

## **Dziecięce instrumenty perkusyjne we wspieraniu niepełnosprawnej młodzieży w drodze ku dorosłości. Aspekty edukacyjno-rehabilitacyjne**

### **Streszczenie**

W muzyce i dzięki muzyce młody człowiek ma możliwość spontanicznego i niemal intuicyjnego wyrażania swoich uczuć, emocji, pragnień, oczekiwań, predyspozycji, postaw oraz prowadzenia dialogu z innymi osobami. Dzięki jej dźwiękowej naturze czyni to w sposób bezpieczny w przestrzeni wolnej od ograniczeń i barier. Jednak ze względu na utrudniony kontakt z tą dziedziną sztuki nie zawsze jest to możliwe w sposób artystyczny i na profesjonalnych instrumentach muzycznych. W takiej sytuacji pomocnymi w samorealizowaniu się dorastającej niepełnosprawnej młodzieży mogą okazać się proste instrumenty perkusyjne zwane dziecięcymi. Instrumenty te nie wymagają od osoby posługującej się nimi specjalnych umiejętności manualnych, szczególnych uzdolnień muzycznych oraz dużej wrażliwości emocjonalno-estetycznej na muzykę. Dzięki tym właściwościom mogą one pełnić w życiu osób niepełnosprawnych różnorodne funkcje, wśród których można wymienić funkcję rozwojową, rekreacyjno-ludyczną i komunikacyjną. Dziecięce instrumenty perkusyjne wraz ze swoimi możliwościami i ograniczeniami wydają się odgrywać zasadniczą rolę w próbie zrozumienia specyfiki niewerbalnej wypowiedzi młodego niepełnosprawnego człowieka przy pomocy środków muzycznego wyrazu. Celem artykułu jest ukazanie możliwości zastosowania muzykowania na prostych instrumentach muzycznych w oddziaływaniach edukacyjnych, rehabilitacyjnych i terapeutycznych służących wspieraniu adaptacji społecznej młodego niepełnosprawnego człowieka u progu jego dorosłości.

**Słowa kluczowe:** instrumenty muzyczne, komunikacja muzyczna, młodzież niepełnosprawna, muzyka, wczesna dorosłość

### **The Role of Children Percussion Instruments in Empowering Impaired Young People as They Move Towards Adulthood. Educational and Rehabilitation Aspects of Musical Communication**

#### **Summary**

Through music and thanks to music a young person can spontaneously and almost intuitively express their feelings, emotions, desires, expectations, predispositions and attitudes and enter into a dialogue with other people. Because of the specific nature of music they do it safely in the atmosphere free of any restrictions or barriers. However, due to the fact that their contact with this field of art is impeded, it is not always possible for them to do it artistically and with the use of professional musical

instruments. In such a situation adolescents with impairments may find fulfilment in playing simple percussion instruments called children instruments. These instruments require no special manual dexterity, musical skills or emotional and aesthetic sensitivity to music. Because of that they can serve various functions in an impaired person's life including developmental, recreational, ludic and communicative function. Children percussion instruments, with their possibilities and limitations, seem to play a vital role in the understanding of the specific nature of an impaired young person's non-verbal expression by means of music. The aim of the paper is to show how simple musical instruments can be used in educational, rehabilitation and therapeutic intervention with the aim to facilitate an impaired young person's social adaptation as they move towards adulthood.

**Keywords:** musical instruments, musical communication, impaired young people, music, early adulthood

## Wprowadzenie

Młody człowiek, wchodząc w dorosłe życie, odczuwa silną potrzebę wyrażania swoich przeżyć, potrzeb, doświadczeń, myśli i oczekiwań przy pomocy niewerbalnych środków wyrazu. W tym celu często sięga po muzykę, którą może z dużym powodzeniem wykonywać, posługując się głosem, ruchem lub instrumentami muzycznymi. Jak twierdzi Zofia Konaszkiewicz, stosunek młodych niepełnosprawnych ludzi do muzyki jest taki sam, jak pełnosprawnych, przy czym zarówno jedne, jak i drugie osoby przejawiają w takim samym stopniu zapotrzebowanie na różne jej rodzaje, gatunki, style i wykonawców<sup>1</sup>. Autorka dodaje, iż osoby niepełnosprawne posiadają bardziej niż pełnosprawne utrudniony kontakt z tą dziedziną sztuki, w tym m.in. dostęp do edukacji muzycznej oraz artystycznego wykonawstwa na profesjonalnych instrumentach muzycznych. W takiej sytuacji pomocnymi w samorealizowaniu się młodzieży niepełnosprawnej mogą okazać się proste instrumenty perkusyjne zwane dziecięcymi, szkolnymi, walizkowymi, a nawet terapeutycznymi lub rehabilitacyjnymi.

