

MUZYKA MOWA DŹWIĘKÓW I CISZY

Autorka uzasadnia rolę psychologicznych czynników w rozumieniu i percepcji muzyki. Przywołuje wybrane stanowiska badaczy polskich i zagranicznych w zakresie kształtowania się procesów psychicznych wspierających odtwórcze i twórcze zachowania człowieka. Przybliża założenia metody Batii Straus i wskazuje na wiele możliwości jej stosowania w pracy dydaktycznej i terapeutycznej. W części końcowej tekstu zamieszcza przykłady zadań twórczych z małymi dziećmi w kontekście własnych tekstów wierszowanych.

Słowa kluczowe: słuchanie muzyki, metoda Batii Straus, rozumienie muzyki, zabawa, twórczość

Ядвіґа Ухила-Зроскі, доктор габітульований (доктор), професор
Шльонський університет, м. Катовіце

MUZYKA MOWA DŹWIĘKÓW I CISZY

Ключові слова: слухання музики, розуміння музики, методика Батії Штраус, гра, творчість.

Jadwiga Ukhyla-Zrosky, Ph.D., Prof.
Silesian University, Katowice

MUZYKA MOWA DŹWIĘKÓW I CISZY

The author grounded the role of the psychological factors in the understanding and reception of the music; she offers some ideas of the polish and foreign researchers in the field of forming of psychic processes, which support the humans' creative activity. She approaches the main conceptions of Batia Straus' methods and pointed the different possibilities of its use for the didactic and therapeutic aims. In the closing part her own lyrics are presented as the examples of creative tasks for small children.

Keywords: listening of the music, understanding of the music, Batia Straus' methods, the game, creative activity.

Muzyka źródłem treści poznawczych i semantycznych. Muzykę najczęściej poznajemy przez bezpośredni jej obiór słuchowy, wizualny, manualny. Percepcja muzyki ma charakter czynnościowy, bowiem zawsze wiąże się z działaniem psychicznym. Działalność percepcyjna człowieka rozpoczyna się od aktywności psychicznej, czyli czynnościowego charakteru procesów poznawczych, które angażują procesy uwagi, spostrzegania, pamięci, myślenia i wyobraźni. Procesy poznawania muzyki posiadają strukturę złożoną. Proces percepcji muzyki w pierwszej kolejności rozpoczynają doznania słuchowe odbierane w formie bodźców, czyli dźwięków. Bodźce te mogą wywoływać uczucia zadowolenia, przyjemności, aprobaty słuchanej muzyki, a następnie wpływać na kształtowanie się emocjonalnego do niej stosunku w postaci nastawień i emocji pozytywnych. W zależności od jakości odbieranych bodźców mogą być źródłem emocji obojętnych lub negatywnych.

Muzykę zawsze tworzą dźwięki uporządkowane w sensie logicznym, semantycznym, formalnym i znaczeniowym. Cechy te, są uporządkowane i scalone

przez kompozytora w jedną całość tworząc utwór muzyczny. Dźwięk jest elementem, tworem prostym ale jakże złożonym w swej wewnętrznej strukturze.

Notacja muzyczna nie jest w stanie przekazać wszystkich parametrów dotyczących wykonania utworu muzycznego i jego rozumienia. Muzyka jest językiem, który przekazuje to, co kompozytor może i chce powiedzieć. Stąd muzyka w literaturze przedmiotu nazywana często jest "mową dźwięków"¹. Jej język operuje systemem zasad uściślających sens istnienia poszczególnych znaków i kodów muzycznych tworzonych przez notację muzyczną. Jednakże zapis graficzny utworu także jest nieprecyzyjny i oddaje jedynie w przybliżeniu intencje kompozytora. Jest kodem muzycznym dla wykonawcy. Utwór muzyczny jest komunikatem kierowanym od nadawcy do wykonawcy, a następnie do odbiorcy.

