: Eine Einführung*, De Gruyter Studium, Berlin-Boston 2015.

Malatyńska-Stankiewicz A., *Ogrzane sercem, czyli triada doskonała Maurycego Merunowicza*, <https://dziennikpolski24.pl/ogrzane-sercem-czyli-triada-doskonala-maurycego-merunowicza/ar/2219306> 1999 [data dostępu: 28.02.2022].

Matyka M., *Socjolekt uczestników klasycznych gier fabularnych jako profesjolekt*, [w:] *Homo Ludens*, 1(6), Rzeszów 2014, s. 101-115.

Nemeth T., *Tonsatz: Kompendium zur erg. Lehrveranstaltung „Tonsatz”*, <https://tibor-nemeth.at/wpcontent/uploads/2012/04/TONSATZ%20skriptum%2013.pdf>, 2013 [data dostępu: 14.12.2021].

Newmark P., *Approaches to translation*, Pergamon Press, 72, Oxford 1981.

Nord Ch., *Textanalyse und Übersetzen*, Julius Groos Verlag, Heidelberg 1992.

Roelcke T., *Fachsprachen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010.

Tomaszkiewicz T., *Terminologia tłumaczenia*, [w:] Delisle J., Lee-Jahnke H., Albrecht J., Cormier M.C. (eds.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.

Towarnicki E., *Szkoła na flet cz. 1 – szkoła gry na flet poprzeczny*, PWM, Kraków 1976, 2014.

Trzaskawka P., *Przyczynek do charakterystyki języka muzyki*, [w:] *Investigationes Linguisticae*, XXXI/2014, s. 57-70.

Walat W., *Podstawy teorii i praktyki podręcznika szkolnego*, [w:] *Edukacja – Technika – Informatyka*, 4/1, 2013, s. 54-65.

Wyzwania dla tłumacza tekstów podręczników do gry na flecie poprzecznym. Studium przypadku na podstawie tłumaczenia w parze językowej niemiecki-polski

Streszczenie

Temat wyzwań stojących przed tłumaczem podręczników do nauki gry na flecie poprzecznym podyktowany jest następującymi kwestiami:

- po pierwsze deficyt w zakresie dostępności polskich podręczników gry na flecie poprzecznym,
- po drugie ważkość problemu komunikacji językowej między osobami uczącymi się i uczącymi gry na flecie,
- po trzecie deficyty w tłumaczeniu wybranego podręcznika na język polski oraz granice przetłumaczalności tego typu tekstów. Do kontekstowej charakterystyki tekstu użyto pytań badawczych sformułowanych przez Christiane Nord (1992) oraz modelu ekwiwalencji według Kollera (1992).

Analiza każdego przykładu rozpoczyna się od przedstawienia problemu tłumaczeniowego. Następnie przedstawiono analizowane niemieckie zdanie oryginalne oraz polskie tłumaczenie. Poniżej znajduje się wyjaśnienie, do czego odnoszą się przykłady zamieszczone w książce. Przy ocenie jakości tłumaczenia uwzględniono ekwiwalencję denotatywną, pragmatyczną, formalno-estetyczną, tekstowo-normatywną i konotatywną. Podręcznik „Check-up 20 Basis-Übungen für Flötisten” jest przykładem książek dydaktycznych, skierowanych do konkretnej grupy docelowej – flectistów i zawiera wiele technicznych terminów, które są niezrozumiałe dla laika. Maurycy Merunowicz jest również zawodowym muzykiem, korzystającym z pomocy flectisty Grzegorza Olkiewicza.

Tłumacz dodał dodatkowe informacje, aby uświadomić odbiorcom ważne aspekty gry na flecie (w tym przykłady związane z oddychaniem). Szukał również rozwiązań translatorskich, aby pokonać problemy w sferze językowej. Mimo braku odpowiedników niektórych niemieckich sekwencji sylabowych w polskiej wymowie, Merunowicz znalazł odpowiednie środki, aby je odpowiednio przetłumaczyć. Drugą zaletą tłumaczenia jest jego dostosowanie do polskich standardów gry na flecie.

Należy skonstatować, że brakuje wytycznych dla językoznawców zajmujących się tłumaczeniem tekstów muzycznych, co może powodować także konsternację tłumaczy muzyków zajmujących się przekładem. Rzutuje to niewątpliwie na jakość przekładu, w tym wypadku podręczników do gry na instrumentach, co może skutkować ich niezrozumiałością i zniechęcać do korzystania z przekładów.

Słowa kluczowe: podręcznik do gry na flecie, gatunek tekstu, ekwiwalencja tłumaczeniowa, system fonetyczny, język specjalistyczny muzyki

Siła dźwięku, czyli muzyka w sporcie. Pozytywny wpływ muzyki w sporcie i szeroko pojętej aktywności fizycznej

1. Wprowadzenie

Aktywność fizyczna jest kluczowym elementem zdrowego stylu życia. Szeroko rozumiana obejmuje niemal wszystkie dyscypliny sportowe (w tym taniec, który pojmowany jest jako rekreacyjna aktywność fizyczna), zawodowe uprawianie sportu, aktywność w domu i w ogrodzie, a także aktywność fizyczną, która powiązana jest z transportem. Poziom aktywności fizycznej wiąże się z wieloma czynnikami społecznymi, środowiskowymi i ekonomicznymi, takimi jak: obecność lub brak infrastruktury sportowej, zabudowanie i ukształtowanie terenu, sposób przemieszczania się człowieka oraz tymi, które wynikają z tradycji, kultury czy religii. Aktywność fizyczna, jako element zdrowego stylu życia, ma decydujący wpływ na szeroko rozumianą sprawność człowieka, co niewątpliwie determinuje wysoką jego jakość i dobre samopoczucie. Regularnie podejmowany wysiłek fizyczny ma kluczowe znaczenie w procesie profilaktyki wielu chorób (w tym tych, związanych z zaburzeniami funkcji kognitywnych) oraz pozwala utrzymać tzw. dobrostan psychiczny. Nie da się również pominąć wpływu aktywności fizycznej na proces pomyślnego starzenia się organizmu człowieka³.

Pojawienie i szybkie rozprzestrzenienie się koronawirusa SARS-CoV-2 pod koniec 2019 roku stało się powodem do ogłoszenia przez Światową Organizację Zdrowia (WHO, ang. *World Health Organization*) licznych ograniczeń związanych z gromadzeniem i przemieszczaniem się ludzi, a także korzystaniem z infrastruktury sportowo-rekreacyjnej. Ograniczony dostęp do siłowni, klubów fitness i innych obiektów sportowych w połączeniu z izolacją domową, spowodował zmianę wielu elementów codziennego życia, wpływając na poziom aktywności, motywację do pracy i nauki oraz stan psychiczny ludzi⁴.

Muzyka stała się nieodłącznym elementem codziennej aktywności człowieka. Połowa z nas podłączyła się do telefonów komórkowych sparowanych z bezprzewodowymi słuchawkami i pogrążyła się w koncertach własnego muzycznego wyboru. Pozostali, spotykają się z muzyką niemal na każdym kroku: w domu, w pracy, w restauracji, podczas zakupów w dużych centrach handlowych czy małym osiedlowym sklepiku⁵. Słuchamy jej m.in. podczas picia porannej kawy, kiedy przygotowujemy nasz organizm

¹ mateusz-kupczyk@wp.pl, mgr, Instytut Nauk o Zdrowiu, Kolegium Nauk Medycznych, Uniwersytet Rzeszowski.

² piotros@dokt.ur.edu.pl, mgr, Instytut Muzyki, Kolegium Nauk Humanistycznych, Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego.

³ Gieroba B., *Wpływ aktywności fizycznej na zdrowie psychiczne i funkcje poznawcze*, *Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu*, 25(3), 2019, s. 153-154.

⁴ Czarniecki D., Skalski D.W., Kowalski D., Kreft P., Kindzer B., Gamma T., Kyryk O., *Aktywność fizyczna w dobie pandemii COVID-19 i izolacji domowej*, *Rehabilitation and Recreation*, 13, 2022, s. 126-127.

⁵ Sacks O., *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i o mózgu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 70.

do aktywności w ciągu dnia. Odpowiednio dobrana pozwala zaktywizować umysł, a ciało wprowadzić w stan relaksacji i głębokiego odprężenia. Po ciężkim dniu w pracy, podczas wieczornego odpoczynku muzyka działa jak balsam na nadwyrężone nerwy. Powszechnie wykorzystuje się ją w rozrywce, edukacji czy religii. Muzyka towarzyszy człowiekowi także podczas aktywności sportowej. Powszechny w dzisiejszych czasach jest widok biegacza, który zakładając na uszy słuchawki, pokonuje kolejne kilometry podczas treningu. Trudno wyobrazić sobie intensywny trening bez odpowiedniej, dynamicznej muzyki na siłowni lub w klubie fitness. Muzyka pozwala sportowcowi w łatwiejszy sposób regulować nastrój oraz poziom pobudzenia układu nerwowego. Głośna i dynamiczna muzyka, w której wyraźnie zaznaczony jest rytm (rock, metal), będzie oddziaływać jako stymulator powodując uwolnienie adrenaliny do krwi i wzrost pobudzenia organizmu. Z kolei ta spokojna, z wolnym tempem, będzie działać uspokajająco i wyciszająco, obniżając poziom pobudzenia. Muzyka jest również w stanie odwrócić uwagę osoby trenującej, kiedy pojawia się zmęczenie i ból, dzięki czemu możliwy jest dłuższy i bardziej efektywny trening. Z badań przeprowadzonych przez psychologów nad wpływem muzyki na organizm sportowca wynika, że może ona pozytywnie wpływać na efekty w co najmniej pięciu obszarach: nabywaniu nowych umiejętności, koncentracji i uwagi, synchronizacji, kontroli pobudzenia oraz zdystansowania się od treningu. Umiejętne wykorzystanie muzyki w każdym z tych obszarów może przynieść duże korzyści na wszystkich etapach podejmowania aktywności sportowej⁶. Głównym celem podejmowanej przez autorów pracy było określenie znaczenia muzyki w sporcie i szeroko pojętej aktywności fizycznej oraz przedstawienie jej pozytywnego wpływu na obszary z nimi związane.

2. Globalny i lokalny wymiar sportu

Współczesny sport i szeroko pojęta aktywność fizyczna mają charakter heterogeniczny. Oznacza to, że przyjmują różne formy współzawodnictwa, a także różne środki i cele realizacji. Przyjęty obecnie podział sportu dzieli go na wyczynowy i powszechny. Najważniejszymi elementami sportu wyczynowego są współzawodnictwo sportowe i dążenie do osiągnięcia zwycięstwa z zachowaniem fundamentalnych zasad sportowej rywalizacji. Uczestnikami tego rodzaju formy sportu mogą być zarówno zawodowcy, jak i amatorzy. Sport powszechny oparty jest również na zasadach sportowej rywalizacji i dążenia do osiągnięcia sukcesu, jednak jego cel jest inny. Zaspokaja on potrzebę aktywności ruchowej, dążenia do poprawy bądź utrzymania prawidłowej kondycji fizycznej oraz aktywnego spędzania wolnego czasu. Sport rekreacyjny o charakterze autotelicznym, który jest częścią sportu powszechnego, ma również podobne cele. Przejawia się on w formie sportu i aktywności rodzinnej lub sportu uprawianego w gronie przyjaciół i znajomych. Wspólną częścią sportu powszechnego i rekreacyjnego jest turystyka kwalifikowana. W niezwykle krótkim czasie sport uległ szybkiej globalizacji. W bardzo dynamiczny sposób zwiększyło się pole współzawodnictwa z równoczesnym wzrostem liczby organizacji, instytucji i stowarzyszeń sportowych, które odgrywają kluczową rolę w polityce międzynarodowej i gospodarce światowej. Jak podaje Światowe Forum Gospodarcze w Davos, sport generuje blisko 2% PKB na świecie. Również przekaz telewizyjny wielu wydarzeń o charakterze sportowym ma wpływ na przenikanie się kultur w wyniku zaangażowania do transmisji wielkich środków komu-

⁶ <https://psychologiasportu.pl/muzyka-a-sport/> [data dostępu: 25.03.2023].

nikacji medialnej⁷. Oprócz swoich walorów estetycznych, sport jest również elementem stylu życia tych, którzy decydują się na jego uprawianie. Aktywność fizyczna, jako element zdrowego stylu życia, ma decydujący wpływ na szeroko rozumianą sprawność człowieka, co niewątpliwie determinuje wysoką jego jakość i dobre samopoczucie. Sport umożliwia każdemu człowiekowi wyrażanie własnych wartości i przekonań, a dzięki dążeniu do integracji z innymi uczestnikami danej aktywności i poszukiwaniu relacji z innymi ludźmi, człowiek może zaspokoić jedną z podstawowych potrzeb, jaką jest potrzeba integracji. Taki przejaw integracji obserwuje się także na poziomie lokalnych społeczności⁸. Lokalny wymiar sportu przejawia się poprzez organizację wydarzeń o charakterze sportowym, uczestnictwo w zajęciach zorganizowanych, podejmowanie zachowań prozdrowotnych w danej społeczności, związki w organizacjach sportowych czy działalność o charakterze społecznym, obywatelskim i edukacyjnym⁹. Tworzenie warunków do podejmowania aktywności fizycznej w społeczności lokalnej wychodzi naprzeciw zwiększającemu się zainteresowaniu prozdrowotnym stylem życia, wyglądem zewnętrznym i kondycją fizyczną, dlatego samorządy terytorialne powinny zwrócić szczególną uwagę na podniesienie usług z tego obszaru¹⁰.