W ramach poszerzania oddziaływań przynależnych edukacji i rehabilitacji coraz częściej różni specjaliści, w tym m.in. pedagodzy, muzycy, psychologowie, fizjoterapeuci, trenerzy, logopedzi, muzykoterapeuci coraz częściej sięgają po sztukę muzyczną, tworząc w ten sposób interdyscyplinarne pole współdziałania w zakresie teorii, praktyki i badań empirycznych. Dzięki tym poczynaniom dziecięce instrumenty perkusyjne stosuje się jako pomoce dydaktyczne, rehabilitacyjne i terapeutyczne w edukacji i rehabilitacji dzieci, młodzieży i osób dorosłych z różnego rodzaju niepełnosprawnościami spowodowanymi dysharmoniami, opóźnieniami i zaburzeniami rozwoju percepcji wzrokowej, słuchowej, dotykowo-kinestetycznej, koordynacji wzrokowo-ruchowo-słuchowej, mowy, au-

<sup>1</sup> Por. Z. Konaszkiewicz, *Opinie młodzieży niepełnosprawnej na temat kontaktów z muzyką poważną*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME” 1989, nr 1, s. 21–32

toorientacji, orientacji przestrzennej, itp. W działaniach tych muzyka postrzegana jest jako specyficzny środek oddziaływania służący wspieraniu rozwoju młodzieży i stymulowaniu pozytywnych zmian społecznych w jej najbliższym otoczeniu<sup>2</sup>. Adam Ockelford twierdzi, iż edukacja poprzez muzykę młodzieży o specjalnych potrzebach – nie będąca jej edukacją muzyczną – winna być prowadzona dwutorowo ze względu na: 1) tzw. „czyste” wartości wynikające ze specyfiki sztuki (czyli wiedzę i umiejętności muzyczne), 2) szerszy jej rozwój i kształcenie ogólne (obejmujący umiejętności motoryczne, poznawcze, emocjonalne i społeczne)<sup>3</sup>. W praktyce bardzo trudno jest oddzielić od siebie efekty działań edukacyjno-rehabilitacyjnych w sferze rozwoju muzycznego i ogólnego młodego człowieka, gdyż osiągnięte przez niego postępy przenikają i uzupełniają się wzajemnie, tworząc niejako jedną całość<sup>4</sup>. Susan Hallam pisze, iż niezależnie od kategoryzowania osiągniętych rezultatów koniecznym warunkiem do zaistnienia korzystnych zmian rozwojowych jest odczuwana przez młodzież przyjemność i satysfakcja płynąca z obcowania z muzyką<sup>5</sup>. Takie pozytywne podejście skłania do postrzegania rozwoju każdego młodego człowieka wyłącznie w kontekście jego indywidualnych, specyficznych i niepowtarzalnych możliwości, predyspozycji, oczekiwań, gustów i upodobań, a nie wyłącznie ograniczeń i trudności<sup>6</sup>.

## Muzykowanie na prostych instrumentach muzycznych

Muzyka od zarania ludzkości stanowi jedną z bardzo ważnych form życiowej i twórczej działalności człowieka<sup>7</sup>. Zarówno przez wykonawców, jak i badaczy

<sup>2</sup> Por. M. S. Barrett & N. Bond, *Connecting through music: The contribution of a music programme to fostering positive youth development*, „Research Studies in Music Education” 2015, nr 37.1, s. 37–54, (tłum. autora)

<sup>3</sup> Por. A. Ockelford, *Music for children and young people with complex needs*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2008, (tłum. autora); A. Ockelford, *Music in the education of children with severe or profound learning difficulties: Issues in current UK provision, a new conceptual framework, and proposals for research*, „Psychology of Music” 2000, nr 28.2, s. 197–217, (tłum. autora)

<sup>4</sup> Por. A. Ockelford, G. Welch, S. Zimmermann, *Focus of Practice: Music Education for Pupils with Severe or Profound and Multiple Difficulties – Current Provision and Future Need*, „British Journal of Special Education” 2002, nr 29(4), s. 178–182, (tłum. autora)

<sup>5</sup> Por. S. Hallam, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of Music Education” 2010, nr 28.3, s. 269–289, (tłum. autora)

<sup>6</sup> Por. G. F. Welch, A. Ockelford, F.-C. Carter i in., *‘Sounds of Intent’: Mapping musical behaviour and development in children and young people with complex needs*, „Psychology of Music” 2009, nr 37(3), s. 348–370, (tłum. autora)

<sup>7</sup> Por. J. Attali, *Noise: The political economy of music*, London, Manchester University Press, 1985, (tłum. autora); C. Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Nanover-London, Wesleyan University Press, 2011, (tłum. autora); A. Trojanowska-Kaczmarek, *Dziecko i twórczość*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Akademii Nauk, 1971

była przez wieki i nadal jest różnie postrzegana, pojmowana i interpretowana. Nie wnikając w zawile polemiki filozofów, estetyków, muzykologów czy teoretyków muzyki, można przyjąć za Filipem Alpersonem, iż muzyka jest sztuką wykonawczą, która powstaje w wyniku tworzenia lub odtwarzania dźwięków głosem, ruchem lub na instrumentach muzycznych<sup>8</sup>. Autor dodaje, iż podstawą praktyki w obszarze muzyki jest wykonawstwo na instrumentach muzycznych, czyli odtwórcza lub twórcza gra instrumentalna, która stanowi wiodącą formę muzykowania. W myśl tego wykonawstwo instrumentalne może obejmować obok posługiwania się profesjonalnymi instrumentami muzycznymi, także prostymi instrumentami perkusyjnymi. Te ostatnie, podobnie jak pozostałe instrumenty muzyczne, są przedmiotami materialnymi, stworzonymi świadomie przez człowieka w celu wydobywania dźwięków i tworzenia muzyki. Wprawione do wibracji poprzez manipulowanie, tj.: potrząsanie, uderzanie lub pocieranie palcami, całą dłonią, pałeczką lub inną częścią instrumentu wydają różnej jakości i intensywności dźwięki. Ze względu na drgające części, instrumenty te można podzielić na idiofony drewniane (wibruje cały drewniany instrument) i idiofony metalowe (wibruje cały metalowy instrument) oraz membranofony (drga tylko skórzana lub z masy plastycznej membrana). Biorąc pod uwagę częstotliwości wydawanych na nich dźwięków, instrumenty te można podzielić na dwie grupy: instrumenty rytmiczne, tj. o nieokreślonej wysokości brzmienia (bębenki, grzechotki, janczary, klawesy, kołatki, pudełka akustyczne, talerze, tamburyna, trójkąty) oraz instrumenty melodyczne (dzwonki chromatyczne i dzwonki diatoniczne).