Zapis nutowy nie może w pełni oddać treści utworu muzycznego jest bowiem kodem, który każdy wykonawca może inaczej odczytać i zrozumieć. Porozumienie to "opiera się na pewnej konwencji przeżywania dźwięków i jednorodności percypowania określonych struktur muzycznych"², stając się przez to zjawiskiem dość skomplikowanym. Przygotowanie

¹ J. Sloboda, Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki. Wyd. WSiP Warszawa 2002, S.14.

² J. Wierszyłowski, Psychologia muzyki. PWN Warszawa 1981, S. 27.

muzyczne słuchacza pozwala mu szybciej i trafniej odczytać znaki, symbole i treści znaczeniowe (semantyczne) muzyki. W przeciwnym razie brak umiejętności odczytania tekstu ogranicza jego rozumienie i sprawia, że odbierana muzyka jest tylko powierzchownym doznaniem i chwilowym słuchowym kontaktem.

Zarówno notacja, jak i kompozycja dookreślają się wzajemnie. Notacja muzyczna jest językiem, który precyzuje to, co kompozytor może i chce powiedzieć. Stąd muzyka nazywana jest współcześnie przez wielu pedagogów, psychologów i muzykologów „mową dźwięków”³. Język muzyki operuje systemem zasad, uściślających sens istnienia poszczególnych znaków notacji muzycznej. Jednakże zapis graficzny utworu jest mało precyzyjny i oddaje intencje kompozytora jedynie w jakimś przybliżeniu.

Kazimierz Stockhausen twierdzi: „Notacja doskonała nie istnieje. Czy to ma być taka w której można sobie natychmiast wyobrazić, jak ona brzmi? Zamów mi natychmiast taką. (...). Kiedy się czyta muzykę, lepiej jest wyobrażać sobie ją, niż przez cały czas zastanawiać się, co oznaczają znaki”⁴. Zapis graficzny muzyki dostarcza wyłącznie informacje o charakterze podstawowym tj. metrum, wysokości i czasie trwania dźwięku i ogólne wytyczne odnoszące się do ich brzmienia, nie uściślając wszystkich elementów utworu. Nie jest on na tyle doskonały, by określić z dużą dokładnością sposób wydobycia każdego dźwięku, wszystkie odcienie jego natężenia, stosowną barwę, dopuszczalną swobodę frazowania i zniekształceń metrycznych, wszelkich niuansów zależnych od indywidualnej koncepcji wykonawcy uwarunkowanej jego wrażliwością, intuicją, wiedzą i możliwościami technicznymi.

Abraham Moles pisze o ograniczeniach zapisu nutowego, który jest jedynie nośnikiem informacji semantycznej, nie przekazuje zaś informacji estetycznej, którą musi odczytać wykonawca w prawidłowy i właściwy dla siebie sposób, zależny jest on od doświadczeń inkulturacyjnych dotyczących stylu, epoki, cech charakterystycznych danego kompozytora⁵. Próbuąc wyjaśnić złożoność notacji muzycznej A. Moles wprowadził pojęcie informacji semantycznej i estetycznej. **Informacja semantyczna** kieruje się prawami logiki, dotyczy świata zewnętrznego, a jej celem jest wywołanie

decyzji odnośnie teraźniejszych i przyszłych działań przygotowujących reakcję osoby na jej odbiór. Wynika z tego, że informacja semantyczna podlega przekładowi z jednego języka na inny język, ponieważ opiera się na uniwersalnej logice wspólnej obu tym językom. Informacja estetyczna natomiast nie daje się przełożyć na język, bo po prostu nie istnieje. Odnosi się nie do uniwersalnego repertuaru logicznego muzyki, tylko do wiadomości nadawcy i odbiorcy o muzyce, jest o wiele bardziej osobista. Komunikaty zawierające treść semantyczną lub treść estetyczną tworzą dwa przeciwległe bieguny dialektyczne i nie istnieją w rzeczywistości. Są wytworzone w procesie percepcji muzyki. Zwykle mamy do czynienia z obu rodzajami naraz, lecz ulega zmianie ich wzajemny stosunek. **Udział procesów percepcji, recepcji i apercepcji w poznawaniu i rozumieniu muzyki staje się fundamentem jej przyswajania**⁶.