3. Aktywność fizyczna w dobie pandemii COVID-19

Według WHO zdrowie to nie tylko brak choroby i jej objawów, ale także stan dobrego fizycznego, psychicznego i społecznego samopoczucia. Korzyści wynikające z regularnie podejmowanej aktywności fizycznej mają odzwierciedlenie w prawidłowym funkcjonowaniu ludzkiego organizmu zarówno pod względem fizycznym, psychicznym, jak i społecznym. Ćwiczenia i szeroko pojmowana aktywność fizyczna odgrywają istotną rolę w profilaktyce wielu chorób, z którymi mierzy się społeczeństwo. Umożliwiają utrzymanie prawidłowej wagi i są obok prawidłowej diety, jedną z najskuteczniejszych form walki z otyłością, chorobami układu krążenia i cukrzycą. Systematyczna aktywność fizyczna obniża poziom stresu i poprawia samopoczucie. Sport i aktywność fizyczna są zatem niezwykle ważnym czynnikiem kształtowania zdrowia człowieka, nawyków i zachowań prozdrowotnych oraz idealną formą spędzania czasu wolnego indywidualnie lub w grupie¹¹.

W marcu 2020 roku ogłoszono w Polsce pierwsze obostrzenia i restrykcje wynikające z pojawienia się pandemii COVID-19. Efektem globalnego rozprzestrzeniania się wirusa, a w związku z tym dużego zagrożenia dla zdrowia i życia, niemal całe społeczeństwo zostało odcięte od różnego rodzaju usług, w tym sportu i aktywności fizycznej. Oprócz ograniczenia dostępu do obiektów sportowych (pływalnie, boiska sportowe, stadiony) oraz sprzętów i urządzeń w obiektach użyteczności sportowej (siłownie, kluby fitness), ograniczona została również możliwość swobodnego przemieszczania się na świeżym powietrzu z zachowaniem społecznego dystansu, co w konsekwencji wpłynęło na ograniczenie aktywności fizycznej Polaków. Obiekty sportowe były dostępne jedynie

⁷ Godlewski P., *Globalny i lokalny wymiar współczesnego sportu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Ekonomiczne Problemy Usług, Szczecin 2011, s. 10-11.

⁸ Waśkowski Z., *Integracyjna rola sportu we współczesnym świecie*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Ekonomiczne Problemy Usług, Szczecin 2011, s. 25.

⁹ Godlewski P., dz. cyt., s. 16-17.

¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹ Kustalik J., *Aktywność fizyczna i sport wśród młodzieży w czasie pandemii COVID-19*, Journal of Sport and Recreation, 1, 2023, s. 7.

dla wybranych osób, takich jak członkowie reprezentacji narodowej czy profesjonalni sportowcy. Pandemia COVID-19 zmusiła wiele osób do zmiany swoich dotychczasowych nawyków związanych z aktywnością fizyczną. Przymusowe zamknięcie siłowni, basenów, klubów fitness i innych obiektów rekreacyjnych miało na celu zahamowanie rozprzestrzeniania się wirusa, jednak równocześnie wpłynęło to na jakość spędzania wolnego czasu. Na skutek *lockdownu* i czasowego zamknięcia gospodarki wiele osób zostało bez pracy, co spowodowało zwiększenie jego ilości. Mogłoby się wydawać, że wpłynie to korzystnie na ich aktywność fizyczną, jednak z analizy wielu badań wynika, że efekt był odwrotny¹². Badania MultiSportIndex 2020 wskazują, że w wyniku pierwszego *lockdownu*, który miał miejsce w marcu 2020 roku, aktywność fizyczna wśród Polaków spadła o 4 punkty procentowe. Jako główną przyczynę ograniczeń podaje się zamknięcie obiektów sportowych. Ponowne ich otwarcie latem 2020 roku spowodowało poniesienie się poziomu aktywności o 2 punkty procentowe. Aktywność fizyczna wyniosła wówczas 62%. Przeprowadzone badania wykazują, że Polacy potrzebują aktywności, ale w razie konieczności potrafią równie szybko zaadaptować się do panujących warunków. Z badań wynika również, że niezależnie od panującej sytuacji epidemiologicznej aż 73% osób nie chciało ograniczać aktywności fizycznej¹³.

4. Zrozumieć muzykę

Muzyka od dawna uważana jest za podstawowy aspekt ludzkiej kultury i ewolucji, który może nawet poprzedzać komunikację werbalną. Pod różnymi postaciami przenika ona każde społeczeństwo na Ziemi, od najbardziej prymitywnych, do tych najbardziej rozwiniętych. Obecna jest w naszym codziennym życiu i towarzyszy szerokiemu zakresowi naszych działań. Jest również integralną częścią ceremonii inicjacji, ślubów, pogrzebów i innych wydarzeń związanych z naszą kulturą i tradycją. Matki używają jej instynktownie, aby uspokoić swoje płaczące dziecko, natomiast żołnierze wykorzystują muzykę w celu pobudzenia przed przystąpieniem do walki. Nasze najbardziej intymne chwile również związane są z jej obecnością¹⁴. Słuchanie muzyki może wywoływać zmiany w parametrach biochemicznych ludzkiego organizmu. Tempo i rytm muzyki mają duży wpływ na fizjologiczne przejawy emocji, do których można zaliczyć aktywację autonomicznego i centralnego układu nerwowego. Emocjonalna reakcja na muzykę jest efektem współdziałania dużej liczby obszarów mózgowych tj. ośrodki emocji, zainteresowania, nagrody i motywacji. Należy również pamiętać o interindywidualnym charakterze tych aktywności. Wielu osobom, zwłaszcza w zachodniej kulturze, towarzyszy w codziennym życiu tak zwana muzyka popularna. Obecna jest ona najczęściej w strefie publicznej, np. w centrum handlowym podczas robienia zakupów, czy podczas jazdy metrem. Ujawnia się ona również w procesie świadomego wyboru, kiedy człowiek włącza dostępny nośnik dźwięku tj. mp3, telefon komórkowy, radio lub platformy streamingowe. Odzwierciedla to bardzo często indywidualne preferencje muzyczne odbiorcy. Niektóre osoby odczuwają pozytywne emocje, słuchając muzyki z gatunku

¹² Mucha B., Mucha M., *Aktywność fizyczna w dobie pandemii COVID-19*, [w:] Nowak W., Szalotka K. (red.), *Zdrowie i styl życia. Ekonomiczne i społeczne i zdrowotne skutki pandemii*, Wrocław 2021, s. 390.

¹³ *Aktywność fizyczna Polaków wymaga wsparcia*, Badania MultiSport Index 2020, <https://docplayer.pl/201794872-Multisport-index-2020.html> [data dostępu: 25.03.2023].

¹⁴ Karageorghis C.I., Terry P.C., Curran M.L., Martin O.V., Parsons-Smith R.L., *Effects of music in exercise and sport: A meta-analytic review*, *Psychological Bulletin*, 146(2), 2020, s. 1.

pop, a inne heavy metal. Należy pamiętać, że oprócz pozytywnych skutków wynikających ze słuchania muzyki, są również te negatywne, jednak nie jest to przedmiotem tej pracy¹⁵. Każda kompozycja muzyczna jest uporządkowana w pięciu elementach: melodia, harmonia, rytm, tempo i dynamika. Melodia to melodie często ulubionych utworów muzycznych, które nucimy, gwizdźmy. Harmonia kształtuje nastrój muzyki, dzięki której możemy odczuwać radość lub smutek. Rytm obejmuje rozłożenie nut w czasie i sposób akcentowania. Tempo natomiast to szybkość odtwarzania muzyki, która często jest mierzona w uderzeniach na minutę (BMP, ang. *beats per minute*). Dynamika, związana jest z energią przekazywaną przez muzyka. Niewątpliwie rytm i tempo to elementy, które wywołują u słuchaczy reakcje fizyczne. Odnoszą się one również do różnych okresów funkcjonowania człowieka, takich jak na przykład: oddychanie, bicie serca, chodzenie czy bieganie¹⁶.

5. Muzyka jako element sportu i aktywności fizycznej

Kulturowe dążenie do grania i słuchania muzyki są niezwykle rozpowszechnione i niemal tak stare jak sama cywilizacja. Zastosowanie muzyki w aktywności fizycznej rozwinęło się gwałtownie w latach 70. i 80., odzwierciedlając popularność zajęć z wykorzystaniem muzyki w świecie zachodnim. Rozwój ten rozszerzył się z ćwiczeń grupowych na indywidualne, gdy osobiste urządzenia do odtwarzania muzyki trafiły na rynek masowy. W tym samym okresie muzyka została włączona do wielu profesjonalnych wydarzeń sportowych, znacznie wzbogacając ich widowisko. Od czasu pojawienia się popularnego iPoda, nastąpił gwałtowny wzrost wykorzystania muzyki przez sportowców podczas treningów i przed zawodami, a niezliczone miliony ćwiczących uczyniły z muzyki istotną część swojego codziennego treningu. Popularne style muzyczne lub rytmy działają tylko w określonym zakresie tempa. Kiedy reggae grane jest w bardzo wysokim tempie, to po prostu nie brzmi dobrze. Dynamika odzwierciedla energię przekazywaną przez muzyka poprzez dotyk lub oddech, aby wpłynąć na głośność instrumentu. Przykładowo w balladzie jazzowej perkusista uderza w bębny szczotkami, podczas gdy w piosence rockowej uderza się w nie mocno, używając obu pałeczek równocześnie. Na wielu profesjonalnych arenach sportowych muzyka i sport są ze sobą ściśle powiązane. Prowadzący wydarzenia sportowe bardzo często wybierają muzykę, która zainspiruje graczy do bardziej efektywnej gry i zaangażuje publiczność w doping swoim faworytom. Zdarza się, że niektóre Federacje Lekkoatletyczne zakazują używania osobistych urządzeń odtwarzających muzykę w trakcie wyścigów, z uwagi na potencjalny dopingujący wpływ muzyki na poprawę pracy, ale również na niebezpieczeństwo koncentracji na muzyce, niż na wydawane instrukcje. Na najwyższych szczeblach współczesnego sportu granica pomiędzy rozgrywką sportową a show-biznesem bardzo często zaciera się. Kibice uczestniczą w meczach już nie tylko po to, by kibicować swojej ulubionej drużynie, ale także po to, by się dobrze bawić i spędzać czas w gronie rodziny, znajomych. W związku z tym bodźce, takie jak muzyka, oświetlenie i obraz stały się integralną

¹⁵ Chęć M., Tyburski E., Samochowiec A., *Preferencje muzyczne a zaburzenia funkcjonowania młodzieży w okresie adolescencji*, *Psychiatria*, 4, 2014, s. 197-198.

¹⁶ Karageorghis C.L., Terry P.C., *The psychological, psychophysical and ergogenic effects of music in sport. A revive and synthesis*, [w:] Bateman A., Bale J. (red.), *Sporting sounds, relationship between sport and music*, Routledge, Nowy Jork 2009, s. 13-15.

częścią widowiska sportowego we współczesnym świecie¹⁷. Muzyka w sporcie ma też swój symboliczny wydźwięk. Mecze pomiędzy drużynami narodowymi zawsze rozpoczynają się hymnem państwowym, a zdobywca złotego medalu, stojąc na pierwszym miejscu podium, ma zaszczyt odsłuchania hymnu swojego kraju. Z niektórymi drużynami sportowymi związane są utwory, które śpiewane są przez kibiców podczas zawodów. Na meczach siatkarskiej reprezentacji naszego kraju często śpiewana jest „Pieśń o małym rycerzu”. Przeważnie pojawia się ona w momentach trudnych, żeby zmotywować zawodników do walki¹⁸.

Niekwestionowany wpływ muzyki na proces mobilizowania się, motywowania i napędzania do działania wśród sportowców potwierdzają liczne teorie psychologiczne, doświadczenie trenerów i samych zawodników oraz przeprowadzone badania naukowe. Biegaczka długodystansowa Paula Radcliffe mówi:

Podczas intensyfikacji treningów przed większymi zawodami układam sobie playlistę i podczas biegania słucham utworów na niej zgromadzonych. Pomagają mi się nakręcić psychicznie i przypominają o czasie przygotowań, kiedy naprawdę ciężko pracowałam i świetnie się czułam. Z odpowiednią muzyką trenuję o wiele ciężiej.