Prosta budowa, przystępna wielkość oraz łatwy sposób pobudzania do wibracji i brzmienia przyczyniają się do tego, iż z jednej strony dziecięce instrumenty perkusyjne oferują ograniczone i skromne pod względem wyrazowym możliwości wykonawcze, z drugiej zaś, nie wymagają od osoby posługującej się nimi specjalnych umiejętności manualnych, szczególnych uzdolnień muzycznych oraz dużej wrażliwości emocjonalno-estetycznej na muzykę. Dzięki tym właściwościom instrumenty te w obszarach klinicznych zastosowań pełnią różnorodne funkcje, do których można m.in. zaliczyć funkcję rozwojową, poznawczo-stymulacyjną, rekreacyjno-ludyczną, komunikacyjną, terapeutyczną, edukacyjną i rehabilitacyjną. Dziecięce instrumenty perkusyjne już na samym początku kontaktu zapewniają osobie muzykującej tzw. dobry start, tj. samodzielne, łatwe muzykowanie, bez wcześniejszego przygotowania (a vista) oraz „tu i teraz”<sup>9</sup>. Stanowią one część dziedzictwa kulturowego młodzieży, pozwalają osiągać jej sukcesy w krótkim czasie i stosunkowo niewielkim wysiłkiem, dostarczają jej

<sup>8</sup> Por. P. Alperson, *The instrumentality of music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2008, nr 66.1, s. 37–51, (tłum. autora)

<sup>9</sup> Por. A. C. Willox, A. Heble, R. Jackson i in., *Say Who You Are, Play Who You Are: Improvisation, Pedagogy, and Youth on the Margins*, „Action, Criticism, and Theory for Music Education” 2011, nr 10(1), s. 114–131, (tłum. autora)

poczucia spełnienia artystycznego i sprawczego działania<sup>10</sup>. Zdaniem Wandy Olszewskiej proste instrumenty perkusyjne są najczęściej stosowanymi instrumentami muzycznymi w oddziaływaniach rehabilitacyjnych<sup>11</sup>.

Osoba muzykująca, chwytając w palce lub dłonie instrumenty perkusyjne, głaszcząc lub pocierając je, potrząsając lub uderzając nimi, pobudza je do wibracji i brzmienia, czyniąc je specyficznymi niewerbalnymi środkami wyrazu muzycznego. Tego typu aktywność, nawet ta najprostsza, realizowana na elementarnym poziomie jej możliwości i umiejętności muzycznych, motorycznych, intelektualnych i wysiłkowych, określana jest najczęściej mianem improwizacji. Według Kennetha Bruscia improwizacja muzyczna oznacza naturalną i spontaniczną działalność człowieka polegającą na jednoczesnym tworzeniu i wykonywaniu, niekiedy nawet prostych produkcji dźwiękowych, które nie zawsze można uznać za sztukę na najwyższym poziomie artystycznym i estetycznym<sup>12</sup>. Niektórzy autorzy twierdzą, iż improwizacje wykorzystujące proste instrumenty muzyczne mogą stanowić przystępną i atrakcyjną dla młodzieży formę edukacji<sup>13</sup>. Mogą być także jednym z korzystnych sposobów terapii i rehabilitacji służących niwelowaniu różnego rodzaju ograniczeń i zahamowań oraz polepszaniu relacji interpersonalnych utrudniających funkcjonowanie młodzieży niepełnosprawnej<sup>14</sup>. Tak więc improwizacja muzyczna w edukacji jawi się zarówno jako sposób myślenia, jak i działania, przy czym może być rozumiana jako złożony, wieloaspektowy proces zachodzący w czasie (działanie), jego skutek, tj. prosty wytwór dźwiękowo-muzyczny (forma) oraz technika (środek). Panagiotis Kanellopoulos pisze, iż improwizacja muzyczna pojmowana w kontekście edukacji jest procesem polegającym na formowaniu i modyfikowaniu specyficznych relacji interpersonalnych, tj. relacji muzyczno-społecznych oraz szczególnych sposobów bycia razem w muzyce i dzięki muzyce<sup>15</sup>.

## Doświadczenie wykonawcze w obszarze muzyki instrumentalnej

Posługiwanie się instrumentami muzycznymi jest w dużej mierze uzależnione od umiejętności psychofizycznych i muzycznych młodego człowieka. Sprawności

<sup>10</sup> Por. S. C. Woodward, J. Sloth-Nielsen, V. Mathiti, *South Africa, the arts and youth in conflict with the law*, „International Journal of Community Music” 2007, nr 1(1), s. 69–88, (tłum. autora)

<sup>11</sup> Por. W. Olszewska, *Ewolucja w muzykoterapii ze szczególnym uwzględnieniem metody Karla Orffa*, „Postępy Rehabilitacji” 1992, nr 3, s. 61–68

<sup>12</sup> Por. K. E. Bruscia, *Improvisational models of music therapy*, Springfield, IL, Charles C. Thomas, Charles C. Thomas Pub Ltd., 1987, (tłum. autora)

<sup>13</sup> Por. P. Kanellopoulos, *Musical improvisation as action: An Arendtian perspective*, „Action, Criticism, and Theory for Music Education” 2007, nr 6.3, s. 97–127, (tłum. autora); A. C. Willox, A. Heble, R. Jackson i in., op. cit.