Percepcja to proces poznawczy polegający na subiektywnym odzwierciedlaniu przez odbiorcę przedmiotów, zjawisk i procesów. Proces spostrzegania przebiega dwupoziomowo. Pierwszym jest poziom sensoryczno-motoryczny (znaczeniowo-działaniowy), który reaguje w sposób automatyczny przez udział narządów zmysłowych: wzroku, słuchu, dotyku. Głównie zmysły sprawiają, że dźwięki są rozpoznawane co do ich wysokości, cech muzycznych i znaczeniowych. Poziom drugi **nazwany znaczeniowo-czynnościowym** nadaje procesom percepcyjnym pogłębione znaczenie muzyki, odczuć, pragnień. Wpływa on na kształtowanie postaw i zachowań człowieka wobec odbieranej muzyki. **Zatem percepcja muzyki to proces poznawczy związany ze spostrzeganiem zjawisk muzycznych, któremu zawsze towarzyszą procesy analizy i syntezy materiału muzycznego, skojarzenia, wyobrażenia muzyczne i pozamuzyczne, wartościowanie estetyczne muzyki.**

W procesie poznawania muzyki ważną rolę spełnia **apercepcja**, czyli proces psychiczny polegający na postrzeganiu cech muzyki kierowany uwagą, a wiążący treść nowych spostrzeżeń z nabytym uprzednio doświadczeniem muzycznym odbiorcy. Z kolei trzecim ważnym pojęciem kształtującym proces poznawczy jest wyrażenie **recepcja**, czyli postrzeganie. Pomaga ona w najwcześniejszym rozpoznawaniu wrażeń muzycznych przez odbiorcę⁷.

³ M. Kubień – Uszokowa, O uczeniu łatwości w wykonawstwie muzycznym ze szczególnym uwzględnieniem gry na fortepianie, Skrypt 17 AM, Problemy dydaktyki fortepianowej, AM Katowice 2002, S. 32.

⁴ K. Stockhausen, Notacja, interpretacja... [w:] Resfacta 1, AM Kraków 1967, S. 54.

⁵ A. Moles, Art et ordinateur, Paris, Wyd. Casterman, 1971., S. 59 – 60.

⁶ B. Mika, Wartość muzyki a kompetencja muzyczna. W: Wartości w muzyce. Studium monograficzne. T. 1. (red) J. Uchyla-Zroski), Wyd. UŚ Katowice 2008, S. 13. zob. J. Uchyla-Zroski, Rozumienie muzyki procesem wiodącym ku wartościom. W: Wartości w muzyce. Wyd. UŚ Katowice, Iadem, S. 24.

⁷ J. Uchyla-Zroski, Rozumienie muzyki.... Iadem, S. 32.

Rozumienie muzyki i jej uwarunkowania w poglądach E. Tarastiniego⁸.

W swojej książce E. Tarasti pt. *Signs of Music*⁹ wysuwa tezy na temat uwarunkowań procesów rozumienia muzyki. Oto niektóre z nich:

1. Rozumieć muzykę oznacza pojmować całość treści poprzez jej szczegóły. W procesie tym wymagana jest konceptualizacja, jako umiejętność nadawania "czemuś" cech opisu. Jeśli coś rozumiem, to potrafię na ten temat wypowiedzieć się i opisać odbierane treści.

2. Rozumieć, to przechodzić ze stanu "wiedzieć" do stanu "znać". W ten sposób posiadana wiedza zamieniona zostaje na osobowe, czyli subiektywne odczuwanie. W odbieranej muzyce zawsze należy dążyć do zgłębiania nowej wiedzy. Może to oznaczać, że rozumiana muzyka jest inspiracją do tworzenia nowej muzyki, bądź odtwarzana w innej niż dotychczas formie.

