

DOI: <https://doi.org/10.37835/AMS-2024-17-18-04-1.03>

УДК 37.013.43

Refleksje nad kierunkami rozwoju współczesnej pedagogiki artystycznej w kontekście muzyki Claude'a Debussy'ego

Zawarte w niniejszym tekście w refleksje są wynikiem doświadczeń zgromadzonych na przestrzeni 21 lat pracy pedagoga instrumentalisty i pianisty akompaniatora. Jednocześnie sumują moje własne przemyślenia, zrodzone w procesie artystycznych poszukiwań. Nie należy ich traktować jako analiz z zakresu psychologii muzyki, chociaż niewątpliwie poruszona tematyka może stać się przedmiotem dociekań w tej dziedzinie.

Badania w omawianym przedmiocie nie są mi znane. W mojej praktyce pedagogicznej nie zetknęłam się z literaturą dotyczącą ściśle kwestii duchowości w edukacji zawodowych muzyków instrumentalistów, do czego odniosę się szerzej w dalszej części mojego artykułu. Pojęcia tego nie znajdujemy także w podstawach programowych szkolnictwa muzycznego ani w programach nauczania [1].

Swoją wypowiedź pragnę oprzeć na muzycznym kontekście jednego z dzieł dwudziestowiecznej literatury fortepianowej – preludium *Zatopiona katedra* Claude'a Debussy'ego (22 sierpnia 1862 - 25 marca 1918) jest dla mnie inspiracją do zwrócenia uwagi na rolę umiejętności czerpania z głębokich pokładów wyobraźni środków wyrazowych dla osiągnięcia autentyczności artystycznej wypowiedzi, która możliwa jest tylko wtedy, gdy dostrzegamy pełnię człowieczeństwa.

Twórczość fortepianowa Claude'a Debussy'ego stanowi ważny i przełomowy zasób arcybogatego repertuaru, skomponowanego na ten instrument. Jej niepowtarzalna harmonika, walory brzmieniowe i oryginalna poetyka stworzyły całkowicie nowy, na wskroś indywidualny idiom w sztuce pianistycznej. Dotyczy to zarówno estetyki muzycznej, jak i specyficznej narracji oraz niespotykanych wcześniej rozwiązań fakturalnych i środków wyrazu.

Claude Debussy urodził się w roku 1862. Pierwsze lekcje gry na fortepianie zaczął pobierać stosunkowo późno, w wieku 9 lat. Szybko objawił nieprzeciętny talent pianistyczny i kompozytorski. Stopniowo kompozycja stała się podstawową dziedziną jego działalności. Dorastał w klimacie artystycznego Paryża, chłonąc ówczesne trendy, zdobywające coraz większą popularność w rozmaitych dziedzinach sztuk: symbolizm w poezji, impresjonizm w malarstwie [2]. Czerpał z nich liczne inspiracje, pisząc

muzykę do tekstów m. in. Paula Verlaine'a, Charlesa Baudelaier'a, Catulle'a Mendesa, tworząc dzieła symfoniczne, operę *Peleas i Melizanda* do własnego libretta według Maurice'a Maeterlincka. Sam posiadał również talent literacki, którego najbardziej znanym owocem są felietony muzyczne, wydawane jako zbiór pod tytułem *Monsieur Croche* [3].

Skomponował wiele dzieł na fortepian solo oraz utworów z udziałem fortepianu. Jego ulubioną formą wypowiedzi była miniatura instrumentalna. Powstały w tym nurcie także cykle złożone z kilku obrazów dźwiękowych, swoistych rozdziałów, składających się na spójną, choć luźno powiązaną tematycznie całość (m.in. *Suite bergamasque, Pour le piano, Images I i II, Estampes*, dwa tomy *Etiud*).