<sup>14</sup> Por. C. M. Tomaino, *Creativity and improvisation as therapeutic tools within music therapy*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 2013, nr 1303(1), s. 84–86, (tłum. autora)

<sup>15</sup> Por. P. Kanellopoulos, op. cit.



te są warunkiem *sine qua non* osiągnięcia przez niego sukcesów na wysokim artystycznym i estetycznym poziomie. Jednak w amatorskim wykonawstwie muzycznym, które ma miejsce w ramach działań edukacyjnych, rehabilitacyjnych lub terapeutycznych, zarówno umiejętności te, jak i stan zdrowia oraz rokowanie w zakresie leczenia oraz usprawniania nie negują możliwości swobodnego dokonywania wyboru instrumentu (instrumentów), muzykowania w dowolny, od nikogo i niezego niezależny sposób, tj. bez jakichkolwiek kryteriów wstępnych w postaci np. scenariuszy czy zapisu nutowego. Można proponować zestawy dziecięcych instrumentów dla poszczególnych osób, dobierając je do ich indywidualnych dyspozycji psychofizycznych, intelektualnych, preferencji estetycznych czy możliwości wysiłkowych, pozostawiając im cały czas pełną swobodę w dysponowaniu nimi. Należy jednak przy tym pamiętać, iż młody człowiek ma także prawo do kategorycznej odmowy zarówno wybrania instrumentu, jak i posługiwania się nim, zaprzestania improwizowanej gry oraz odłożenia instrumentu w wyznaczonym czasie.

Proste instrumenty perkusyjne nie tylko poprzez swój dźwięk, ale także kształt, budowę, wielkość, ciężar, wibrację, temperaturę, kolor i fakturę oddziałują na młodego niepełnosprawnego człowieka. Podczas wypowiedzania się na nich następuje silne ożywienie jego sfery ruchowej, poznawczej, emocjonalno-społecznej. Muzykując, silnie utożsamia się on z instrumentem, czyniąc go niejako „przedłużeniem” własnego ciała. Zdaniem Philipa Alpersa instrumenty muzyczne są przedmiotami materialnymi ściśle powiązаныmi z ciałem wykonawcy i trudno jest określić, gdzie kończy się jego ciało i gdzie zaczyna się instrument muzyczny<sup>16</sup>. W wyniku muzykowania może rodzić się silny, intymny i bezpośredni związek pomiędzy ciałem wykonawcy a instrumentem. Autor ten zespolenie instrumentu muzycznego i ciała ludzkiego określa mianem związku dopasowania, w którym niekiedy przedmiot materialny (instrument) może być uznawany jako część lub dyspozycja ciała osoby muzykującej. Dzięki zacieraniu się granicy pomiędzy ciałem a instrumentem młody człowiek łatwiej wyraża swoje emocje (zarówno te pozytywne, jak i negatywne), odczucia, myśli, znaczenia, pomysły, intencje, skojarzenia, oczekiwania, predyspozycje, upodobania i pragnienia. Może to czynić bez ograniczeń, oporów i przekłamania, przy czym jego wypowiedzi niewerbalne mogą odzwierciedlać subiektywizm jego postaw przejawianych względem siebie, innych osób i zachodzących w otoczeniu zdarzeń. W tym specyficznym powiązaniu instrumentu z ciałem wykonawcy zawierają się zarówno różne możliwości, jak i pewne ograniczenia wynikające zarówno ze strony osoby grającej, jak i materii bardzo prostego instrumentu muzycznego. Bezpośrednim efektem zespolenia młodego człowieka z instrumentem perkusyjnym może być niepowtarzalne, unikalne i specyficzne brzmienie i drganie instrumentu stanowiące jego niepowtarzalną osobistą wypowiedź. Pośrednią

<sup>16</sup> Por. P. Alpers, op. cit.

implikacją zaś będzie postęp w zakresie umiejętności muzycznych, ruchowych, poznawczych i emocjonalno-społecznych. Tak więc z jednej strony instrument muzyczny, którym posługuje się osoba niepełnosprawna, winien być w pełni dla niej dostępny pod kątem właściwości fizycznych, manualnych, poznawczych i wysiłkowych. Z drugiej zaś, musi być on, pod kątem jej oczekiwań i upodobań, przez nią zaakceptowany. Wówczas będzie ona traktowała go jako osobisty, własny, intymny, wyjątkowy, a przez to w pełni bezpieczny niewerbalny środek wyrazu.