Na wykorzystanie muzyki w sporcie ma wpływ kilka istotnych czynników: kompozycja utworu (jego tempo dynamika rytm, melodia itp.) oraz to, z czym i w jaki sposób zawodnik kojarzy określony utwór. W psychologii wyróżnia się 5 podstawowych obszarów, w obrębie których muzyka oddziałuje na danego zawodnika, sportowca. Do pierwszego obszaru zalicza się kontrolę pobudzenia. Wyróżnia się kilka przyczyn, które mogą wpływać na jego poziom. Przede wszystkim z rytmem utworu muzycznego związane jest funkcjonowanie procesów fizjologicznych organizmu. Jeżeli muzyka jest szybka, rytmiczna, to liczba uderzeń serca zwiększa się, przyspieszeniu ulega także tempo oddychania, podnosi się ciśnienie krwi, zwiększa się ilość wydzielanego potu, natomiast do mózgu docierają dodatkowe impulsy, które mają działanie pobudzające. Należy pamiętać, że pobudzenie jest stanem pomiędzy wyciszeniem organizmu a jego nadmierną, niekontrolowaną aktywnością. Odpowiednio dobrana, relaksująca i spokojna muzyka może wpłynąć na proces regeneracji organizmu i zredukować nadmierne napięcie nerwowo-mięśniowe. Często po ciężkich treningach zawodnicy wybierają te utwory muzyczne, które pomagają w wyciszeniu i uspokojeniu pobudzonego w czasie rywalizacji lub treningu organizmu. Kolejny obszar obejmuje nabywanie nowych umiejętności. Stosowana przez niektórych trenerów technika zwiększania tempa muzyki w czasie treningu pływackiego, powoduje podnoszenie jego efektywności, często bez pełnej świadomości zawodnika, który słucha danego utworu. Dzięki temu większa wydajność osiągnięta jest mniejszym nakładem sił. Wykorzystanie muzyki podczas treningu powoduje, że staje się on bardziej przyjemny, zwiększa się motywacja i trenuje się łatwiej, czego konsekwencją jest szybsze nabywanie nowych umiejętności i osiąganie zamierzonych celów. Trzeci obszar związany jest z koncentracją i uwagą. Okazuje się, że muzyka wpływa na skupienie uwagi w taki sposób, że zmęczenie podczas zawodów czy treningu odczuwalne będzie jako mniejsze. Jest ona w stanie odwrócić uwagę osoby

¹⁷ Karageorghis C.I., Terry P.C., *Psychophysical effects of music in sport and exercise: An update on theory, research and application*, Australian Psychological Society, 2006, s. 1.

¹⁸ <https://tamarapielas.pl/muzyka-i-sport-czy-ida-w-parze/> [data dostępu: 25.03.2023].

trenującej, kiedy pojawia się zmęczenie i ból, dzięki czemu możliwy jest dłuższy i bardziej efektywny trening. Podczas zajęć grupowych muzyka może zjednoczyć grupę, uczyć współpracy i dać dodatkową motywację do cięższego treningu w większym tempie. Niezwykle ważne jest wykorzystanie muzyki w dyscyplinach, w których ruch jest powtarzalny (wioślarstwo, kolarstwo, biegi narciarskie). Pozytywne skojarzenia z muzyką pozwalają zawodnikowi odizolować się od bodźców zewnętrznych, dzięki czemu łatwiej osiągnąć maksymalny stan skupienia i odprężenia. Czwarty obszar oddziaływania muzyki w sporcie związany jest z synchronizacją ruchu. Zawodnik, który podczas treningu słucha muzyki, ćwiczy chętniej i dłużej, a przez to efektywniej. Podczas biegów średnio-dystansowych np. na 400 m synchronizacja szybkości kroków oraz rytmicznej muzyki przyczynia się do poprawy średniej wartości uzyskiwanych rezultatów w porównaniu z grupą kontrolną, która biegła bez muzyki. Podczas treningu należy więc wykorzystywać rytmiczne utwory, zwłaszcza w tych dyscyplinach, w których występują powtarzające się ruchy. Ostatni obszar związany jest z funkcją muzyki, która pozwala na zdystansowanie się od treningu lub presji związanej z zawodami. Zawodnikom, zwłaszcza tym, którzy uprawiają sport zawodowo bardzo często towarzyszy presja, tak zarówno ze strony kibiców, trenerów, rodziców, jak i mediów tzw. pompowanie balonika, szczególnie przed ważnymi meczami czy zawodami sportowymi. Innym obciążeniem jest presja wynikająca z rangi zawodów lub ta, związana z trudami treningów. Muzyka pozwala na relaks i chwilę wytchnienia dzięki temu, że utwory muzyczne bardzo często przynoszą indywidualne skojarzenia pozasportowe, uruchamiające pozytywne emocje i myśli. Muzyka, jako element neuromięśniowej techniki, wyciszenia organizmu może być wykorzystywana również w indywidualnych i grupowych zajęciach relaksacyjnych¹⁹. Emocje odgrywają w sporcie niezwykle istotną rolę. Ruch ciała do muzyki może przybierać różne formy, czego przykładem są różnorodne rodzaje tańca oraz dyscypliny sportowe, w których ruch ciała odgrywa kluczową rolę np. łyżwiarstwo figurowe, gimnastyka artystyczna, taniec sportowy. Ruch ciała do muzyki pojawia się spontanicznie, często tak bardzo, że można nawet nie zauważyć, kiedy muzyka, której słuchamy, wyzwala ruchy ciała, a niekiedy wręcz nie możemy tego ruchu powstrzymać. Pytanie o to, w jakim stopniu to my poruszamy się do muzyki, a w jakim stopniu to muzyka porusza nas, jest interesującym zagadnieniem, na które ciężko udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Podczas słuchania muzyki, nasze ciało może reagować na jej poszczególne części składowe, co prowadzi do spontanicznego poruszania się lub tańczenia. Niewątpliwie sportowiec i muzyk mają wiele wspólnych cech, takich jak rytm, precyzja, determinacja i wytrwałość. W obu tych dziedzinach potrzebny jest ogrom pracy i dużo czasu poświęconego na doskonalenie swoich umiejętności, zdolności. Niewątpliwie to, co czyni sport i muzykę tak wyjątkowymi, to ich zdolność do przyciągania i inspirowania ludzi na całym świecie²⁰.

¹⁹ <https://dariaabramowicz.com/blog/moc-dzwiekow-czyli-muzyka-w-sporcie-czesc-pierwsza/> [data dostępu: 25.03.2023].

²⁰ Żelechowska A., *Poruszeni muzyką – badania nad ruchem ciała w kontekście percepcji muzyki*, [w:] Chełkowska-Zacharewicz M., Kaleńska-Rodzaj J. (red.), *Psychologia Muzyki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2020, s. 93-94.

6. Podsumowanie

Współczesny sport i szeroko pojęta aktywność fizyczna przyjmują różne formy współzawodnictwa, a także różne środki i cele realizacji. Przyjęty obecnie podział sportu dzieli go na wyczynowy i powszechny. Ich wspólnym celem jest dążenie do osiągnięcia sukcesu z zachowaniem najważniejszych zasad rywalizacji sportowej. Sport powszechny zaspokaja dodatkowo potrzebę aktywności ruchowej, dążenia do poprawy bądź utrzymania prawidłowej kondycji fizycznej oraz aktywnego spędzania wolnego czasu. Regularnie podejmowana aktywność fizyczna ma ogromne znaczenie w profilaktyce wielu chorób, wpływa na zdrowie fizyczne, psychiczne i społeczne, podnosząc jakość życia człowieka.

Pandemia COVID-19 i związane z nią restrykcje wymusiły zmianę podejmowanej do tej pory aktywności ruchowej w mniejszym lub większym stopniu, ale jednocześnie przyspieszyły rozwój różnych narzędzi i technologii, które pozwalają na utrzymanie aktywności fizycznej w domowym zaciszu.

Muzyka może wpływać na nasze samopoczucie, emocje i motywację, co czyni ją bardzo skutecznym narzędziem w sporcie i aktywności fizycznej. Z badań przeprowadzonych przez psychologów nad wpływem muzyki na organizm sportowca wynika, że może ona pozytywnie wpływać na efekty w co najmniej pięciu obszarach: nabywaniu nowych umiejętności, koncentracji i uwagi, synchronizacji ruchów, kontroli pobudzenia oraz zdystansowania się od treningu. Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to, jaka muzyka jest najlepsza dla sportowców, ponieważ zależy to od indywidualnych preferencji, dyscypliny sportu czy aktualnej aktywności. Podczas treningu lub uprawiania sportu, muzyka może pomóc w utrzymaniu tempa, rytmu i motywacji. Głośna i dynamiczna muzyka będzie oddziaływać jako stymulator, powodując uwolnienie adrenaliny do krwi i wzrost pobudzenia organizmu. Z kolei spokojna, z wolnym tempem, będzie działać uspokajająco, wyciszająco, obniżając poziom pobudzenia. Muzyka jest również w stanie odwrócić uwagę osoby trenującej, kiedy pojawia się zmęczenie i ból.

Sportowca i muzykę łączy niewątpliwie wiele wspólnych cech, do których zalicza się rytm, precyzję, determinację i wytrwałość w dążeniu do osiągnięcia sukcesu. W obu dziedzinach potrzebna jest ciężka praca i dużo czasu poświęconego na doskonalenie swoich umiejętności. To, co czyni sport i muzykę tak wyjątkowymi, to ich zdolność do przyciągania i inspirowania ludzi na całym świecie.

Literatura

Gieroba B., *Wpływ aktywności fizycznej na zdrowie psychiczne i funkcje poznawcze*, Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu, 25(3), 2019, s. 153-154.

Czarnecki D., Skalski D.W., Kowalski D., Kreft P., Kindzer B., Gamma T., Kyryk O., *Aktywność fizyczna w dobie pandemii COVID-19 i izolacji domowej*, Rehabilitation and Recreation, 13, 2022, s. 126-127.

Sacks O., *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i o mózgu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 70.

Godlewski P., *Globalny i lokalny wymiar współczesnego sportu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Ekonomiczne Problemy Usług, Szczecin 2011, s. 10-11.

Wańkowski Z., *Integracyjna rola sportu we współczesnym świecie*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Ekonomiczne Problemy Usług, Szczecin 2011, s. 25.

Kustalik J., *Aktywność fizyczna i sport wśród młodzieży w czasie pandemii COVID-19*, Journal of Sport and Recreation, 1, 2023, s. 7.

Mucha B., Mucha M., *Aktywność fizyczna w dobie pandemii COVID-19*, [w:] Nowak W., Szalotka K. (red.), *Zdrowie i styl życia. Ekonomiczne i społeczne i zdrowotne skutki pandemii*, Wrocław 2021, s. 390.

Karageorghis C.I., Terry P.C., Curran M.L., Martin O.V., Parsons-Smith R.L., *Effects of music in exercise and sport: A meta-analytic review*, *Psychological Bulletin*, 146(2), 2020, s. 1.

Chęć M., Tyburski E., Samochowiec A., *Preferencje muzyczne a zaburzenia funkcjonowania młodzieży w okresie adolescencji*, *Psychiatria*, 4, 2014, s. 197-198.

Karageorghis C.I., Terry P.C., *The psychological, psychophysical and ergogenic effects of music in sport. A revive and synthesis*, [w:] Bateman A., Bale J. (red.), *Sporting sounds, relationship between sport and music*, Routledge, Nowy Jork 2009, s. 13-15.

Karageorghis C.I., Terry P.C., *Psychophysical effects of music in sport and exercise: An update on theory, research and application*, Australian Psychological Society, 2006, s. 1.

Żelechowska A., *Poruszeni muzyką – badania nad ruchem ciała w kontekście percepcji muzyki*, [w:] Chełkowska-Zacharewicz M., Kaleńska-Rodzaj J. (red.), *Psychologia Muzyki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2020, s. 93-94.

Aktywność fizyczna Polaków wymaga wsparcia, *Badania MultiSport Index 2020*, <https://docplayer.pl/201794872-Multisport-index-2020.html> [data dostępu: 25.03.2023].

<https://tamarapielas.pl/muzyka-i-sport-czy-ida-w-parze/> [data dostępu: 25.03.2023].

<https://dariaabramowicz.com/blog/moc-dzwiekow-czyli-muzyka-w-sporcie-czesc-pierwsza/> [data dostępu: 25.03.2023].

<https://psychologiasportu.pl/muzyka-a-sport/> [data dostępu: 25.03.2023].