Debussy napisał także dwa zeszyty *Preludiów* na fortepian. Używając starej, posiadającej długą i rozległą tradycję formuły lapidarnego gatunku muzycznego, nadał swoim utworom zupełnie oryginalny, polemizujący z dotychczas obowiązującym modelem wymiar. Preludia Debussy'ego posiadają odwołania do wyobraźni wizualnej słuchacza, skłaniają do odnajdywania znaczeń wywiedzionych z poezji i malarstwa, każą wędrować wyobraźni pomiędzy obszarami zmysłów. Ich percepcja wymaga przekraczania utartych podziałów władz poznawczych na intelektualne, sensoryczne i emocjonalne. Muzyka zagarnia słuchacza, wprost przenosi go w inną, zakomponowaną rzeczywistość. Nie dzieje się to w sposób dowolny: kompozytor opatrzył swe utwory tytułami, sugerującymi kierunek skojarzeń. Charakterystyczne jest umieszczenie ich nie, jak to jest praktykowane zazwyczaj, na początku, ale na końcu każdego z utworów. Zabieg ten zmienia odbiorcę w partnera kompozytora. Słuchacz jest w swej spontanicznej grze wyobraźni wolny od narzuconej sugestii i dopiero po zagranii (jeśli jest pianistą) lub wysłuchaniu preludium dowiaduje się, jaka idea towarzyszyła kompozytorowi. Sugestywność muzyki ma sprawić, by odczucie rzeczywistości brzmieniowej obudziło w słuchaczu chęć powędrowania drogą własnych skojarzeń. Jest to prawdopodobnie bezprecedensowy w literaturze fortepianowej zabieg, świadczący o niezwykle przemyślanym zamiarze kompozytora.

I zeszyt Preludiów powstał w roku 1910. Zawiera on, jako dziesiątą pozycję, interesujące nas preludium *Zatopiona katedra*. Poniżej przytoczę w języku oryginalnym i w polskim przekładzie tytuły utworów, które składają się na cały cykl:

I (...*Danseuses de Delphes*) – Tancerki delfickie

II (...*Voiles*) – Żagle

III (...*La vente dans la plaine*) – Wiatr na równinie

IV (...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) Ch. Baudelaire – Dźwięki i wonie roztaczane w aurze wieczoru

- V (...*Les collines d'Anacapri*) – Wzgórza Anacapri
- VI (...*Des pas sur la neige*) – Kroki na śniegu
- VII (...*Ce qu'a vu le vent d'ouest*) – Co widział wiatr zachodni
- VIII (...*La fille aux cheveux de lin*) – Dziewczyna o włosach jak len
- IX (...*La serenade interrompue*) – Przerwana serenada
- X (...*La cathedrale engloutie*) – Zatopiona katedra
- XI (...*La danse de Puck*) – Taniec Puka
- XII (...*Minstrels*) – Minstrele

Jak widać bogactwo odwołań i różnorodnych odniesień ukazuje niespotykaną erudycję i mnogość fascynacji artystycznych genialnego autora.

Zatopiona katedra jest jednym z najdłuższych utworów zawartych w niniejszym zbiorze. Nie sposób zamieścić tutaj dokładnej analizy dzieła, dlatego tylko pobieżnie nakreślę jego główne elementy konstrukcji.

Jak zawsze u Debussy'ego zadziwia rozpoznawalna natychmiast, charakterystyczna struktura harmoniczna. Zasadniczo utwór można ująć w ramy tonalności dur – moll, jednak wyczuwamy także stylizowaną modalność oraz brzmienia przywodzące na myśl pentatonikę – skalę bez centrum tonalnego, która w specyficzny sposób modeluje emocje słuchaczy. Motywy melodyczne zdają się być wywiedzione z chorału – naśladują śpiewy kościelne, które mogły rozlegać się w romańskich katedrach Francji kilkaset lat wcześniej. Baśniowość, oniryczny klimat podkreśla uzyskany za pomocą nut basowych efekt bicia dzwonu.

Utwór składa się z kilku akapitów: początkowe takty budują pejzaż dźwiękowy w aurze spokoju, tworzą wrażenie trójwymiarowego, przestrzennego brzmienia. Stopniowo dynamika przebiegu się zwiększa, by doprowadzić do spektakularnego wejścia prowadzonej w równoległych akordach melodii *quasi* chorału. Następnie nastrój wycisza się, po czym motywy z początku utworu powracają i spiętrzają się w kanonie, tworząc drugą kulminację. W epilogu utworu ostinatowy motyw ruchliwego, figuracyjnego basu towarzyszy znanej już, stylizowanej melodii "chorału". Narracja stopniowo wygasa. Końcowe takty zamykają klamrą opowieść o zatopionej katedrze, przypominając w zmienionej nieco postaci wstępne pochodny akordów.