Wypowiedzi muzyczne mogą powstawać przy użyciu bardzo prostego jednego i tego samego instrumentu. Mogą także bazować na posługiwaniu się jednocześnie kilkoma różnymi i to bardziej złożonymi instrumentami, wymienianiu ich na inne, odkładaniu i ponownym sięganiu po nie. Dzięki temu komunikaty mogą przyjmować różnorodne formy od bardzo prostych aktów twórczych, takich jak pojedyncze, sporadyczne, bezwiedne dźwięki muzyczne i niemuzyczne (szelesty, szумы, trzaski, hałasy), poprzez krótkie, proste motywy rytmiczne i frazy melodyczne, aż po wytwory bardziej złożone, rozbudowane strukturalnie i bogatsze wyrazowo, podporządkowane prostym zasadom i kanonom muzykowania dotyczącym np. stopniowania dynamicznego, agogicznego, frazowania czy artykulacji. Po pewnym czasie młody człowiek może zacząć muzykować, przyjmując coraz częściej z góry ustalone własne lub zaproponowane przez inne osoby kryteria muzyczne (odnoszące się do barw instrumentów, wzorów rytmicznych, poprzedników i następników, dysonansów i konsonansów, kadencji muzycznych, itp.) oraz zwyczajowe (dotyczące cierpliwego oczekiwania na wybranie instrumentu oraz własne „muzyczne wejście”, oddawania pierwszeństwa innej osobie w rozpoczynaniu dialogu, słuchania, gdy inni wypowiadają się, reagowania i podporządkowywania się dynamice grupy, itp.). Produkcje dźwiękowo-muzyczne charakteryzujące się początkowo nieładem, chaosem, bezładem dynamicznym, agogicznym, metro-rytmicznym, melodycznym po pewnym czasie zaczynają ulegać ewolucji i nabierać ładu, porządku i pewności, np. stabilnego pulsu i czytelniejszej struktury rytmicznej lub wyraźniejszej formy muzycznej, np. AB, ABA. Najczęściej pokrywają się one z odczuciami, intencjami i emocjami nadawcy. Wygrane na instrumentach perkusyjnych służą zaspokajaniu jego potrzeb samorealizacji jako autora – twórcy lub odtwórcy, przy czym początkowe wypowiedzi muzyczne najczęściej przyjmują charakter dość konwencjonalny, a nawet wręcz stereotypowy, np. „rytm stadionów”, „tykanie zegara”, „pukanie do drzwi”, „stukanie dziecięcia”, „tętent konia”, „pędzący pociąg”, itp. Mogą one także nawiązywać do rytmów i melodii funkcjonujących w kulturze muzycznej, tj. przebojów muzyki rozrywkowej, pieśni patriotycznych, religijnych, piosenek dziecięcych, biesiadnych, reklam telewizyjnych lub standardów instrumentalnych z tzw. „muzyki poważnej”. Z czasem młody człowiek podczas muzykowania zacznie podążać coraz częściej za własną fantazją, wyobraźnią, kreatywnością,

ale także gustem i osłuchaniem muzycznym, opierając się głównie na własnych wrażeniach słuchowych i wykonawczych. W wyborze instrumentów muzycznych posiłkuje się coraz częściej także sugestiami innych osób. W miarę upływu czasu nabywa coraz to nowszych i bogatszych doświadczeń i kompetencji muzycznych, ekspresyjnych i komunikacyjnych, czerpiąc je zarówno z kontaktu z instrumentami muzycznymi, muzyką, jak i innymi osobami.

Eksperymentowanie na dziecięcych instrumentach perkusyjnych daje młodej niepełnosprawnej osobie możliwość odkrywania własnych coraz to nowszych możliwości ruchowych, wyrazowych i komunikacyjnych, które sprzyjają przyjmowaniu przez nią coraz to bardziej dojrzałej, tj. otwartej postawy twórczej cechującej się niepowtarzalnymi indywidualnymi sposobami wyrażania się w muzyce instrumentalnej, a to z kolei sprzyja jej pełniejszej adaptacji do nieustannie zmieniającej się wokół niej rzeczywistości. W ten sposób nabiera ona poczucia własnej niezależności, niepowtarzalności, spontaniczności i sprawczości w działaniu, a tym samym dorastania i osiągnięcia pełnej dorosłości<sup>17</sup>. Muzyczna aktywność może pozwalać jej na kompensowanie (w pewnym stopniu) niespełnionych marzeń, pragnień i oczekiwań, nie tylko muzycznych i estetycznych, ale także potrzeb: miłości, uznania, bezpieczeństwa, przynależności i samourzeczywistnienia. Może także jej dostarczać poczucia oddziaływania na własny wizerunek oraz kształtowania go zgodnie ze swoją wolą<sup>18</sup>. W grze instrumentalnej może ona w pełni akceptować własną niepełnosprawność, chorobę, inność, wykluczenie, trudną sytuację rodzinną, szkolną, zawodową lub materialną.

Talis Gzibovskis i Mara Marnauza na podstawie badań własnych dokonanych przy pomocy testu MLS (Motor Performance Series, MLS z Vienna Test System) wykazali, iż muzykowanie na instrumentach perkusyjnych przyczynia się do usprawniania motoryki młodych osób, w tym głównie szybkości, stabilności i precyzji ruchów palców, dłoni, nadgarstków i ramion<sup>19</sup>. Dzięki grze instrumentalnej mogą one lepiej poznawać i odkrywać własne ciało i wykorzystywać jego możliwości, rozluźniać mięśnie i kształtować własne ruchy pod kątem harmonii i estetyki. Posługując się instrumentami, mogą odreagowywać napięcia psychofizyczne i emocjonalne, wyrażać lęki i niepokoje, a przez to doznawać oczyszczenia. Granie na instrumentach może być także próbą wychodzenia z sytuacji bezradności, bezsilności, marazmu, nudy codziennego życia, zabiegów rehabilitacyjnych lub terapeutycznych poprzez odkrywanie, a następnie wartościowanie swoich mocnych stron, zwłaszcza umiejętności i zdolności muzyczno-ruchowych. Dzięki temu wypowiedzanie się w niewerbalny sposób może stać się okazją do

<sup>17</sup> Por. H. H. Decker-Voigt, *Musiktherapeutische Hilfen für die Begleitung von Blinder und Schbenhinderten*, „Musiktherapeutische Umschau” 1994, t. XV, z. 2, s. 135–142, (tłum. autora)

<sup>18</sup> Por. S. C. Woodward, J. Sloth-Nielsen, V. Mathiti, op. cit.