3. Rozumieć muzykę oznacza postrzegać tekst lub znak jako "węzeł", "niewiadomą" w sieci innych znaków i tekstów. Tarasti przypomina tu o "semiosferze", która jest "continuum znaków", umożliwia ona rozumienie indywidualnych znaków w obrębie ich domeny (czyli najistotniejszych cech). Do pojęcia "semiosfery" dodane jest także pojęcie "intertext". W myśl tej perspektywy myślenia, znak muzyczny, czy tekst łączy się z innymi znakami, nie tylko muzycznymi tworząc swoisty "łańcuch interpretacji". Klucz do tego typu interpretacji muzyki leży w znajomości i rozumieniu tekstu oraz obeznaniu odbiorcy z innymi sztukami i zjawiskami tworzącymi tę kulturę.

4. Rozumienie muzyki oznacza widzieć związek między sposobem wypowiedzi a treścią samej wypowiedzi. Zgodnie z tą tezą wszystkie elementy występujące w utworze muzycznym stanowią spójną całość.

Przytoczone uzasadnienia Tarastiego w zakresie rozumienia muzyki wskazują, że muzykę rozumie ten lepiej, kto potrafi ją trafniej odczytać, zanalizować, przyswoić, zrozumieć i przetworzyć. Pomocna w tym względnie jest edukacyjna droga kształcenia, wychowania jednostki do sztuki i przez sztukę. Ogromną rolę w tych procesach edukacyjnych odgrywają nauczyciele muzyki, terapeuci i animatorzy sztuki muzycznej.

Rozumienie muzyki kształtowane przez aktywne jej słuchanie.

Koncepcję wywodzącą się z założeń systemu

Carla Orffa stworzyła w latach 70-tych XX wieku Batii Strauss⁹. Nauczycielka pracująca w Musik Teachers College w Tel Awiwie poprzez swoją długoletnią pracę z młodzieżą szkolną i innowacyjnym zmysłem pedagogicznym opracowała własną metodę pracy zwaną "aktywnym słuchaniem muzyki". Podstawą koncepcji nauczania były założenia Carla Orffa oparte na słuchaniu muzyki, a nie jak u C. Orffa w grze na instrumentach. Metoda Batii Strauss została zatwierdzona przez Izraelskie Ministerstwo i wprowadzona w system edukacji do izraelskich szkół. Jej skuteczność okazała się tak wielka, że zaczęto ją rozpowszechniać w innych krajach. Miałam możliwość osobiście zetknąć się z założeniami metody na Sympozjum w Salzburgu prowadzonym przez Europejskie Towarzystwo Poliestetyczne z siedzibą w Akademii Muzycznej w roku 1993¹⁰. W Polsce metoda Batii Strauss zaprezentowana została podczas seminarium C. Orffa w Akademii Muzycznej w Warszawie. Obecni na sympozjum nauczyciele muzyki szybko zaakceptowali założenia tej metody i stali się jej propagatorami w Polsce. Metoda ta jest stosowana do kształcenia przyszłych nauczycieli muzyki dzieci przedszkolnych i szkolnych. Idea metody była realizacją postulatu, że każde dziecko jest uzdolnione muzycznie i ma potencjał aby go rozwijać. Aktywne słuchanie muzyki jest doskonałym sposobem aby kształtować jej rozumienie i wrażliwość muzyczną. Poprzez działanie dziecko aktywizuje procesy poznawcze głównie uwagę, myślenie, wyobraźnię, spostrzeżenie, pamięć. Metoda ta ma na celu przybliżyć dzieciom głównie muzykę klasyczną. Aktywne słuchanie odbywa się z udziałem zajęć ruchowych, tanecznych, instrumentalnych, melorecytacji, fabularyzacji formy i inscenizowanie treści muzycznych w postaci ruchu ilustrowanego. Podczas wykładów i prezentacji Autorka metody podkreślała ważność zachowania kolejności działań ucznia i nauczyciela jako stałego porządku zajęć i zasad postępowania. Oto najważniejsze z nich:

1. Rozbudzanie ciekawości poznawczej w początkowej fazie zajęć.

2. Propozycje tematyczne zajęć; zabaw i zajęć muzycznych dostosować do upodobań i potrzeb dzieci.

3. Podczas prezentacji utworów muzycznych kształtować rozumienie elementów muzycznych wraz z pozostałymi cechami muzyki.

4. Przygotowanie aparatu manualnego do gry na instrumentach tzw. "gra na niby".

5. Realizować materiał dydaktyczny słuchania muzyki w powiązaniu z grą na instrumentach (głównie

⁸ E. Tarasti, *Sinus of Music*, Berlin-New York, Wyd. Mouton de Gruyter, 2002, S. 20.

⁹ K. Żyłka, *Praktyczne wykorzystanie metody aktywnego słuchania muzyki w szkole podstawowej według Batii Strauss*. "Nauczyciel i szkoła" Wyd. Korporacja Polonia Warszawa, 2001 nr. 3 – 4, S. 194.

¹⁰ Pobyt autorki tekstu na Międzynarodowym Sympozjum w Salzburgu w 1993 roku.

instrumentarium Orffa), ruchem i tańcem. Podejmować próby tworzenia własnych instrumentów muzycznych.

6. Podczas zajęć należy zachęcać wszystkie dzieci do pełnej aktywności, nie stosować rygoru przymusu.

7. Należy inicjować w grupie aktywne słuchanie muzyki przez zadawanie pytań, nie dopuszczać do biernego naśladownictwa. W tej zasadzie nauczania widzimy kształtowanie u dziecka świadomego myślenia muzycznego tzw. myślenia pytajnego. Ten rodzaj aktywności głównie pozostaje w sferze psychicznej dziecka ale pozostawia najtrwalszy ślad w jego pamięci.

8. Aktywne słuchanie muzyki wdraża dziecko do swobodnego przyswajania wielorakiej wiedzy muzycznej jak: artykulacja dźwięków, dynamika, harmonia i współbrzmienia, budowa utworów muzycznych.

9. W zajęciach mogą brać udział także rodzice, którzy mają wspierać dziecko poprzez swój czynny udział w zajęciach.

W metodzie tej wyróżnia się poszczególne etapy pracy nauczyciela nad utworem:

1. Fabularyzowanie muzyki połączone z prostymi ruchami rytmicznymi.

2. Powtarzanie poznanych treści muzycznych na poprzednich zajęciach i ubogacenie ich o nowe działania muzyczne dziecka.

3. Stosowanie zapisu partytury muzycznej pełniącej rolę utrwalenia poznanych treści.

4. Realizacja ruchowa lub w tańcu.

5. Połączenie tańca z wykonawstwem instrumentalnym.

6. Rozmowy na temat słuchanej muzyki i o muzyce.

J. Traczyński w swojej publikacji¹¹ podaje wiele zalet tej metody. Wskazuje on na szerokie możliwości adaptacji różnych utworów niezależnie od kryteriów stylu, gatunku i formy muzycznej. Słuchacz może poprzez własny rodzaj aktywności w trakcie słuchania muzyki identyfikować się z artystami-wykonawcami (np. jako współwykonawca i dyrygent, prezentować różne działania muzyczne; grę na instrumentach, naśladować ruchy towarzyszące grze na instrumentach sobie wyobrażonych). Dostrzega swobodę w zamianie ról, jakie dzieci mają pełnić w danym utworze muzycznym, kształcić własną wyobraźnię dźwiękową, zmysł twórczy działań