W omówieniu płyty CD z nagraniem Preludiów w wykonaniu Krystiana Zimermana znajdujemy informację o genezie powstania utworu: Debussy znał z wielu źródeł, w tym z opery Edouarda Lalo *Le roi d'Ys* bretońską legendę o zatopionym mieście Ys. [4].

W moim odczuciu sugestywność i malarskość tej muzyki jest zjawiskiem o niebywalej sile oddziaływania. Wykonując preludium mam wrażenie całkowicie

realnego doświadczenia dźwięku rozchodzącego się pod wodą, falowania architektury, spoczywającej w głębinach oceanu. Słyszę brzmienie organów, zniekształcone przez opór nienaturalnego dla nich, wodnego środowiska. Ostatnie sekwencje utworu to w mojej osobistej wizji wychodzenie ludzkiego tłumu z kościoła: słycać nierówne, nieśpieszne kroki, szuranie o posadzkę, oddalający się, cichnący śpiew. Misterium dobiega końca.

Gra wyobraźni słuchacza z materią dzieła muzycznego jest oczywiście czymś wysoce niedookreślonym. Polski kompozytor, teoretyk i pedagog Witold Rudziński w swojej książce *Muzyka naszego stulecia* przytacza następującą anegdotę:

"Przed wielu laty, w trakcie zajęć ze słuchaczami muzyki, przedstawiłem im *Claire de lune* (*Światło księżycy*) Debussy'ego z prośbą o charakterystykę wyrazową utworu, zatajając oczywiście jego właściwą nazwę. Słuchacze krążyli wokół różnych wątków: szerokich pól, spokojnego morza, łagodnej tafli jeziora, nikt jednak nie skojarzył go z obrazem księżycowej poświaty. Istotne było to, że wszyscy mówili o czymś spokojnym, łagodnym, wiążącym się z szeroką przestrzenią i ciszą, co jest zgodne z ogólnym nastrojem utworu. Rozwiązanie, które proponuje kompozytor, wprawdzie jest trafne, jest jednak jednym z wielu możliwych sposobów interpretowania tej muzyki" [5].

Zjawisko postrzegania muzyki przez pryzmat skojarzeń wzrokowych (także dotykowych) nosi nazwę **synestezji**. Polega ona na rejestrowaniu zdarzeń właściwych dla percepcji typowego zmysłu poprzez inne zmysły [6]. Mamy tu więc łączenie dźwięków z kolorami, wrażeniami dotykowymi lub konkretnymi kształtami. Impresjonizm, a także poetycki, malarski i muzyczny symbolizm po raz pierwszy w sztuce europejskiej odwoływały się na tak dużą skalę do coraz szerzej wówczas rozumianej wrażliwości odbiorców.

Na gruncie działalności pedagogicznej rozmowa dotycząca tego typu zagadnień oznacza spotkanie dwóch dusz, dwóch odrębnych indywidualności. Wymaga wzajemnego zaufania, uważności, szacunku dla wrażliwości drugiego człowieka. Stanowi swego rodzaju misterium, duchowość bowiem ma wymiar nie tylko religijny. Stanowiący budulec muzyki dźwięk jest czymś ulotnym, niewidzialnym, kieruje wyobraźnię ku wnętrzu. Nawet zarejestrowany na doskonałym technicznie nośniku nie będzie zawierał wszystkich "składowych", które manifestują się w "tu i teraz". Właściwością wszystkich dziedzin sztuki, w których dzieło rozgrywa się w czasie linearnym, jest jedyność i niepowtarzalność aktu kreacji. Należy mieć to na uwadze nieustannie, ponieważ każde – w tym także "robocze" – wykonanie utworu przez ucznia w czasie lekcji – jest na osi czasu bezpowrotnie utracone.