<sup>19</sup> Por. T. Gzibovskis, M. Marnauza, *Development of young adults' fine motor skills when learning to play percussion instruments*, „Music Education Research” 2012, nr 14.3, s. 365–380, (tłum. autora)



odkrywania własnego potencjału na polu muzycznym, a przez to także innych osób i relacji interpersonalnych z nimi<sup>20</sup>. W posługiwaniu się dziecięcymi instrumentami perkusyjnymi zachodzi także sprzężenie zwrotne, w którym wyobrażenia osoby muzykującej z jednej strony jest odpowiedzialna za jej zdolność do wyrażania się poprzez dźwięki muzyczne, powstanie aktu i wytworu twórczego. Z drugiej zaś, wyrażanie się nawet na tak prostych instrumentach muzycznych, jakimi są dziecięce instrumenty perkusyjne, stymuluje i rozwija jej wyobraźnię. Rozbudzona wyobraźnia, spontaniczna kreatywność i bogata fantazja pozwalają osobie muzykującej na zmianę sposobów myślenia i postrzegania siebie, swoich spraw, innych osób<sup>21</sup>. Posługiwanie się prostymi instrumentami perkusyjnymi stymuluje dodatkowo jeszcze inne zachowania rozmówców, m.in. werbalne, wokalne i ruchowe, w tym także mimiczne. Dzięki temu u młodego niepełnosprawnego człowieka podczas muzykowania następuje stymulowanie pracy mózgu przejawiające się pobudzeniem różnych jego obszarów odpowiedzialnych za ruch, percepcję słuchową, myślenie, wyobraźnię, pamięć, uwagę, kreatywność, poczucie rytmu oraz emocje<sup>22</sup>. Zachodzące w wyniku tego zmiany w funkcjonowaniu ośrodkowego układu nerwowego przyczyniają się do lepszego rozwoju jego sfery motorycznej, poznawczej oraz emocjonalnej i społecznej warunkujących jego realizowanie się w dorosłym życiu.

## Muzyczne doświadczenie komunikacyjne

Funkcjonowanie młodego człowieka na przestrzeni całego jego życia przebiega w kontekście różnych relacji interpersonalnych, w tym m.in. z członkami najbliższej rodziny (rodzicami, rodzeństwem, dziadkami, itp.), rówieśnikami (na poszczególnych etapach edukacji) oraz osobami dorosłymi (np. w środowisku zawodowym lub działalności społecznej). Od ich rodzajów, jakości i intensywności zależy osiągnięcie przez niego prawidłowej dorosłości. Relacje te można ujawniać, stymulować, rozwijać i korygować, stosując strategie edukacyjno-terapeutyczno-rehabilitacyjne, wykorzystujące m.in. sztukę muzyczną jako główny środek oddziaływania. Muzyka poprzez swoje wielorakie i wielostronne oddziaływania tworzy pozawerbalne powiązania pomiędzy uczestnikami wspólnego jej uprawiania (muzykowania) głosem, ruchem lub na instrumentach muzycznych. Niektórzy autorzy twierdzą, iż zarówno mowa werbalna, jak i język muzyki spełniają bardzo podobne do siebie funkcje, w tym głównie komunikacyjną i dlatego możliwe jest niewerbalne porozumiewanie się przy jej pomocy jako

<sup>20</sup> Por. S. Hallam, op. cit.

<sup>21</sup> Por. H. Cesarz, *Muzykoterapeuta dźwiękiem mówiący, czyli kilka refleksji na temat komunikacji za pomocą instrumentu*, „Muzykoterapia Polska” 2003, t. II, nr 2(6), s. 7–12

<sup>22</sup> Por. S. Hallam, op. cit.; C. M. Tomaino, op. cit.

medium (przekaznika)<sup>23</sup>. Ten rodzaj komunikowania się w obszarze muzyki jest działalnością symboliczną podejmowaną przez człowieka posługującego się specyficznym językiem, tj. kodem muzycznym składającym się z abstrakcyjnych, asemantycznych i wieloznacznych sygnałów dźwiękowych. Komunikowanie się ludzi może być inicjowane spontanicznie lub sztucznie w konkretnym celu, zgodnie z aktualną sytuacją i pod wpływem indywidualnych właściwości rozmówców. Jest dynamicznym procesem psychicznym dostarczającym silnych doznań, wrażeń i przeżyć zarówno nadawcy, jak i odbiorcy komunikatu dźwiękowego.