Siła dźwięku, czyli muzyka w sporcie. Pozytywny wpływ muzyki w sporcie i szeroko pojętej aktywności fizycznej

Streszczenie

Sport i szeroko pojmowana aktywność fizyczna są kluczowymi elementami zdrowego stylu życia. Wpływają one na podniesienie jakości życia i poprawę ogólnego dobrostanu, jakim jest zdrowie. Regulaminie podejmowany wysiłek fizyczny ma ogromne znaczenie w profilaktyce wielu chorób, kształtuje odporność, wydolność i zdolności motoryczne organizmu, poprawia jakość snu i funkcje mózgu oraz poprawia samopoczucie psychiczne. Duży wpływ na zmianę poziomu aktywności fizycznej miała niewątpliwie ogłoszona w marcu 2020 roku pandemia COVID-19. W wyniku wprowadzonych restrykcji Polacy mieli ograniczony dostęp do różnego rodzaju usług, w tym sportu i aktywności fizycznej. Przymusowe zamknięcie basenów, siłowni, klubów fitness i innych obiektów rekreacyjnych miało na celu zahamowanie rozprzestrzeniania się wirusa. Wymusiło to równocześnie zmianę podejmowanej do tej pory aktywności ruchowej w mniejszym lub większym stopniu. Z badań wynika, że niezależnie od panującej sytuacji epidemiologicznej aż 73% osób nie chciało ograniczać aktywności fizycznej w tym czasie. Muzyka jest niewątpliwie częścią naszego codziennego życia i towarzyszy szerokiemu zakresowi działań. Obecna jest ona w domu, w pracy, w restauracji, a nawet podczas codziennych zakupów w osiedlowym marketcie. Muzyka towarzyszy nam również podczas aktywności sportowej. Jest ona częścią profesjonalnych wydarzeń sportowych o charakterze międzynarodowym oraz świadomym wyborem biegacza, który zakładając na uszy słuchawki, pokonuje kolejne kilometry podczas treningu. Może ona pozytywnie wpływać na efekty w co najmniej pięciu obszarach: nabywaniu nowych umiejętności, koncentracji i uwagi, synchronizacji, kontroli pobudzenia oraz zdystansowania się od treningu. Na jej wykorzystanie podczas aktywności fizycznej ma wpływ wiele istotnych czynników, do których zalicza się m.in.: kompozycję utworu (tempo, dynamika, rytm, melodia itp.) oraz to, z czym osobie trenującej kojarzy się określony utwór i jakie wspomnienia przywołuje. Niewątpliwie sport i muzyka są ze sobą ściśle powiązane. To, co czyni je wyjątkowymi, to ich zdolność do przyciągania i inspirowania ludzi na całym świecie. Głównym celem podejmowanej przez autorów pracy było określenie znaczenia muzyki w sporcie i szeroko pojętej aktywności fizycznej oraz jej pozytywny wpływ na obszary z nimi związane.

Słowa kluczowe: sport, aktywność fizyczna, muzyka, terapia

Muzyka a kształt podmiotu lirycznego w tomie poezji „Viola di morte” Tommaso Landolfiego

1. Próba ujęcia poezji Landolfiego

Tommaso Landolfi w jedynym zachowanym fragmencie wywiadu telewizyjnego, jakiego udzielił, na pytanie o powody, a właściwie osoby, które zasugerowały mu przedsięwzięcie kariery pisarza, odpowiedział z właściwym sobie literackim temperamentem: *Pan potrzebka*². Nie należy przy tym wnioskować o przesadnej interesowności pytanego, który lwiał część literackich tantiem poświęcał na automaty w kasynie. Wręcz przeciwnie, chodzi tutaj o potrzebę inną, choćby to była wyłącznie potrzeba zwalczenia pustki, czyhającej ciągle na człowieka³. Rozwinięcie tego i innych powodów pisania znajdziemy w nazywanym przez wielu badaczy „wierszowanym dzienniku”⁴ Tommaso Landolfiego, tomie poezji „Viola di morte”⁵ z 1972 roku. Rozlicznym krytykom tego oraz następnego tomu poetyckiego „Il Tradimento” (Zdrada) nie umykają regularne nawiązania do muzyki we wspomnianych zbiorach poetyckich⁶. Wciąż jednak pozostają niewyjaśnione rola i znaczenie muzyki w doświadczeniu osobistym Landolfiego, jak i podmiotu lirycznego w jego wierszach. Rola muzyki w poezji Landolfiego przybiera raczej formę mirażu niż solidnego punktu odniesienia⁷.

Przedmiotem moich rozważań będzie analiza obecności muzyki w poezji Landolfiego przejawiającej się w postaci swoistego dialogu podmiotu lirycznego z wielkimi nazwiskami muzyki poważnej, jak Schubert, Bach, Haydn oraz Mozart; refleksji estetyczno-filozoficznej na temat muzyki oraz bezpośrednich zapożyczeń z librett operowych. Jeśli taki rodzaj analizy nie wpisuje się *sensu stricto* w badania interdyscyplinarne i pozostaje ona raczej w granicach badań literackich, to moim celem jest rozpoznanie wagi muzyki tematu czy „środka wyrazu” literackiego. Chodzi także o symboliczną reprezentację muzyki, jak i opis ukształtowania moralności i kondycji psychofizycznej

¹ zbife@amu.edu.pl, Instytut Języków i Literatur Romańskich UAM, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, <https://amu.edu.pl/>.

² https://www.youtube.com/watch?v=cujlBe2_DnY&ab_channel=BeatVideosTV.

³ Zob. Bufalino G., *Le ragioni dello scrivere*, Cere Perse, Sellerio, 1985.

⁴ O „lirycznym dzienniku” czy nawet „poezji ostatnich dzienników” można przeczytać między innymi w: Luti G., *Tommaso Landolfi*, [w:] Grana G. (red.), *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, s. 5592-5624, Marchi M., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Firenze, Le Lettere 2004, s. 305-307, Nelli S., *Questa pallida stanza umana. La costellazione del negativo nel Landolfi diarista e poeta*, „Diario Perpetuo” 3, 1998.

⁵ *Viola śmierci/Fiołek śmierci/Śmiertelny fiolet?* Takie i kilka innych znaczeń może mieć tytuł omawianego tomu poezji Tommaso Landolfiego. Uważam za najbardziej użyteczny i prawdopodobny wariant pierwszy i mam nadzieję, że dowiodę go w niniejszej pracy.

⁶ By wymienić kilku ważniejszych: Prete A., *Sulla poesia di Landolfi*, „Diario Perpetuo”, Quodlibet, Macerata, 2019, Marchi M., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Firenze, Le Lettere 2004, Moca M., *Tra parola e silenzio*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2017.

⁷ Smutnym faktem jest również nikle zainteresowanie polskich wydawnictw włoskim pisarzem, który za życia nie doczekał się żadnego polskiego tłumaczenia, dzisiaj zaś posiadamy zaledwie dwa zbiory nielicznych opowiadań artysty: „Literatura na świecie” nr 6, Instytut Książki, Warszawa 1984, Landolfi T., *Morze Karaluchów*, Biuro Literackie, Wrocław 2016.

podmiotu lirycznego w kontekście doświadczenia muzycznego. Tego typu ujęcie jest próbą zastosowania metod zaproponowanych przez Stanisława Dąbrowskiego, Józefa Opolskiego i Konrada Górskiego zawartych w publikacji „Muzyka w literaturze” redagowanej przez Andrzeja Hejmeja⁸.

2. Wiola śmierci – główne zagadnienia

Przed zajrzeniem w sferę muzyczną, czytelnikowi należy się choćby pobieżne streszczenie kluczowych i powracających zagadnień kompozycji tomu „Wioli śmierci”. Pierwszym z nich jest postać Boga, który u Landolfiego jest już figurą martwą w nietscheańskim sensie tego słowa, wszak ścieramy się w wielu wierszach z jego rozlicznymi cieniami, z którymi zarówno Nietzsche, jak i narrator jeszcze się nie uporali⁹: *Wszystko, czego nam brak – ku czemu na próżno/ Wiedziemy duszę i czego nam się odmawia/ Wytwarza Boga, i go oskarża*¹⁰. Przybiera on formę milczącego interlokutora-zjawy, któremu poeta zwierza się z odczuwania życia jako krążenia wokół obiecanej śmierci, zakazanej jeszcze gwiazdy. Bóg jest zatem cieniem, fantazmatem, powiernikiem rozterek, ale gdzie go znaleźć? *Bóg – łagodne powietrze, co nas głaskało? Bóg – tło morza? Bóg – kanaliki i spojrzenia?*¹¹ – owe ślady są jednak tylko częścią ludzkich obaw. Bóg umarł, a człowiek wytwarza jego cienie w męczarniach i największym uniesieniu serca i rozumu. Nawet one zdają się jednak przeżarte cyklem narodzin i śmierci, wzejściem jutrzeńki i zapadnięciem nocy, nieuchronną powtarzalnością i nudą życia, która zostaje zmechanizowana przez dojmującą pustkę. Romantycznym uniesieniom towarzyszy dekadentka postawa i demistyfikujący pesymizm. Poetyckie „ja” jest w tych „martwych bagnach” i „pyłach wulkanicznych”¹² zawieszona, a wobec otoczenia i powtarzalności procesów bezsilne. Wiele poezji uwydatnia problem szarości codziennej egzystencji, która przypomina raczej śmierć niż życie, która jest równie przerażająca: *Nic do mnie nie przynależy./ Moje życie zatacza kręgi/ Między życiem i śmiercią./ Między bezruchem a ucieczką./ Między dwoma największymi udrękami*¹³.

Sama poezja nieraz staje się bohaterką wiersza (a może antybohaterką?), wyczerpaną, nieprzystającą już do formatu człowieka nowoczesnego. Konieczną, aby móc dalej błędzić i zbyteczną zarazem, bo zatracenie sensu i miłości przez poezję jest równoznaczne z jej milczeniem: *Jeśli życie i miłość są stracone./ Na nic twoje batalie./ O, poezjo, która milczysz./ Nie o reszcie, lecz o twej pierwotnej sprawie*¹⁴. Jeżeli Landolfi wspomina poetę lub poezję, to właśnie w tych kategoriach: staje się nim syczek ze złamanymi skrzydłami, który broni się przed Bogiem (śpiew tego ptaka nieuchronnie nasuwa mi na myśl dźwięk kardiomonitora...), zagubionej stonogi (*Jakiż niby świat, ja zagubiony/ pośród zgiełku/ stonóg, mogę stworzyć?*¹⁵) czy nędznym robakiem, którego

⁸ Takie ujęcia odnajdziemy za granicą, jak i w Polsce, między innymi w artykułach zawartych w: Wolf W. (red.), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999, Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze*, Universitas, Kraków 2002.

⁹ Nietzsche F., *La gaya scienza, Vis-à-vis*, Kraków 2021, s. 155.

¹⁰ Landolfi T., *Viola di morte*, Adephi, Milano 2011, s. 70. Przekłady, jeśli nie podano inaczej, są dziełem autora artykułu.

¹¹ Tamże, s. 117.

¹² Tamże, s. 129.

¹³ Tamże, s. 311.

¹⁴ Tamże, s. 222.

¹⁵ Tamże, s. 274.

przeznaczeniem jest umrzeć samotnie. Należy jednak pamiętać, że gdzieś tam nazywa on poezję boską zdolnością, która przychodzi, ale nie wiadomo skąd. Okazuje się, że owemu syczkowi niezwykle jest blisko do platońskiej istoty lotnej, skrzydlatej i świętej¹⁶. Łatwo z tej krótkiej, ale sumarycznej perspektywy dostrzec, że nie tylko Eugenio Montale czy Mario Luzi podejmowali temat poezji i jej miejsca we współczesnym świecie, ale robił to też Landolfi, a ponadto uwikłany był w podobnego rodzaju magmę, a więc niepoznawalną egzystencję, tułaczkę usłaną pytaniami bez odpowiedzi¹⁷. Poeta balansuje między przepaścią i odrodzeniem, kruchością i zmiennością czasu, toteż Raoul Bruni słusznie zauważa, że „Wiola śmierci” jest czymś w rodzaju „meteorytu” spadającego z odległej ziemi w czas teraźniejszy¹⁸ – i precyzuje to ujęcie – meteorytu-poezji tak bliskiej tradycji, wręcz usianej rymami, na wskroś lirycznej, przez co obcej ówczesnemu nurtowi eksperymentalnemu, post-lirycznemu.

Bez wątpienia uzasadnia to zdedykowanie zbioru wierszy pamięci Gabriela d’Annunzia i Fedora Tiutczewa. Antonio Prete mówi o poezji Landolfiego jako o *muzycznej przestrzeni dla spowiedzi, auto-przesłuchania, wewnętrznej fabularyzacji*¹⁹. Fascynująca jest także interpretacja zaproponowana przez Matteo Moca, według którego dedykacja stanowi granicę między wyidealizowanym światem konkretności semantycznej ekspresji a tym realnym, opanowanym przez słowo martwe, pozbawione jakiegokolwiek znaczenia, jeśli nie w formie iluzji i kłamstwa²⁰. Mroczne oblicza egzystencji, poezji i miłości są tutaj nie odbiciem nowoczesnej myśli, lecz „niewczesnej”, takiej jak u Leopardiego w „Lo Zibaldone”. Poeta nie poprzestaje jednak wyłącznie na zwróceniu swego wzroku w zamierzchłą myśl (Dante’go czy Leopardiego), ale również w ciemność teraźniejszości, dlatego pozostaje współczesny tak, jak to rozumiał Agamben w „Nagości”²¹. Poezja ku śmierci, poezja filozofująca, w przypadku Landolfiego są to tematy nadające się do większych rozpraw, ale nie jest celem niniejszej.