W dzisiejszej tradycyjnej edukacji muzycznej rola wyobraźni wydaje się być całkowicie uprawomocniona, niekwestionowana i priorytetowa, jednak podręczniki psychologii muzyki, mające zastosowanie w procesie kształcenia nauczycieli instrumentalistów, ujmują często skomplikowane zjawiska percepcji muzyki w kategoriach medycznych, odwołując się do obiektywnie mierzalnych parametrów fizycznych i procesów fizjologicznych [7]. Tymczasem nauka muzyki w ogóle, a w zetknięciu z materiałem, jakim jest muzyka impresjonistyczna w szczególności, bazuje na ogromnym zintensyfikowaniu wrażliwości sensorycznej i środków poznawczych. Jeżeli uwrażliwiamy młodego człowieka – ucznia w kierunku czegoś, co jest niestandardowym sposobem spostrzegania rzeczywistości, to – świadomie lub nieświadomie – otwieramy mu drogę do praktykowania duchowości, do doświadczania świata i samego siebie w zupełnie innym module, na sposób intuicyjny, a zarazem zmysłowy, w którym intelektualna refleksja staje się trudna. To, co czujemy, wymyka się słowom, tradycyjnym aparatom pojęciowym. Dochodzi do konfrontacji człowieka z jego intymną, zagadkową głębią. Akt ten wymaga umiejętności opisu, introspekcji, adekwatnej narracji, jest umiejscowiony w określonym kontekście kulturowym.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* W. Kopalińskiego [5] znajdujemy następującą wykładnię pojęcia "duch": "duch oznaczał początkowo '(od)dech, tchnienie', tj. właściwość odróżniającą człowieka żywego od nieboszczyka, jak wskazuje etymologia wyrazu i jego odpowiedniki w językach: gr. *pneuma*, łac. *spiritus*, ang. *spirit*, *ghost*, fr. *esprit*, nm. *Geist*". W dalszej części omówienia znajdujemy podhasło: "*Duch porusza materię*" pierwiastek duchowy ożywia wszechświat (określenie przewagi inteligencji, rozumu nad materią); z *Eneidy*, 6,727, Wergiliusza: łac. *mensagitat molem* [8]. Sztuka, w percepcji której dochodzi do zjawiska swoistego "przenikania się" zmysłów, jest być może jednym ze sposobów celebrowania *sacrum* lub uzyskiwania stanów poszerzonej świadomości.

Obserwujemy obecnie wzrost świadomości znaczenia pierwiastka duchowego w życiu człowieka. Popularność tzw. rozwoju duchowego, potrzeba zbalansowania różnorodnych dziedzin życia, dbałość o dobrostan psychiczny stały się w ostatnich latach bezprecedensowe. Hasła takie, jak coaching, rozwój wewnętrzny, holistyczne podejście do zdrowia emocjonalnego i fizycznego są częścią medialnego i społecznego *mainstreamu* i zyskują coraz większą atrakcyjność wśród ludzi wykształconych. Fakt ten nie dziwi w obliczu ogólnoswiatowych problemów egzystencjalnych, socjalnych, politycznych i ekologicznych. Poczucie trwałości podstaw naszego bytu zachwiało się wraz ze wzrostem doniosłości zagadnień dotyczących zagrożenia klimatycznego i ekologicznego planety. Potęguje je kryzys polityczny w wielu regionach globu, a w

ostatnim czasie ogólnoświatowa pandemia, wymuszająca izolację, a w konsekwencji konieczność zdefiniowania na nowo tak fundamentalnych kwestii, jak granice wolności jednostki, solidarność społeczna, jedność i wielość postaw w obliczu zagrożenia. Wśród młodych ludzi wywołało to ogromny zamęt, pobudziło do kontestacji wielu zastanych umów społecznych, postawiło pod znakiem zapytania dotychczasowy paradygmat myślenia o roli pojedynczego człowieka na arenie dziejów. Odpowiedzi o różnej jakości i treści dostarcza przede wszystkim internet i jego nieprzeliczone media społecznościowe. Trudność, polegająca na wyselekcjonowaniu wartościowych propozycji w zalewie informacji, rodzi poczucie dezorientacji i przytłacza brakiem jednoznacznych kryteriów. W świecie wszelkiej obfitości, w czasach postmodernizmu ceną za nieograniczony dostęp do niemal całego zasobu dziedzictwa ludzkości jest żmudna powinność selekcjonowania. Wolność wyboru w realiach nadmiernej podaży wszelkich dóbr, w tym także intelektualnych, wymaga od nas posiadania krytycyzmu i przynajmniej względnie trwałych układow odniesienia.