inspirowany słuchana muzyką. Dostrzega możliwość prezentacji opracowań dziecięcych przed innymi słuchaczami (rodzicami, rówieśnikami z innych klas, zaproszonymi gośćmi). Zajęcia pokazowe, występy poparte aplauzem motywują je do zwiększonej aktywności i udziału w zajęciach. Zintegrowane słuchanie, granie, tańczenie i śpiewanie z elementami ruchu (pantomimy) dramy i różnych form plastycznych (synkretyzm w słowach: *słyszę, gram, tańczę, śpiewam zacerpnięte zostały z metody C. Orffa* w której dominuje jedność słowa, ruchu i muzyki. Działania te, wpływają korzystnie na sukces dydaktyczny nauczyciela i wzmagają w naturalny sposób rozwój zdolności u dzieci. Metoda ta posiada wszystkie walory, by została uznana za ważny sposób oddziaływań terapeutycznych. W jej założeniach ukryta jest ważna myśl pedagogiczna, że uzdolnione muzycznie są wszystkie dzieci ale w zróżnicowanym stopniu, toteż wybór aktywności twórczej lub odtwórczej jest działaniem indywidualnym zawsze dającym pozytywne efekty. Nauczyciel podczas stosowania metody Batii Strauss musi respektować zasady nauczania dydaktyki ogólnej, do których zaliczamy systematyczność, świadomą aktywność, przystępność, stopniowanie trudności, kontrolę i ocenę wyników działań dziecka¹².

Ekspresja działań muzycznych dziecka w metodzie B. Strauss zawsze ma postać doświadczenia muzyki przez zabawę. Ekspresja zabawowa najczęściej jest syntezą wielu różnych form działań, a więc ekspresji słownej, muzycznej (wokalnej, instrumentalnej), ruchowo-mimicznej, tanecznej, dramatycznej.

Muzyczna ekspresja zabawowa jako nauka, relaks i cisza.

Działalność zabawowa dziecka jest bardzo ważna głównie dla jego życia duchowego, samorealizacji, wzbudzania aktywności do działań twórczych i odtwórczych¹³. Daje radość z działań wspólnotowych i razem odnoszonych sukcesów. Muzyka jako sztuka czyni dziecko wrażliwym na piękno, powodując, że cały świat wydaje się ciekawszy i piękniejszy. To muzyka sprawia, że w trakcie aktywnego jej poznawania dziecko staje się bogatsze w przeżycia i doznania, nabiera pełni sił, przekonań i sensu do swych działań. Zabawa muzyczna postrzegana jest jako działalność wykonywana dla przyjemności, ku własnemu zadowoleniu i radości bawiących się dzieci¹⁴. W życiu każdego człowieka zabawa pełni wiele różnych funkcji. Może być formą ekspresji

¹¹ J. Traczyński, Aktywne słuchanie muzyki według Batii Strauss "Wychowanie Muzyczne w szkole", UMCS Lublin 2000, nr. 2–3, S. 92–93.

¹² A. Balcer, Metoda aktywnego słuchania muzyki w praktyce edukacyjnej. W: Edukacyjne inspiracje dziecięcego przeżywania doświadczenia i poznawania muzyki, (red.) M. Kisiel. Wyd. WSB Dąbrowa Górnicza 2008, S. 91.

¹³ J. Uchyła-Zroski, Zabawa w muzyce, pieśni i tańcu. cz. III. W: D. Dymara, A. Górniok-Naglik, J. Uchyła-Zroski. Dziecko w świecie zabawy. Wyd. Impuls Kraków 2009, S. 147.

¹⁴ R. Trześniowski, Gry i zabawy ruchowe. Wyd. Sport i Turystyka. Warszawa 1972, S. 5.

stanów psychicznych i emocjonalnych. Rodzi się z potrzeby osobistej wypowiedzi i społecznego porozumiewania. Pierwszą teorię zabawy stworzył F.W.A. Fröebel¹⁵, który teorię zabawy uważał za potrzebę “samowyróżnienia” się człowieka. Zabawę nazwał główną formą aktywności dziecka, służącą wszechstronnemu rozwojowi i przygotowaniu do nauki szkolnej. Również w nauczaniu muzyki dziecko doświadcza zjawiska akustyczne przez zabawę. Bawi się jego dźwiękami, śpiewa wraz z muzyką, skacze, tańczy, by po chwili odpoczynku i ciszy ponownie się bawić i wyrażać zachowania ekspresyjne. Oto kilka sposobów ukazujących różne możliwości zabawy przez śpiew, grę na instrumentach, słuchanie muzyki, ruch i taniec przy muzyce.