Posłużenie się instrumentami muzycznymi może być jednym z wielu lub jednym z możliwych sposobem nawiązania kontaktu, podtrzymania lub korygowania już istniejącego dialogu z niepełnosprawną osobą zwłaszcza wtedy, gdy inne metody są nieskuteczne lub niemożliwe do zastosowania w praktyce klinicznej, w tym szczególnie środki werbalne<sup>24</sup>. Rozmówcy w muzycznej przestrzeni komunikacyjnej dysponują językiem, który pozwala na wymianę symbolicznych znaczeń na szerszym i głębszym poziomie aniżeli pozwala na to język komunikacji słownej<sup>25</sup>. Prócz tego przekaz muzyczny dokonywany za pośrednictwem muzyki pozwala na pominięcie lub uzupełnienie sfery werbalnej niejednokrotnie zaburzonej, zniekształconej lub obciążonej negatywnymi doświadczeniami interpersonalnymi. Można powiedzieć, iż komunikacja muzyczna jest dla interlokutorów bezpieczna, gdyż posługuje się jako nośnikiem językiem muzycznym<sup>26</sup>.

Młody niepełnosprawny człowiek, wypowiadając się na prostych instrumentach muzycznych, może otworzyć się na własne i innych doznania, odczucia, predyspozycje, pragnienia, a przez to łatwiej wchodzić w bezpieczne przyjazne interakcje z innymi osobami i współdziałać z nimi. Tego typu aktywność stwarza mu szansę na zdobycie niezbędnej wiedzy o sobie samym i partnerach dialogu, zrozumienie własnych i rozmówcy motywów oraz sposobów wypowiedzania się. To z kolei skłania go do autorefleksji i doskonalenia relacji i wzorców komuni-

<sup>23</sup> Por. D. Aldridge, *Music therapy and research in medicine: From out of the silence*, Londyn, Jessica Kingsley Publishers, 1996, (tłum. autora); P. S. Campbell, *Music, the universal language: fact or fallacy?*, „International Journal of Music Education” 1997, nr 1, s. 32–39, (tłum. autora); T. Natanson, *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1992, nr 53; T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979

<sup>24</sup> Por. D. Hargreaves, D. Miell, R. MacDonald, *What Are Musical Identities, and Why Are They Important?*, [in:] *Musical Identities*, red. R. MacDonald, D. Hargreaves, D. Miell, Oxford, Oxford University Press, 2002, s. 1–20, (tłum. autora)

<sup>25</sup> Por. H. Cesarz, op. cit.; K. Sztuka, *Twórcza ekspresja w dialogu terapeutycznym. Psychologia dla artystów*, Częstochowa, Wydawnictwo WSP, 2003

<sup>26</sup> Por. H. H. Decker-Voigt, op. cit.; T. Natanson, op. cit.; P. Robbins, C. Nordoff, *Terapia muzyką w pracy z dziećmi niepełnosprawnymi. Historia, metoda i praktyka*, Kraków, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2008; K. Sobey, *Out of sight – out of mind?, Reflections on a blind young woman's use of music therapy*, „The Journal of British Music Therapy” 1999, t. VII, nr 2, s. 5–12, (tłum. autora); S. C. Woodward, J. Sloth-Nielsen, V. Mathiti, op. cit.

kacyjnych przyjmowanych w środowisku rodzinnym, szkolnym lub zawodowym. W przestrzeni muzycznej może on bardziej doceniać wartość dialogu z drugim człowiekiem i odczuwać płynącą z niego radość i satysfakcję. Jego zachowania dźwiękowe mogą być mniej lub bardziej spontaniczne, mogą mieć także charakter twórczy, tj. nowatorski i innowacyjny. Mogą także powstawać w wyniku modyfikowania wcześniej przyswojonych sposobów muzykowania i komunikowania się. W przypadku wypowiedzi nietwórczych (naśladowczych) osoba posługuje się prostymi, ograniczonymi, ubogimi i zapożyczonymi od innych zachowaniami muzyczno-komunikacyjnymi. Są one na ogół stereotypowe i polegają na powtarzaniu w sposób imitacyjny skopiowanych od innych osób środków wyrazu muzycznego (rodzaju instrumentów, rytmów, melodii, sposobów artykulacji, itp.). Komunikację na prostych instrumentach perkusyjnych ze względu na udział świadomości nadawcy (zwłaszcza muzycznej) można podzielić na komunikację nieświadomą (zwaną naturalną, swobodną, spontaniczną, instynktowną, autentyczną), komunikację świadomą (określaną jako sztuczna, zamierzona, nieautentyczna, kierowana, odtwórcza, zorganizowana) i komunikację inspirowaną (scalającą zarówno naturalną, jak i sztuczną)<sup>27</sup>. Każdy z tych rodzajów komunikowania się za pomocą instrumentów perkusyjnych może, obok sprawiania przyjemności, także dostarczać młodemu człowiekowi poczucia planowania przyszłości i kierowania własnym życiem, w tym m.in. ścieżką edukacji, rozwijaniem zainteresowań i uzdolnień (głównie muzycznych), karierą zawodową czy planami osobistymi i rodzinnymi. Wypowiedzi instrumentalne młodego człowieka mogą charakteryzować się różną częstotliwością, intensywnością i stopniem trudności. Z jednej strony mogą być nastawione na muzykowanie pojmowane zarówno jako proces, jak i trwały wytwór dźwiękowo-muzyczny. Z drugiej zaś, na inne osoby i realizowane z nimi dialogi muzyczne, co rokuje pełniejsze społeczne jego funkcjonowanie<sup>28</sup>. Porozumiewanie się przy pomocy instrumentów muzycznych może także przebiegać niezależnie od osób, zmian i zdarzeń zachodzących w otaczającym młodzieńca świecie i wówczas jego komunikacja interpersonalna narażona może być na duże trudności i niepowodzenia lub nawet w ogóle nie występuje.