W tym miejscu zaczyna się interesujący dla nauczycieli sztuki muzycznej rozdział dialogu z młodymi ludźmi. Przedmiotem mojej działalności pedagogicznej jest zapoznawanie uczniów szkół artystycznych z dorobkiem muzycznym powstałym głównie w obszarze świata zachodniego, chociaż globalizacja i tu każe poszerzać horyzont poszukiwań. Sięgamy coraz częściej do dzieł z rejonów Bliskiego i Dalekiego Wschodu, internet oferuje dostęp do nagrań muzyki obrzędowej tzw. kultur rdzennych. Na pierwszy plan często wysuwa się pytanie: w jaki sposób znaleźć klucz do interpretacji tekstów muzycznych dawnych epok i odległych kultur? W jakim stopniu przekaz kompozytorów sprzed wieków jest żywy dla dzisiejszych odbiorców? Na ile aktualne są w XXI wieku frazy sprzed chociażby stu lat, jak właśnie *Zatopiona katedra*? Te pytania pojawiają się każdorazowo w pracy z kolejnymi indywidualnościami muzycznymi, wymagają systematycznych aktualizacji. Nie istnieje jedna, zdefiniowana odpowiedź.

Debussy bywa często kojarzony z nurtem symbolizmu w sztukach literackich. Jego wielki poetycki przedstawiciel, Charles Baudelaire napisał w swoich *Dziennikach intymnych*: "Nie lekceważycie niczyjej wrażliwości. Wrażliwość człowieka to jego geniusz" [9]. Rola wrażliwości i wyobraźni w pracy muzyka artysty wydaje się być czymś prymarnym i niepoddającym się dyskusji, jednak z pewnością warto się zastanowić, ku jakim obszarom kieruje aktywność człowieka naszych czasów. Codziennie w działalności muzyka, w tym także młodego adepta sztuki, jest praca z trudnymi, obciążającymi emocjonalnie i psychicznie tekstami. Doświadczenie skomplikowanych, nasyconych narracyjną energią harmonii, przejście procesu

realizacji formy dzieła muzycznego w trakcie jednostkowego wykonania partytury wymaga swoistej higieny psychicznej. Potrzebna jest umiejętność neutralizowania tych specjalnych stanów, wychodzenia z nich, by powrócić do codzienności. Gospodarowanie zasobami intelektualnymi, emocjonalnymi i mentalnymi powinno być elementem edukacji w zawodzie muzyka. Konieczne wręcz wydaje się przygotowanie człowieka na fakt, że obcując ze sztuką, z największymi arcydziełami ludzkiego ducha, aplikujemy samym sobie i naszym słuchaczom bardzo silne, niekiedy ekstremalnie kosztowne psychicznie przeżycia.

Zazwyczaj praktykujemy muzykę jako działalność wymagającą profesjonalizmu, pole zadań wykonawczych. Jesteśmy od początku nauki gry przyzwyczajani do rywalizacji w jej przestrzeni zapominając, jak głęboko transformującym duchowo doświadczeniem jest przejście przez formę, zaprojektowaną przez kompozytorskich geniuszy – największych przedstawicieli gatunku ludzkiego. W przypadku dzieł wielkiego formatu i rangi artystycznej można śmiało powiedzieć, że ich studiowanie stanowi wrota inicjacji duchowej na równi z wielkimi praktykami mistycznymi.