Ważnym czynnikiem właściwego przebiegu zabawy jest jej dostosowanie tematyczne do wieku i możliwości bawiących się. Doskonale można łączyć zabawy muzyczne z twórczością słowną, melorecytacją lub tworzeniem muzyki do podanego tekstu poezji dziecięcej. Wszystkie formy działań inspirują i rozwijają muzykalność w sposób stopniowy, naturalny i systematyczny. Oto przykłady tekstu słownego do aktywności zabawowej odtwórczo-twórczej (tekst własny).

Przykład 1.

Zabawa z piłką

Na krześle leży kotek.
pod krzesłem śpi mój pies.
Ja bawię się piłeczką,
choć za oknami deszcz.

Zadania: Rytmizacja tekstu z wyklaskiwaniem rytmu, metrum, akcentu na pierwszą miarę, zastosuj dynamikę, onomatopeje i inne.

Czy znasz odgłosy i sposoby poruszania się tych zwierząt? Zaprezentuj je.

Zrób ilustrację (ruchową, sytuacyjną) do opisanego tekstu.

Do recytacji ulóż akompaniament.

Spróbuj tekst zaśpiewać.

Wymyśl własne zadanie do podanego wierszyka i wykonaj je sam lub z kimś.

Zadanie: Ulóż zadania twórcze do podanych przykładów (2i 3), spróbuj je wykonać.

Opisz co stało się później w ogrodzie?

Przykład 2

Jeż

Nie futerko ma na sobie
Tupta jeżyk po ogrodzie
lecz igielek moc. niesie jabłka dwa,
Lubi tuptać po ogrodzie, za nim drugi całkiem mały...

Czasem w dzień,... i w noc. schował się za pniak

Przykład 3

Taniec

Podaj rękę, podaj drugą,
zatocz śmiało krąg.
Dookoła drobnym kroczkiem,
“Kosiu łapki”, “Koś”.

Twórcze i odtwórcze działania muzyczne dziecka, realizowane przez aktywne słuchanie muzyki są najskuteczniejszym sposobem umuzykalnienia. Ubogacają poznawczo, bogacą duchowo, manualnie i motorycznie. Zofia Konaszkiewicz powiada: “Gdy człowiek odczuwa radość, wypowiada ją słowami. Ponieważ słowa nie wystarczają, przedłuża je. Ponieważ nie wystarczają i te modulowane słowa – ręce jego nieświadomie czynią ruchy, a nogi jego podskakują”¹⁶.

Стаття надійшла до редакції 22.09.2014



*“Lives of great men all remind us
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footprints on the sands of time
Footprints, that perhaps another,
Sailing o'er life's solemn main,
A forlorn and shipwrecked brother,
Seeing, shall take heart again”.*

*“Життя великих закликає
Нас до великого йти,
Щоб в пісках часів залишився
Слід і нашого шляху,
Далі, що виведе, бути може,
На дорогу та інших –
Заблукалих, втомлених –
І пробуде совість у них.*

*Генрі Лонгфелло
американський поет
“Псалом життя”*



¹⁵ F.W.A. Fröebel, Wychowanie człowieka W: S. Wołoszyn, Dzieje wychowania i myśli pedagogicznej w zarysie. Wyd. Strzelec Kielce 2000, S. 137.

¹⁶ Z. Konaszkiewicz, Taniec, sztuka i zawód. “Kwartalnik ISME” Wyd. Polska Sekcja ISME Warszawa 1991, s. 42.