3. Muzyka w poezji

Czas wreszcie zadać pytanie: jaką rolę w tej poezji odgrywa muzyka? W jaki sposób jest przedstawiana? Co próbuje przedstawić? Jak jest stematyzowana i jakiego rodzaju rozterki podmiotu lirycznego skrywa?

Już jedenasty wiersz pierwszego tomu poetyckiego Landolfiego bezpośrednio przywołuje wielkiego kompozytora austriackiego, Franciszka Schuberta. Przytoczę tutaj cały wiersz wraz z roboczą próbą przekładu:

China la testa, Schubert

Schubert opuszcza wzrok,

Tenta col dito la tastiera: spera

Muska klawiaturę palcem: pragnie

*Ritrovarvi il suo segno e la sua voce.
głos.*

Odnaleźć w niej swoje znamię, swój

E il suono esita, ombra,

I dźwięk się waha, ciemnieje

¹⁶ Platon, *Dialogi. Tom I*, przeł. Witwicki W., ANTYK, Kęty 2005, s. 21.

¹⁷ Zob. Salwa P. (red.), *Historia literatury włoskiej. Tom 2*, Semper, Warszawa 1997, s. 316.

¹⁸ Bruni R., *Gnosticismo e nichilismo nella poesia di Landolfi*, „La Rassegna della Letteratura Italiana”, nr 2, 2015, s. 361-366.

¹⁹ Prete A., dz. cyt., s. 8.

²⁰ Moca M., dz. cyt., s. 35.

²¹ Zob. Agamben G., *Nagość*, przeł. Żaboklicki K., W.A.B., Warszawa 2010.

<i>Cade, risorge, muore, rinvivisce,</i>	<i>Upada, powstaje, ginie, odżywa</i>
<i>Cade, mormora l'ultima parola –</i>	<i>Upada, szepcze ostatnie słowo –</i>
<i>Che finalmente si discioglie in sole,</i>	<i>By finalnie rozpuścić się w słońcu,</i>
<i>In dispiegato miele.</i>	<i>Rozlewisku miodu.</i>
<i>S'accozzano gli accordi, i fiati cantano,</i>	<i>Akordy gromadzą się, dęte oddechy</i>
<i>śpiewają</i>	
<i>Si sciolgono le vele</i>	<i>Rozwijają się żagle</i>
<i>E da timbrici impasti confortato</i>	<i>I pokrzepiony wielodźwięków barwą</i>
<i>Il piccolo vascello solca i mari.</i>	<i>Mały stateczek rozrywa fale.</i>
<i>Vi giunse dunque, dunque non fu vana</i>	<i>Zatem dotarł do was, nie był zatem</i>
<i>próżny</i>	
<i>Tanta ansia, ed egli fu felice?</i>	<i>Ogromny lęk, a czy był szczęśliwy?</i>
<i>Ecco, ahimè, quanto non so dire.</i>	<i>Więc... niestety, jak wielce rzecz nie</i>
<i>mogę.</i>	
<i>O meglio, so: felice non fu certo</i>	<i>Chociaż... wiem: szczęśliwy nie był wcale</i>
<i>Se dovette fidarsi alla lusinga,</i>	<i>Jeśli musiał zawierzyć pochlebstwu,</i>
<i>Alla pompa dell'arte,</i>	<i>Pompie sztuki, aby</i>
<i>Per non essere morto²².</i>	<i>Nie być martwym.</i>

Malarsko-muzyczna scena zawarta w wierszu przedstawia się następująco: artysta chyli głowę nad klawiaturą i naciskając klawisze, szuka w dźwiękach swojego głosu oraz istoty wyrazu, która przezeń przemawia. Dźwięk jest jednak niefrasobliwy, waha się, ciemnieje, kluczy, upada, powstaje, umiera, odżywa. Ileż można by było mówić o tej niezwykłej drodze narzuconej niewinnym nutom! Jaki jest cel tak opisanej peregrynacji dźwięku, dlaczego została w ten sposób opisana? Upadki, powstania, śmierć i zmartwychwstanie sygnalizują coś, o czym już wcześniej była mowa. To właśnie w perturbacjach dźwięku wyrażona zostaje kondycja ludzka, ta magmatyczna egzystencja trapiąca nieustanną chwiejnością czasu, bytu i materii? Potwierdzałoby się tutaj poczynione przez kilku badaczy spostrzeżenie²³ dotyczące swego rodzaju wyróżnienia muzyki przez autora, ujawnione zresztą przez niego i w innych dziełach. Polega ono na uwypukleniu faktu, że muzyka jest sztuką niemówienia niczego, mówiącą jednocześnie wszystkim²⁴. Bez wątplenia język muzyczny jest językiem asemantycznym w naszym rozumieniu języka, choć co do jego istoty wciąż jeszcze spierają się filozofowie muzyki²⁵. Język, którego znaki nie odsyłają do niczego innego, jak do wariantu dźwięku

²² Landolfi T., *Viola di...*, s. 17.

²³ Chodzi o krytyków wymienionych w przypisie 5.

²⁴ Landolfi T., *Opere II*, Rizzoli, Milano 1992, s. 1217.

²⁵ Budd M., *Muzyka i emocje*, przeł. Kasperowicz R., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 9-11.

w określonej tonacji (również takie założenie może być dyskusyjne), okazują się w tym jedyną prawdziwą ścieżką komunikacji.

Dalsza część wiersza opowiada o ostatecznym celu wędrówki dźwięku. Wyszeptuje on ostatnie słowo niby szmer i nareszcie rozpuszcza się w słońcu. Po wchłonięciu nut przez wielkie rozlewisko miodu akordy łączą się w jedną całość, tchnienia wiatru (a może podmuchy dętych instrumentów, głosy, dźwięki?) zaczynają śpiewać. Tak właśnie rozwijają się żagle małego statku, który pocieszony tymi dźwiękami płynie po morzu, żłobiąc wyrwy w jego powierzchni.

Język poetycki „Wioli śmierci”, martwe słowo aspirują do podobnej ścieżki, swoją polisemicznością zmierzają do rozmazania znaczenia i przedostania się w sferę języka absolutnego, a więc muzycznego. W innym wierszu, kilkanaście stron później, podmiot liryczny stwierdza: *Słowo znaczy. I właśnie na tym/ polega jego śmierć, a następnie: Nic nie znaczyć, nie mówić nic:/ Oto może najwyższy akt miłości*²⁶. Pozostajmy jednak jeszcze chwilę przy Schubercie, aby wyłuskać kilka najważniejszych informacji, które posłużą do zrozumienia jego obecności w wierszu. Kompozytor już w młodzieńczych latach został wyuczony gry na altówce, choć prezentował swoje zdolności przede wszystkim na niedzielnych spotkaniach rodzinnych, kiedy odbywały się koncerty kwartetu w składzie: Franciszek, jego ojciec, Ignacy i Ferdynand. Mimo że młodzieniec opuszcza dom rodzinny skończywszy zaledwie jedenaste lat, wzmianki o koncertach, w których Franciszek niezmiennie okupuje wiołę, wskazują na ciągłość tych wydarzeń aż do 1820 roku. Jak pisze Tadeusz Marek w swojej monografii: *Człowiek, który był duszą licznych grona, składającego się ze zdolnej, pełnej życia i temperamentu młodzieży artystycznej ówczesnego Wiednia, był samotny, nieśmiały i wobec życia bezbronny*²⁷.

Wspomniana przez Marka nieśmiałość kompozytora może być powodem, dla którego był on tak spragniony uznania swojego kunsztu. Był on przecież, podobnie jak Mozart, uczniem wielkiego mistrza Antonio Salieriego, czym nie omieszkiwał się chlubić. Pochwały nie powodowały w nim odrazy czy zmieszania, zdaje się, że go radowały. Można to stwierdzić na podstawie rozlicznych kontaktów z cesarsko-królewskim śpiewakiem Michałem Voglem, który rozpoznał się na jego talencie, nie szczędził mu słów uznania. Jest jednak i inne oblicze Schuberta, skrępowanego, onieśmielonego przez ogromny zachwyt wobec twórczości Haydna, Mozarta, Beethovena i Goethego. Od dwóch ostatnich pragnął docenienia i zachęty, których przez całe życie niestety nie usłyszał, choć w Wiedniu od wielkiego kompozytora z Bonn dzieliło go zaledwie kilka przecznic. Kompozytor pod koniec życia został opuszczony zarówno przez przyjaciół, jak i rodzinę. Wykorzystał go również wydawca, któremu artysta oddał praktycznie za grosze cały swój muzyczny dobytek²⁸. Tragiczna choroba (*typhus abdominalis*), samotność, utracona miłość i bieda twórcy wychwalających życie pieśni, doprowadziły w końcu do jego przedwczesnej śmierci. Przed odejściem Schubert zdążył odbyć swoją ostatnią podróż do Eisenstadt, gdzie z najgłębszą ciszą i wzruszeniem pochylił czoło przed grobem Josepha Haydna²⁹. Poeta w „China la testa”, podobnie jak Schubert, rozmyśla nad losem udręczonego geniusza, mówiąc o jego muzyce jako

²⁶ Landolfi T., *Viola di...*, s. 60.

²⁷ Cyt. za: Marek T., *Schubert. Male monografie muzyczne T. 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, s. 136.

²⁸ Tamże, s. 148-149.

²⁹ Tamże, s. 242.

o swego rodzaju tułaczce ku śmierci. Czym jest dźwięk poszukiwany przez muzyka? Czyżby był tylko bolesną manifestacją własnej bezradności? Czyżby wychodziło na to, że nie jest możliwe, aby muzyka czy sztuka były czymś więcej niż daremną pracą, a jednak niezbędną, niezbywalną? Czytając „Tra noi vissuti dei” [„Żyjący między nami bogowie”] po raz kolejny odkrywa się przed nami konsolacyjna funkcja muzyki, lecz ponownie dotyka nas też zawód: *Każdy dzień nie może mi dać/ Tych ostatecznych prawideł,/ I ja co ranek wielbić nie zdołam / boga z Salzburga czy tego z Rohrau*³⁰. Muzyka schlebia witalności, tworzy iluzję życia, podsyca nadzieje i karmi obietnicą niebiańskich rozkoszy, ale jest rozrywką niemogącą wytrwać próby czasu, w tym wypadku paradoksalnej próby chwili. Ostateczne przeznaczenie, „wpisane z góry” w narodziny, zostaje wyzwane do walki ze strukturami dźwiękowymi zorganizowanymi przez człowieka. Ziemskie bóstwa, mimo tymczasowego wzmocnienia sił witalnych, nie będą nigdy w stanie sprostać wyzwaniu rzuconemu poecie przez pustkę egzystencji. Schubert (jak Mozart czy Haydn) przegrywa, gdyż to nie on, a jego sztuka zwalcza lęk przed śmiercią. To samo dzieje się z poezją Landolfiego i dlatego też śmierć przybiera oblicze świętego spokoju³¹, zaś oddanie się sztuce jest jedynym sposobem na przetrwanie okresu zwiastującego jej nadejście.

Tymże sposobem przechodzimy do smutnej prawdy, która wybrzmiewa z wielu poezji „Wioli śmierci”: niewystarczalności sztuki. Nawet ta boska zdolność tworzenia poezji i muzyki nie może wybawić człowieka od dręczącej myśli o rychłym końcu. Rymy, nawet te niedoskonałe, podsycają tylko słabość i bezsilność wobec upływu czasu, a więc prowadzą nas ku śmierci, pisze gdzie indziej poeta³². Niezwykle silny związek języka poetyckiego i śmiertelności znów wybija się na pierwszy plan. Jeżeli Gianni Vattimo słusznie dowodzi, że funkcjonalności rytmu, rymu i wielu innych chwytów w poezji służy jej monumentalności, słuszna wydaje się diagnoza poezji Landolfiego jako maski pośmiertnej, pomnika żałobnego³³, czyli sztuki, która pozostanie dla innych, będzie zaś utrwałać się w czasie w jedyny możliwy jej sposób, jako rzecz martwa, jako odbicie pewnego horyzontu kulturowo-społecznego. Interesujący wydaje się ostatni wers, gdzie chodzi o zawierzenie sztuce nie po to, aby żyć czy przeżyć, ale żeby nie umrzeć. Znaczenie pozornie to samo, ale nacechowanie wyrażenia jest zupełnie odmienne. Znowuż, muzyka zdaje się być wskazywaniem na bycie ku śmierci, ale wciąż bycie. Pewność poety co do szczęścia Schuberta ma swoje uzasadnienie. Poeta wysuwa podejrzenie, że kompozytor, pisząc muzykę do Goethego czy Schillera, tak naprawdę przygotowywał się do trwania w śmierci w roli monumentu. Pompa może być tutaj kojarzona z niespełnionym marzeniem napisania wielkich oper, które za jego czasów obeszły się bez echa. Może też być rozumiana jako fałszywy monument, który od początku zmierza do popadnięcia w ruinę (fakt, że pozostaje jako ruina, jest jednak dowodem sensu – nie na próżno dotarł do nas ten stateczek). Pochlebstwo sztuki może być zarówno uznaniem, a w przypadku kompozytora jego rażącym brakiem, iluzją, o której Leopardi mówił, że jest jedyną słuszną drogą³⁴. Ta jej zależność jest już sama w sobie źródłem egzystencjalnej rozpacz. Łącząc te dwie wizje, kuszące wydaje się

³⁰ Landolfi T., *Viola di...*, s. 57.