Nie praktykujemy w systemie edukacji stosowania do wykonawstwa muzycznego terminologii związanej z duchowością. O ile psychologia muzyki opisuje bardzo szeroko aspekty emocjonalne gry, to skupia się ona zazwyczaj na przeżyciach związanych z ekspozycją publiczną, na tremie, sposobach relaksacji i mobilizacji organizmu, optymalnym przygotowaniu do wysiłku, jakim jest wykonanie recitalu. Wszystko to ma swoiście „sportowy” wymiar, jest uzasadnione i potrzebne, ponieważ zapewnia skuteczność wykonawczą, nie wyczerpuje jednak całości zagadnień związanych z tym, co muzyka wnosi w naszą przestrzeń duchową. Zachodzi tu rodzaj sprzężenia zwrotnego, który ująć można następująco: my tworzymy muzykę, muzyka tworzy nas.

Fortepian, będący szczególnie uprzywilejowanym historycznie instrumentem, pozwala poczuć, czym jest transcendencja: działamy na nim, dotykamy go, obsługujemy medium w celu powołania do życia eterycznego bytu dźwiękowego. Wznaczeniu fizycznym dźwięk jest falą. Doświadczamy go za pomocą różnych zmysłów: w sposób oczywisty działa tu słuch, ale odbieramy również dotykowo drgania cząsteczek powietrza, wzrok natomiast pozwala nam obserwować pracę pianisty, widzimy akcję, procedurę, działanie. *Zatopiona katedra* to świetny przykład utworu, którego percepcja wymaga zintegrowanego działania zmysłów i intelektu: przez swój programowy tytuł prowadzi nas w świat skojarzeń semantycznych. Każdy odbiorca w sposób samodzielny i niepowtarzalny stworzy w swej wyobraźni

reprezentację zasugerowanego przez kompozytora obrazu. "Widzenie" tego utworu, poddanie się jego wibracyjnemu działaniu jest wielką tajemnicą.

Oddziaływanie sztuki wymyka się słowom. Słowa są bezradne. Debussy jest jednym z twórców, którzy subtelne byty dźwiękowe kreowali bardzo świadomie za pomocą kompozytorskiego warsztatu, genialnego rzemiosła, umiejętności żonglowania stylami minionych epok. Język dawnych mistrzów potrafił w sposób wirtuozowski przełożyć na grunt swojej indywidualnej wyobraźni. Dzięki temu wędrówka w jego świat jest również wędrówką poprzez czas, poprzez wymiary i pogranicza zmysłów, wyprawą na łono zawłości percepcji, co zdaje się być tożsame z istotą doświadczenia mistycznego. Praktyka ta jest jednocześnie sposobem bezpośredniego odczucia transcendencji, właściwego sztuce. Zaryzykować można tezę, że w tak intensywnym stopniu właściwość ta dana jest tylko muzyce. Muzyka ma niewiarygodną zdolność całkowitego zagarniania naszego jestestwa w swoje władanie. Szata dźwiękowa utworu, która oddziałuje na nasz organizm, wywołuje efekt spektakularny i natychmiastowy. Oczywiście doświadczenie to jest różne dla poszczególnych odbiorców w zależności od ich stopnia przygotowania i wyrobienia smaku muzycznego. Przygotowanie owo nie jest jednak warunkiem *sine qua non* silnego oddziaływania muzyki. Osoby niewprowadzone w arkania języka dźwięków niejednokrotnie bardzo żywo reagują na muzykę, co jest kolejną, cudowną właściwością tej dziedziny sztuki. Ona nie stawia warunków. Jej wszechobecność, jej moc mają nieograniczoną zdolność inspirowania pierwiastka duchowości. Miewają także wymiar terapeutyczny, na którym bazuje muzykoterapia, oraz wymiar mistyczny, eksplorowany chociażby w muzyce towarzyszącej obrzędowi szamańskiemu.