³¹ Tamże, s. 35

³² Tamże, s. 95.

³³ Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. Surma-Gawłowska M., Universitas, Kraków 2006, s. 65-66.

³⁴ Severino E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica*: Leopardi, Rizzoli, Milano 1990, s. 333.

stwierdzenie, że sztuka może paradoksalnie spełniać dwa zadania: chronić nas przed nicością i śmiercią, jak i do niej zmierzać, przygotowywać. Poeta stawia tu języki sztuk na tym samym stopniu. Jego pewność o nieszczęściu Schuberta jest potwierdzeniem własnego nieszczęścia. Utożsamienie ze sobą figur muzyka i poety dowodzi zaś symbolicznej funkcji muzyki.

4. Muzyka i miłość

Muzyka nie figuruje jednak wyłącznie w odniesieniu do śmierci. Przywołuje także miłość, która ma dla Landolfiego dwie twarze, a najczęściej przybiera je w maski kobiece. Pierwsza to maska powagi, druga bezwstydu i obrzydzenia. Podobnie do poety czynił przywoływany przez niego Mozart, który malował złożoność i absurdalność tego uczucia w swoich operach poważnych i komicznych. Już w pierwszych wersach „Tu m'allontani dalla terra” odnajdujemy dwa oblicza uczucia miłosnego: *Ty oddalasz mnie od ziemi:/ Tobie najdrożsi są fryzjerzy*³⁵. Mimo podwójnego oblicza miłości, odsyłającego raz do raju, raz sprowadzającego na ziemię, pierwszy wers jest tak naprawdę zarzutem wobec kobiety. Podmiot jest owładnięty pożądaniem i miłosnymi inspiracjami, ale wręcz natychmiast obnaża się przed nim ich obrzydliwość i zakłamanie. Autor powiada: *Ja – jestem zraniony: i chcę/ Spocząć w mej szczelinie*, nie chce więc wyleczyć rany, godzi się z jej istnieniem, uznaje ją za konieczność. Śpiewa on pieśń miłosną pełną desperacji, by następnie zapytać: *Kto, jeśli nie bóg z Salzburga,/ Rozpoznaje jej działania, jej ton?*³⁶

Wywołanie Mozarta nie powinno szczególnie dziwić, on również miał przykre doświadczenia w tej materii. Zakochany w Alojzie Weber, miał nadzieję na wspólną przeprowadzkę do Włoch. Plany zostały jednak zburzone przez ojca, który zniesmaczony związkiem syna z panną z nizin społecznych nakazał mu wyjechać do Paryża, aby zająć się poważną karierą. Podczas podróży otrzymał wieści o śmierci swej matki i niewierności Alojzy. Zrozpaczony, ale zbyt kochający życie kompozytor niedługo potem napisze muzykę do opery „Cosi fan tutte”, w której możemy usłyszeć jak Don Alfonso niby mędrzec poucza Guglielma i Fernanda, którzy narzekają na swoje partnerki i pytając, czy mężom takim jak oni nie zbywałyby innych kobiet:

DON ALFONSO *Innych wcale nam nie zbywa.*

Ale cóż one zrobią inne,

Skoro tamte czynią tak?

W głębi serca, kochacie przecież

Te wasze oskubane wrony.

GUGLIELMO *Ah, niestety!*

FERRANDO *Niestety!*³⁷

Mozart w swoich utworach złamał schemat postaci dobrych i złych, zaczął penetrować naturę ludzką jako taką – bohaterowie jego oper byli prawdziwi i odnosili się zawsze

³⁵ Landolfi T., *Viola di...*, s. 76.

³⁶ Tamże.

³⁷ Da Ponte L., *Così fan tutte*, libretto zaczerpnięte ze strony: <http://www.librettidopera.it/>.

do siebie samych. Potrzeba symbolu została zaniechana na rzecz tajemnicy życia (z wyjątkami jak Don Giovanni³⁸). Uczucia, których doznawali bohaterowie, były bardziej złożone, a zadaniem muzyki było traktowanie o rzeczach skomplikowanych, absolutnych. Dlatego właśnie Landolfi zwraca się do Mozarta, który jest w stanie rozpoznać tajemnice rozpaczliwej, miłosnej pieśni oraz w przeciwieństwie do Haydna, wyrazić w niej elementy refleksji transcendentalnej³⁹.

Wolfgang Amadeus twierdził, że poezja winna być „oddaną córką” muzyki i kładł akcent na to, że to ta druga jest najwyższą instancją sztuki. Landolfi w „Tu m'allontani dalla terra” tworzy własną pieśń, która jednak nie przybiera formy zaczarowanego fletu, nie nadaje światu sensu ani nim nie kieruje, jest tylko odbiciem ziemskiej włóczęgi donikąd. Ponadto, poezja pomimo dostojności i piękna, może prowadzić jedynie do rozczarowania, słowo jest „niewolnikiem piekła”⁴⁰. Znajdujemy fragmenty potwierdzające tę diagnozę zwłaszcza w dziennikach Landolfiego, gdzie pisarz przyznaje, że poezja czy literatura w ogóle była dla niego swego rodzaju samookaleczeniem, a ćwiczenie rozumu poprzez pisanie spowodowało, że upragnione życie zamieniło się w niemożliwy do realizacji ideał⁴¹. To samo zresztą czytamy w „Wioli śmierci”: *Próżne jest słowo i nas nie wspiera,/ Kiedy, by uspokoić nasze serca, chcielibyśmy/ Płynnej zmiany klawiszy*⁴² czy też *Nie znajduję pocieszenia/ Jeśli nie w zniekształconych/ taktach/ muzyki zagubionej*⁴³. Zatem to muzyka byłaby jedynym środkiem do zaspokojenia sercowych cierpień? Niewykluczone, z pewnością jest ich najlepszym wyrazem. Pewne jest również, że bóg z Salzburga stoi wyżej od poety – o ile Mozart potrafi *przywłaszczyć sobie głos trawy*⁴⁴, a zatem jego geniusz przerasta tyranię natury, która u Landolfiego jest jedynie świadkiem jego upadku⁴⁵. Zostało już uwydatnione, że także muzyka jest wobec życia bezbronna, ponieważ nie potrafi uratować od lęku doświadczanego dzień za dniem; Landolfi w „Tra noi vissuti dei” wydaje się tłumaczyć, że boskość czy doniosłość kompozytorów, jak Mozart czy Haydn, polega na obietnicy niebiańskich radości, lecz boskość ta ma swoje ograniczenia i gdy osiągnie swój limit, strach i ponure myśli powrócą. Dlatego pesymizm poety jest silnie zakorzeniony w myśleniu o życiu jako karze⁴⁶.

Mozart i Haydn w poezji Landolfiego otrzymują ten sam boski tytuł, stając w opozycji do innych muzyków, Haendla, Bacha, Schuberta czy Paganiniego. Podmiotowi lirycznemu znacznie bliżej jest jednak do tych ostatnich – czytamy w „Ha perduto tre corde il mio violino” [„Moje skrzypce zgubiły trzy struny”]. Poeta deprecjonuje własną twórczość w obliczu ziemskich bóstw, ale nie rezygnuje przecież z dążenia do zbliżonej im siły wyrazu. Jego poezja przypomina raczej skrzypce z zagubionymi strunami, przy czym bohater zastanawia się, czy przypadkiem on sam ich nie pozrywał. Gra zatem wyłącznie na jednej strunie i ma jeden jedyny cel: przygotować się do śmierci.

³⁸ Pestelli G., *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1991, p. 170-171.

³⁹ Tamże, s. 176.

⁴⁰ Landolfi T., *Viola di...*, s. 60.

⁴¹ Tenże, *Opere II...*, s. 316-317.

⁴² Tenże, *Viola di...*, s. 60.

⁴³ Tamże, s. 225.

⁴⁴ Tamże, s. 133.

⁴⁵ Tamże, s. 161.

⁴⁶ Prete A., dz. cyt., s. 8.

Jest w tym coś z poetyckiej pasji, z platońskiej wizji opętania przez muzykę⁴⁷, lecz wizja uskrzydłonej istoty sprowadza się tutaj, jak już wspomniałem, do anioła bez skrzydeł⁴⁸, ptaka, który prędzej schowa się w ziemnej jamie, niż wzbije się w powietrze. Zresztą sam artysta oznajmia, że poezja nie była mu nigdy przyjaciółką i pyta: *jak przewyżyć chmarę/ wstrętnych harpii?*⁴⁹ – podczas gdy bóg z Salzburga toczy nierozstrzygniętą walkę z eryniami, sfinksami i „Nikczemnicą”⁵⁰. Mimo to, jak pisze Marchi, poezja Landolfiego jest „naga” i *sprawuje pieczę nad sztuką czystą i jej boskimi, acz kontrowersyjnymi zdolnościami*⁵¹. Robi to jednak zawsze w sposób niewystarczający i właściwie od początku pewna jest swojej porażki. Ten sam problem na tle wiedeńskich mistrzów dotyka Haendla i Bacha w „Quante canne, compagna”. O kompozytorach urodzonych w 1685 roku mówi jasno fragment: *Ileż piszczałek, towarzyszek,/ Ma organ Haendla lub Bacha?/ Ileż mosiężne orzesznice/ Pokryte przez nocne motyle?/ Nie wiem; ale wiem, że pierwsze/ nie dorównają drugim, bez względu/ Na włożone trudy*⁵².

Co z Mozartem i Haydnem? Tylko ci dwaj według poety są w stanie odebrać naturze jej głos. Wyjaśnienia można by odszukać w „Breve canzoniere”, gdy w kontekście Mozarta padają słowa: *jego język językiem nie jest*⁵³. To jednak nie wystarcza, sam autor mówi później o muzyce Mozarta jak o świergotaniu aniołów; czymś, co nie tylko przewyższa każdy język, ale pokonuje samą koncepcję języka⁵⁴. Wizja zgoła odmienna od platońskiej. Landolfi przypisuje muzyce instrumentalnej zdolności uchwycenia absolutu poprzez naruszenie schematu komunikatywnego, zmierzanie do bycia nadnaturalnym głosem. Dlatego jego wizja jest w tym wymiarze na wskroś romantyczna, skupiona wokół idealnej ekspresji, języka absolutnego⁵⁵. Powyższa charakterystyka instrumentalnej wypowiedzi kielkuje w okolicach lat siedemdziesiątych, niesiona przez *Sturm und Drang*, a więc w czasie, gdy zarówno autor „Koncertów brandenburskich”, jak i ten „Muzyki na wodzie” dokonali już żywota.

Smyczki mają witalność żywicy⁵⁶, zamieniają w prawdę wszystko to, co jest wytworem kłamstwa i fikcji, jak powiada autor w innym wierszu o działaniu instrumentów smyczkowych⁵⁷. Zatem nie traktuje się tylko o muzyce, która jest bliższa naturze, tylko nią jest i wprowadza umysł w zamieszanie – poruszając serce i duszę – w iluzję doskonałą. Takie postrzeganie muzyki jest bez wątpienia możliwe w przypadku kolejnego utworu „Trazione degli Addii, divino metro”:

*Trazione degli Addii, divino metro
metrum*

Przyspieszenie pożegnań, boskie

Da misurare l'anima; anche, letto

Do mierzenia duszy, też, prokrustowe

⁴⁷ Platon, przeł. Witwicki W., *Fajdros*, ANTYK, Kęty 1999, s. 49.

⁴⁸ Landolfi T., *Viola di...*, s. 50.

⁴⁹ Tamże, s. 188.

⁵⁰ Tamże, s. 303.

⁵¹ Marchi M., dz. cyt., s. 305.

⁵² Landolfi T., *Viola di...*, s. 133.

⁵³ Tenże, *Opere II...*, s. 1218.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F. (red.), *Il nuovo. La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quarto della civiltà europea*, G.B. Palumbo, Palermo 2014, s. 778-779.

⁵⁶ Landolfi T., *Viola di...*, s. 61.

⁵⁷ Tamże.

Di Procruste, dove non trova luogo *Łoże, gdzie nie znajdzie miejsca nic prócz*

Se non se ciò che è nobile ed eletto *Tego, co szlachetne i wyniosłe*

Di parametri parla il volgo sciocco, *O parametrach mówi tłum głupi,*

*E il dio da Rohrau lo rimbecca*⁵⁸. *A bóg z Rohrau go poprawia.*

„Symfonia pożegnalna” Haydna przez sam wybór tonacji była w tamtych czasach rzadkością. Warto wspomnieć, że symfonię tę można śmiało zaliczyć do estetyki *Sturm und Drang* (przytoczonej przy innej okazji). Jak pisze Pestelli, była ona między innymi odpowiedzią na zarzuty intelektualistów i purystów z północnych gazet o *uszczuplenie szlachetności, brak idealizacji, nadmierny humoryzm, egzotyczne udziwnienia*⁵⁹ i tym podobne. Dramatyczne napięcia i doktryna oparta na muzycznej intuicji, praca nad zupełnie nowym gatunkiem⁶⁰, oto riposta boga z Rohrau. Przykładem może być już pierwsza część, zawierająca zakłócenia w logicznie rozumianym dyskursie muzycznym: pierwszy łącznik nie funduje drugiego tematu, lecz w efemeryczny sposób przygotowuje następny. Ponadto, interludium w taktach 108-140 buduje swego rodzaju *anticlimax*, po i przed którym zachodzi pauza, milczy cała orkiestra⁶¹ (cechy charakterystyczna dla „burzy i naporu”). Zauważmy, że poeta po raz pierwszy nawiązuje do konkretnego utworu muzycznego w sposób eksplicytny. Liryk otwiera wiersz stwierdzeniem, iż muzyka Haydna uchodzi za środek do pomiaru ludzkiej duszy. Okazuje się być ona również łóżkiem Prokrusta, która istotę niedoskonałą, jaką jest człowiek, wyzbywa grubiańskości, zachowując jedynie to, co szlachetne i bez skazy. Czyżby ta grubiańskość to był rozum w Leopardiańskim znaczeniu, gotowy doskonale przeświecić beznadzieję swojego położenia? Ponownie rzucona zostaje obietnica nieziemskich rozkoszy? Instrumenty w ostatniej części symfonii stopniowo zanikają, prokrustowe łożo jest wyraźnie za ciasne dla człowieka z krwi i kości. Prawdziwą istotą muzyki okazuje się tutaj postępujące zmierzanie ku ciszy. Ciemny tłum mówi o normach – geniusz poza normy wykracza, odpowiadając im z boską siłą języka, który właściwie nim nie jest, który wykracza poza jego zasady. Przykładem niech będzie choćby krótki opis interludia:

*Ale w tym epizodzie nie ma nic normalnego: odizolowany pod każdym względem, w 'złej' tonacji (która nie jest ani tonacją relatywną ani paralelną) i w 'złym' miejscu (w rozwinięciu zamiast w przetworzeniu). Nierealność tego fragmentu jest wzmocniona faktem, że nie jest on w żaden sposób przygotowany i nie ma żadnego związku z kontekstem. Jest jak miraż, który przepowiada, ale nie wykonuje finalnego rozwiązania akordu*⁶².

Lecz do jakiego stopnia jego kondycja psychiczna podmiotu lirycznego zaznaje ukojenia w teźże muzyce „doskonałej”? Następny wiersz zdaje się wyznaczać tę granicę,

⁵⁸ Tamże, s. 150.

⁵⁹ Pestelli G., *L'età di...*, s. 129.

⁶⁰ Tamże, s. 118.

⁶¹ Carrozzo M., dz. cyt., s. 374-377.

⁶² Tamże, s. 387.

tłumaczyć, że ograniczoność i słabość muzyki Haydna polegają na jej... doskonałości właśnie:

<i>La sinfonia del tempo scialacquato,</i>	<i>Symfonia zmarnowanego czasu,</i>
<i>Dei lunghi giorni vuoti,</i>	<i>Dni długich i pustych,</i>
<i>Dell'assidua noia,</i>	<i>Nieustępliwej nudy,</i>
<i>Neanche tu puoi darmi,</i>	<i>Nawet ty mi nie dasz</i>
<i>Nostro signore da Rohrau!</i>	<i>Nasz panie z Rohrau</i>
<i>Giacché tu costruisci con i suoni</i>	<i>Bo ty z dźwięków układasz</i>
<i>L'immortale edificio: e non ha suono</i>	<i>Nieśmiertelną budowlę: a nie ma</i>
<i>dźwięku</i>	
<i>L'inferno quotidiano</i> ⁶³ .	<i>Codziennego piekła.</i>

Nic nie jest w stanie zwalczyć długich, pustych dni, wypełnić treścią zmarnowanego czasu. Stworzony z dźwięków nieśmiertelny gmach (a może wielki grób?) wyobcowuje się od podmiotu, na którego śmierć wciąż się czai. Dzieło alienuje się, bo trwa jako martwy pomnik, jako świadectwo śmierci dokonanej. Podobnie jak w wierszu „Non v'è rispetto o tregua” [„Nie ma obrony czy wychnienia”] piekło codzienności, z którego bije wyłącznie pustka, zwycięża nad poetą. Słowo, obraz czy rzeźba nie są w stanie zwalczyć nudy, strachu przed życiem⁶⁴. Poetyckie ja mówi, że piekło dnia codziennego nie ma dźwięku, wieczne koło śmierci i życia jest nieuchwytnie, a więc życie spełnia się w nieuchwytniej antycypacji śmierci i jej dokonania. W „Urge soccorso, o dio da Salisburgo” [„Potrzebna pomoc, o boże z Salzburga”] mamy ten sam obraz człowieka opustoszałego z wiary w idee i emocje, postawionego wobec swej młodości. Prosi Mozarta o ponowne zesłanie silnego wiatru wraz z wielością iryzujących uczuć, pozwalający zatrzymać czas w miejscu. Teraz, bliski śmierci, wiatr zdaje się rozpraszać i zanikać. Poeta błaga więc Mozarta:

<i>Risuscitalo, o dio da Salisburgo, Wznieć go na nowo, o boże z Salzburga,</i>	
<i>Benché la vita a noi sia vana –</i>	<i>Choć życie i tak jest dla nas niczym –</i>
<i>Persa nell'infinito desiderio</i>	<i>Zagubione w nieskończonym pragnieniu</i>
<i>D'un paese lontano,</i>	<i>Odległej krainy</i>
<i>D'una ferace terra sconosciuta</i> ⁶⁵ .	<i>Nieznanej, żyznej ziemi.</i>

Oczywiście ten odległy kraj jest śmiercią, pustką, tajemnicą (potencjalnym wybawieniem), a jego kontemplacja jest jedyną treścią egzystencji: *jesli w kazdej chwili wyczekuję śmierci/ każda chwila jest śmiercią*⁶⁶. Autor wie, że gra jest z góry przegrana, stawia się w roli żyjących zwłok, gdzie nie ma ani powodu, by umrzeć, ani by żyć, jak w opo-

⁶³ Landolfi T., *Viola di...*, s. 181.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 205.

⁶⁶ Tamże, s. 161.

wiadaniu „Il calcolo della probabilià”⁶⁷ [„Rachunek prawdopodobieństwa”]. Tak czy inaczej, nie da się nie odnieść wrażenia, że to, co dla Haydna i Mozarta było muzyczną medytacją, dla poety jest praktyką pisania.

5. Recitar cantando – cytaty, parafrazy, wewnętrzne głosy, instrumenty

Świątną pracą wychwytyjącą świadome i nieświadome nawiązania do muzyki operowej w „Wioli śmierci” zawdzięcza się publikacji Marco Marchiego, która posłuży mi za bazę do rozważań nad funkcjonalizacją literackiej aluzji do sfery muzycznej⁶⁸, nad jej znaczeniem i funkcją. Ulubionym kompozytorem poety jest zdecydowanie Giuseppe Verdi, a zapożyczenia z umuzycznionych przez niego librett są więcej niż niedyskretne. Tak o technice przywoływania mówi wspomniany krytyk:

Poezja jest jakby zmuszona do myślenia o scenach, do bycia pisaną przez śpiewanie, przez powierzenie własnej dykcji i swego głosu pieśniom innych, zapisanych już opowieści, ich głębokich znaczeń, jej przesłaniu zawartym od dramatu po muzykę, jej odkrywczym przetworzeniom [...] usytuowanym również w cytacie, poza wolą i poza świadomością⁶⁹.

Do tej pory przedstawienie muzyki było głównie wywoływane przez kondycję podmiotu lirycznego, teraz chciałbym wykazać, że muzyka, w sposób świadomy lub nieświadomy, jest artystycznym filtrem poetyckiego słowa i posiada funkcję wywoływania zagadnień miłości czy śmierci. Najpierw przeczytajmy wiersz „Soverchiente Fatica”:

<i>Soverchiente fatica</i>	<i>Przytlaczające trudy</i>
<i>Della vita vissuta!</i>	<i>Przeżytego życia!</i>
<i>Che risolvi, turbata anima mia? Jak postanowisz, moja zgnębiona duszo?</i>	
<i>Non avrai tu mai pace?</i>	<i>Zaznasz ty kiedyś spokoju?</i>
<i>Oh terrore del nuovo giorno,</i>	<i>Och grozo nowego dnia,</i>
<i>Che digià cova, oltraggio</i>	<i>Co już dojrzewa, zniewago,</i>
<i>Da cui sarò percosso</i>	<i>Która mnie dosięgnie</i>
<i>Al primo raggio⁷⁰.</i>	<i>Gdy wszędzie słońce.</i>

Trzeci wers jest zaczerpnięty bez modyfikacji z recytatywu „È strano, è strano!” z „Traviaty” Verdiego. Marco Marchi zwrócił uwagę na dobitną korelację głównej bohaterki opery, Violetty, z tytułem omawianego zbioru poetyckiego⁷¹. Nie dość, że recytatyw i następująca po nim arię akompaniują smyczki, to sama konstrukcja postaci Violetty wiąże ją już od samego początku z chorobą, jej życie jest naznaczone grozą śmierci i w końcu śmiercią w III akcie. Następne skojarzenia morze budzić czwarty

⁶⁷ Landolfi T., *Opere II...*, s. 147-151.

⁶⁸ Marchi M., dz. cyt., s. 36-42.

⁶⁹ Cyt. za: Marchi M., dz. cyt., s. 41.

⁷⁰ Landolfi T., *Viola di...*, s. 145.

⁷¹ Marchi M., dz. cyt., s. 311.

wers, w którym można usłyszeć odwołania do opery Alfredo Catalaniego „La Wally”: *Nè mai dunque avrò pace?*⁷² [A więc nigdy nie zaznam spokoju?]. Chciałoby się zrazu dodać jeszcze następny wers: *E da pensieri tristi sarò turbata?*⁷³ [I niepokoić mnie będą smutne myśli?]. Obie historie opowiadają o miłości niemożliwej, przepełnionej cierpieniem i niesprawiedliwością. Owe fragmenty podsycają odrętwienie podmiotu lirycznego, aura rozpaczliwego śpiewu zawiesza jego życie w oczekiwaniu na nowy dzień, pozwala rzucić wobec głębin swej duszy oskarżycielskie pytanie, pozwala mieć nadzieję. Tak widzi to sam poeta gdzie indziej: *To służące do obrony pieśni,/ To żywa rozpacz na skraju,/ naszej codziennej śmierci*⁷⁴. Nowy dzień jest kolejną zniewagą, utratą dotychczasowych złudzeń, z którą przyjdzie mu się zmierzyć. Poeta nie oddaje jednak ciosu zadanego przez pierwszy promień jutrzenki, jest wyczerpany życiem, podczas gdy macocha-natura każdego dnia odradza się z tą samą siłą. Nierówną grę poeta rozumie doskonale: *Im więcej pocieszam się nadzieją/ tym mniej mam powodów, by ją mieć*⁷⁵. Samotność i uciśniona miłość nie pozwalają na doświadczenie piękna życia, gdyż obarczone jest ono pętlą oczekiwań „na” i następujących po nich rozczarowaniach: *Lipcowe ciepło mnie ugasza/ A zima rozpala:/ Jak więc zamierzam odnaleźć spokój,/ Skoro wszystko przynosi odwrotne działania?*⁷⁶ Taką samą wizję widzimy w innym wierszu:

<i>È passato l'inverno</i>	<i>Minęła zima</i>
<i>E s'è compiuta la celeste vece:</i>	<i>I dokonała się zmiana na niebie:</i>
<i>E perché dunque non esulto?</i>	<i>Dlaczego więc się nie cieszę?</i>
<i>Forse sei tu che l'anima,</i>	<i>Może to ty, którą moja dusza,</i>
<i>Solanga nei tumulti,</i>	<i>Samotna pośród zgiełku,</i>
<i>Gode sovente pingere</i>	<i>Rozkosznie często malowała</i>
<i>Dei suoi colori occulti?</i>	<i>Swoimi tajemnymi barwami?</i>
<i>– No, poeta,</i>	<i>– Nie, poeto,</i>
<i>Nella mia morta vita</i>	<i>W moim martwym życiu</i>
<i>Non si dà più</i>	<i>Nie ma więcej</i>
<i>Tu</i> ⁷⁷ .	<i>Ciebie.</i>

Cała druga strofa to ustęp z przytaczanej już arii z „Traviaty” Verdiego, z niewielkimi modyfikacjami. Centralna część wiersza sprawia wrażenie świadomej pułapki zarzuconej przez poetę na swoją marną egzystencję. Podtrzymuje niepewność, z której

⁷² Libretto zaczerpnięte ze strony: <https://www.opera-arias.com/catalani/la-wally/libretto/>.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Landolfi T., *Viola di...*, s. 74.