Pojęcie duchowości robi zawrotną karierę w przestrzeni społecznej i medialnej. Ludzie poszukują autentyczności doznań, wykraczających poza codzienne doświadczenie rzeczywistości, niekoniecznie przydając im interpretacji właściwych dla poszczególnych systemów religijnych. Znaczenie duchowości w naukach humanistycznych owocuje wzrastającą liczbą publikacji, podejmujących próby zdefiniowania zjawiska, uchwycenia jego uniwersalności jako właściwego całemu gatunkowi ludzkiemu fenomenowi potrzeby zrozumienia wielowymiarowości naszej egzystencji¹⁰. W dniach 23 – 24 kwietnia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu odbędzie się Ogólnopolska Konferencja Naukowa zatytułowana "Duchowość w muzyce – muzyka w duchowości". Poszukiwanie egzystencjalnej głębi w sztuce staje się być może znakiem rozpoznawczym naszych czasów w coraz silniej technicyzowanym świecie.

Muzyka, poprzez swą wolność od semantyki, ma niepowtarzalną właściwość przenoszenia nas w rejony odczuwania bytu bez narracji pojęciowej, w sferę wyższej świadomości. Znaczna część repertuaru muzycznego, w tym pianistycznego, posiada wyraźnie kontemplacyjny charakter, wymaga uruchomienia swego rodzaju intuicyjnego "myśloczucia", zaangażowania wrażliwości, sięgnięcia do pokładów tego, co w nas najbardziej głębokie i subtelne. Muzyka ma jednak swoją fizyczność – dźwięk, instrumentarium, zdarzenie realizacji partytury. Celebrowanie muzyki odbywa się zatem zarówno na płaszczyźnie duchowej, jak i materialnej, znosząc pozorną dychotomię tych kategorii, do jakiej przyzwyczajeni są mieszkańcy cywilizowanego, zachodniego świata. Oddziaływanie bodźców zewnętrznych na nasz system rejestrowania rzeczywistości odbywa się przecież na drodze wywoływania określonych, szeroko opisanych w literaturze nauk medycznych, biologicznych reakcji ciała. W tym kontekście proces uprawiania sztuki nabiera szczególnego znaczenia zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym.

Warto się zastanowić, kim jest artysta kreujący muzykę? Wywołuje on u swoich słuchaczy zamierzone i niezamierzone emocje, różnorakie nastroje, pobudza lub skłania do introspekcji. W moim odczuciu warto tu właśnie przenieść środek ciężkości w procesie edukacji młodych muzyków. Powszechna ciągle prymarność instrumentalnej nieskazitelności, wirtuozerii, wykonawczej perfekcji zdaje się być nurtem wyeksploatowanym. Spektakularność i widowiskowość imprez takich, jak konkursy młodych muzyków, odwraca uwagę od głębi przeżyć wewnętrznych, jakie są przecież treścią obcowania z muzyką. Potęga oddziaływania struktur dźwiękowych jest tajemniczym i ciągle nie do końca zbadanym zjawiskiem. Dynamicznie rozwijające się dziedziny, takie jak muzykoterapia, tzw. medycyna wibracyjna są arcyciekawymi nurtami rozwoju muzyki jako interesującego środka terapeutycznego o głęboko humanistycznym wymiarze.

Wydaje się, że w pedagogice muzycznej rysują się nowe perspektywy i wyzwania, polegające na ukształtowaniu przyszłych pokoleń artystów, twórców i odbiorców sztuki, będących jednocześnie harmonijnie zrównoważonymi, świadomymi i kreatywnymi istotami ludzkimi, zdolnymi wyrazić pełnię egzystencji.

Bibliografia:

1. Baudelaire Charles *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Czytelnik. Warszawa, 1971. s. 262.
2. Debussy Claude *Monsieur Croche*, przeł. A. Porębowiczowa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.

3. Huxley Aldous *Filozofia wieczysta*, przeł. J. Prokopiuk i K. Środa. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok, 1989.
4. Jarociński Stefan *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
5. Kopaliński Władysław *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. s. 226.
6. Nichols Roger Omówienie w książeczce do płyty: Claude Debussy *Preludes* CD Deutsche Grammophon GmbH. Hamburg, 1994. s. 8.
7. *Psychologiczne podstawy kształcenia muzycznego: materiały z ogólnopolskiego seminarium dla nauczycieli i psychologów*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, 1999.
8. Rudziński Witold *Muzyka naszego stulecia*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995. s. 11.
9. Wierszyłowski Jan *Psychologia muzyki*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1979. s. 241-243.