⁷⁵ Tamże, s. 254.

⁷⁶ Tamże, s. 174.

⁷⁷ Tamże, s. 254.

wyłania się nadzieja, odroczenie myślenia o śmierci. Odpowiedź, wyrzucona niby z zaświatów (może przez kobietę?), tę niepewność odrzuca i, paradoksalnie, sprowadza artystę na ziemię.

Nie znaczy, to, że autor przestaje się łudzić, więcej, próbuje utrzymać złudzenia za wszelką cenę. Gdzie indziej w wierszu „Aprile ci tradisce”⁷⁸ [„Kwiecień nas zdradza”] poeta kradnie aż cztery wersy z błagalnej arii „La vita è inferno all’infelice”. Don Alvaro pragnie śmierci, ratunku przed serią nieszczęść, jakie zawisły na nim po przypadkowej śmierci ojca Leonory. Rezygnacja poety jest równie silna, stwierdza przed cytatem: – *Nie, wiem, że już nigdy nie zaznam radości*⁷⁹. Ukradziony fragment arii wnosi do wiersza pożądanie odejścia, jest próbą nadania mu iluzji zbawienia, którą przypisywał wcześniej smyczkom, Mozartowi: *Nadać wartość więzi z naszym światem,/ Utrzymać go choćby chwilę jak najdalej/ Od piekielnej otchłani:/ Oto niewdzięczne i samotne/ zajęcie wielkiego bóstwa z Salzburga*⁸⁰. Tragiczne kwestie bohaterów oper tkwiące w świadomości i głosie podmiotu lirycznego nie stanowią wyłącznie śpiewnej czy dramatycznej podpory, która obnaża wizję życia zdominowaną przez rozpacz. Są nośnikami fałszywej nadziei, pięknego kłamstwa, złudnym lekarstwem na przygnębienie. Muzyka antycypuje śmierć, lecz sugeruje niebiańską rozkosz. Dopiero gdy ciężkie organy naszego serca przebudzą się i zagrzmią, jak pisze poeta⁸¹, jego piszczałki powtarzać będą jak ponurą mantrę: *Od Beatryczy ta ściana cię grodzi*⁸². Nie zapominajmy, że to właśnie te słowa Wergiliusza dodały odwagi wędrowcy w kroczeniu przez ognisty żar, by w końcu przestąpić bramy raj.

6. Muzyka jak pisanie, pisanie jak muzyka?

Poeta pisze: *Dokądkolwiek zawita pióro,/ Samobójstwo się cofa*⁸³. Można by pokusić się o stwierdzenie, że muzyka jest autorowi niezbędną jak pióro, że słuchając jej, łagodzi swoje wewnętrzne rozterki. Wydaje mi się to nader niewystarczające – obecność muzyki w wierszach „Wioli śmierci” jest istotną częścią składową wewnętrznego głosu podmiotu lirycznego. Wywołuje ona głos poety (*Gęsta tekstura smyczków jest tym, co nazywam/ Migotaniem, a przypomina szczebiot ptaków:/ Na którym samotny głos rozbija obóz/ Ogłaszając w obliczu ludzi/ Krótkie lato i nadejście pustki*⁸⁴), przenika jego świadomość i poetycką wrażliwość. Od diabelskiego Paganiniego po ziemskie bóstwa, od smyczkowych motków po ciężkie organy, w końcu przez cytaty i parafrazy librett operowych poezja Landolfiego nieustannie tworzy z muzyki temat. Temat ten jest zarówno doskonałym pudłem rezonansowym dla skrzypiec poety, jak i punktem odniesienia, częścią tradycji, jaką pisarz podejmuje z zachowaniem własnego, oryginalnego stylu. Oczywiście jest, że poezja i muzyka są dla Landolfiego bezradnością, posłanniczkami śmierci, zaprzyszłymi procesami mentalnymi. Muzyka ma bardzo wiele funkcji w „Wioli śmierci”, a postrzeganie kompozytorów jako ziemskie bóstwa

⁷⁸ Tamże, s. 285.

⁷⁹ Tamże, s. 285.

⁸⁰ Tamże, s. 303.

⁸¹ Tamże, s. 272.

⁸² Landolfi oczywiście cytuje tutaj bezpośrednio z „Boskiej komedii” Dantego. Posiłkowałem się tłumaczeniem Edwarda Porębowicza z Dante A., *La divina commedia*, przeł. Porębowicz E., Pasaże, Kraków 2015, s. 475.

⁸³ Landolfi T., *Viola di...*, s. 178.

⁸⁴ Tamże, s. 73.

może świadczyć o tym, że jedną z nich jest *zamknięcie w sobie czegoś, co jest jej przeciwne*⁸⁵, nierealnej obietnicy, która musi tworzyć iluzję konkretności. Haendel, Bach, Schubert, Haydn i Mozart są bohaterami, z którymi poeta wchodzi w dialog o funkcji sztuki, jej wartości, o życiu i śmierci. Innym razem przygląda się im z daleka, próbuje ich ocenić, przemyśleć ich historię. Czyni to zarówno przez refleksje biograficzne, ale przez ich muzykę. „Symfonia pożegnalna” czy parafrazy ze sztuk operowych, świadome bądź nieświadome, wskazują na głęboką problematyczność obecności muzyki, jako tematu, aspektu biograficznego, filozoficznego, estetycznego. Tak jak bohater „Breve canzoniere” – często utożsamiany z samym autorem – mówi o sobie, że najważniejszą dlań rzeczą jest *nie pisać wiersze do harmonii (jak co niektórzy zdają się cenić), ale osiągnąć tę boską nierozstrzygalność*⁸⁶. „Wiola śmierci” to pióro poety, lecz czy po całej tej przeprawie możemy powiedzieć, że tylko i wyłącznie pióro? Podobnie do Mozarta, który w epoce intelektualizującej, usianej deklaracjami teoretycznymi⁸⁷, skupiał się na zgłębianiu tajemnic ludzkiego wnętrza za pomocą swej muzyki, Landolfi odsłaniając nowoczesną, ciemną stronę poezji i muzyki powierza się niedokładnym rymom, melodramatycznej antykadencji, rytmice słów, napięciu pomiędzy śpiewem a recytatywem, mową i milczeniem.

Podziękowania

Pragnę podziękować p. prof. Mirosławowi Lobie za życzliwą pomoc i cenne sugestie, a także rodzinie, za sprawą której narodziła się we mnie wielka pasja do muzyki.

Literatura

Adorno T.W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, s. 72.

Bernhart W., Scher S.P., Wolf W. (red.), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999.

Bruni R., *Gnosticismo e nichilismo nella poesia di Landolfi*, „La Rassegna della Letteratura Italiana”, nr 2, 2015, s. 361-368.

Budd M., *Muzyka i emocje*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 9-11.

Bufalino G., *Le ragioni dello scrivere*, Cere Perse, Sellerio 1985.

Carrozzo M. (red.), *Storia della musica occidentale vol. 2. Dal Barocco al Classicismo wiedeński*, Armando, Rzym 2008, s. 374-378.

Da Ponte L., *Così fan tutte*, libretto zaczerpnięte ze strony: <http://www.librettidopera.it/>.

Dante A., *La divina commedia. Boska komedia*, przeł. Porębowicz E., Pasaże, Kraków 2015, s. 475.

Dąbrowski S., „*Muzyka w literaturze*” (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze*, Universitas, Kraków 2002, s. 145-169.

Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, [w:] Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze*, Universitas, Kraków 2002, s. 259-283.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 43-63.

Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze*, Universitas, Kraków 2002.

⁸⁵ Cyt. za: Adorno T.W., *Teoria estetica*, Einaudi, Turyn 1975, s. 72.

⁸⁶ Landolfi T., *Opere II...*, s. 1223.

⁸⁷ Pestelli G., *L'età di...*, s. 157.

- Landolfi T., przeł. Kralowa H., Wasilewska A., *Morze Karaluchów*, Biuro Literackie, Wrocław 2016.
- Landolfi T., *Opere II*, Rizzoli, Milano 1992, 147-151, 316-317, 1217-1218, 1223.
- Landolfi T., *Viola di morte*, Adephi, Milano 2011, s. 17, 35, 50, 57, 60, 61, 70, 73-74, 76, 95, 117, 129, 133, 143, 145, 150, 161, 174, 178, 181, 188, 197, 205, 218, 222, 225, 234, 254, 272, 274, 285, 303, 311.
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F. (red.), *Il nuovo. La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quarto della civiltà europea*, G.B. Palumbo, Palermo 2014, s. 778-779.
- Luti G., *Tommaso Landolfi*, [w:] Grana G. (red.), *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, s. 5592-5624.
- Marchi M., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Firenze, Le Lettere 2004, s. 36-42, 305, 311.
- Marek T., *Schubert. Male monografie muzyczne T. 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, s. 136, 148-149.
- Moca M., *Tra parola e silenzio*, La scuola di Pitagora, Napoli 2017, s. 35.
- Nelli S., *Questa pallida stanza umana. La costellazione del negativo nel Landolfi diarista e poeta*, „Diario Perpetuo” nr 3, 1998.
- Nietzsche F., *La gaya scienza*, Vis-à-vis, Kraków 2021, s. 155.
- Opolski J., *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze*, Universitas, Kraków 2002, s. 171-190.
- Pestelli G., *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1991, s. 129, 157, 170-171.
- Platon, przeł. Witwicki W., *Dialogi. Tom I*, ANTYK, Kęty 2005, s. 21.
- Platon, przeł. Witwicki W., *Fajdros*, ANTYK, Kęty 1999, s. 49.
- Prete A., *Sulla poesia di Landolfi*, „Diario Perpetuo”, Quodlibet, Macerata 2019, s. 8.
- Salwa P. (red.), *Historia literatury włoskiej. Tom 2*, Semper, Warszawa 1997, s. 316.
- Severino E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990, s. 333.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. Surma-Gawłowska M., Universitas, Kraków 2006, s. 65-66.

Muzyka a kształt podmiotu lirycznego w tomie poezji „Viola di morte” Tommaso Landolfiego

Streszczenie

Praca stara się ukazać przeobrażenia podmiotu lirycznego, jakim ulega pod wpływem muzyki w zbiorze poetyckim „Viola di morte” Tommaso Landolfiego. Przedmiotem pracy są liczne nawiązania poety do muzyki za pośrednictwem cytowania fragmentów librett operowych, apostrofów do muzyków i dialogu z nimi, a także przywoływanych instrumentów czy gatunków muzycznych. Metodą wychwyceń i interpretacji subiektywnych opisów muzyki oraz towarzyszących im stanom podmiotu lirycznego dochodzi się do wniosku, iż muzyka stanowi dla poety konkretny środek literackiego wyrazu. Może on występować w formie symbolicznej reprezentacji kondycji poety, ale także służyć do wywoływania konkretnych tematów, jak śmierć, miłość, sztuka. Może on w końcu stanowić punkt wyjścia dla estetycznej lub moralnej refleksji. Muzyka jest więc zarówno tematem, jak i tematów źródłem, a zgłębianie jej może z pewnością odbyć się jeszcze na innych płaszczyznach. Ciekawa byłaby analiza porównawcza strategii kompozycyjnych wspomnianych kompozytorów z wierszami Landolfiego.

Słowa kluczowe: poezja, muzyka, Landolfi, wiola, śmierć

Indeks Autorów

Dyrlica M.....	7
Fiedorczuk Z.....	175
Jabłońska D.....	150
Jurewicz M.....	150
Kaczmarek S.....	68
Knapik-Szweda S.....	117
Komorowska-Zielony A.....	138
Krzyżewska J.....	48
Kupczyk M.....	166
Madejek K.J.....	37
Osak P.....	107, 166
Polańska M.....	91
Polański M.....	91
Rzanna-Szczepaniak E.....	20
Walowska J.....	80
Wrona-Polańska H.....	91