Młode niepełnosprawne osoby w muzyce i dzięki muzyce mogą w sposób bezpieczny prezentować swój stosunek do innych uczestników dialogu, zarówno pozytywny, jak i negatywny. W dialogach tych wszystko jest dozwolone, możliwe, piękne, dobre i czyste. Język, w którym są one prowadzone, nie niesie ze sobą lekceważenia, zranień czy poniżania rozmówcy. Nikogo i niczego w ich przebiegu nie trzeba poprawiać, korygować, przystosowywać, urabiać ani tłumaczyć. Dźwiękowy charakter wypowiedzi pozwala młodemu człowiekowi na swobodne

<sup>27</sup> Por. R. Popek, *Zachowania ekspresyjne dzieci jako naturalny przejaw aktywności twórczej*, [w:] *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*, red. S. Popek, Warszawa, WSiP, 1988, s. 40–55

<sup>28</sup> Por. M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki, Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa, PWN, 1977

dzielenie się swoimi obawami, niepewnościami i wątpliwościami, przy czym nie musi się on obawiać wartościowania, osądzania czy krytyki<sup>29</sup>. Ten rodzaj komunikowania się pozwala na symulowanie rzeczywistości osób niepełnosprawnych i odzwierciedlanie w sposób symboliczny zachowań z ich życia codziennego m.in. takich, jak rozmowy, dyskusje, sprzeczki, kłótnie, konflikty, flirty lub monologi. Dzięki temu w improwizacjach instrumentalnych mogą być odwzorowywane sytuacje analogiczne do życiowych, lecz w tym wypadku bardziej bezpieczne, przyjazne i kontrolowane. Niewiadoma rzeczywistość, która jest antycypowana w realnych kontaktach interpersonalnych, w obszarze muzycznym jawi się interlokutorom jako mniej uciążliwa, szorstka czy nawet okrutna. Dzięki dźwiękom muzycznym jest łagodna, przyjazna i bezpieczna, przy czym daje się dowolnie kształtować zgodnie z preferencjami rozmówców, także zmieniającymi się w trakcie muzykowania. Komunikując się przy pomocy tworzonej muzyki, młody człowiek może zastosować więcej niż w życiowym dialogu sposobów i możliwości wyrażania siebie i porozumiewania się (np. uderzając instrumentem w udo, głaszcząc go palcami lub rzucając na podłogę), różnorodnych rozwiązań tej samej konwersacji (np. głośno, cicho, szybko, wolno), poruszanego problemu (np. dialogując tylko z jednym instrumentem, prowadząc konwersację z trzema innymi instrumentami jednocześnie), zaistniałych zawłości (np. wybierając pułdelko akustyczne i po pewnym czasie zamieniając je na talerze, posługując się trzema grzechotkami jednocześnie), powstałych nieporozumień (np. *legato* lub *staccato*, *diminuendo* lub *accelerando*), itp. Już na samym początku dialogu może on dobrać rozmówcę (np. rodzaj instrumentu lub grupy instrumentów, artykulację, itp.), jego „charakter” (tempo szybkie lub wolne, głośno lub cicho), „usposobienie” (pogodne, smutne, radosne, dramatyczne, itp.). Może także wybrać, czy współimprowizacja ma być prowadzona z jedną tylko osobą (instrumentem) czy z kilkoma osobami jednocześnie (kilkoma instrumentami, takimi samymi czy różnymi), na ściśle określony temat lub w sposób spontaniczny i swobodny. Ma również okazję muzykować z kilkoma osobami równocześnie (np. metalofony, idiofony drewniane lub idiofony metalowe), włączając i wyłączając je z interakcji w dowolnym momencie dialogu (np. jednorazowo, co jakiś czas, nagle lub stopniowo), itp. Współdziałanie dźwiękowo-muzyczne z drugą osobą przejawiające się zarówno jako proces, jak i wytwór muzyczny, pozwala nie tylko ją poznawać, ale także i dokonywać wglądu w samego siebie, obcowania z samym sobą, swoimi myślami, wspomnieniami, planami i oczekiwaniami. W miarę korzystania z instrumentów muzycznych i wraz z ewolucją zachowań ekspresyjnych młodego człowieka zmieniają się także jego poczynania komunikacyjne, stając się bardziej celowymi i świadomymi, tym samym podporządkowanymi obowiązującym regułom życia społecznego<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Por. S. C. Woodward, J. Sloth-Nielsen, V. Mathiti, op. cit.

<sup>30</sup> Por. A. Trojanowska-Kaczmarek, op. cit.

Osoby niepełnosprawne, obcując z innymi w przestrzeni muzycznej, mogą doznawać poczucia prywatności, autonomii, podmiotowości, godności, szacunku i uznania, czego mogą im nie dostarczać realne sytuacje życiowe. Chodzi tu m.in. o prawo do własnych emocji, uczuć, wrażeń, przemyśleń oraz wyborów. Jeżeli chodzi o te ostatnie, mogą one dotyczyć nie tyle preferowanego instrumentu lub instrumentów, sposobu improwizowania na nich, użytych środków wyrazu muzycznego (w zakresie poszczególnych elementów składowych muzyki, formy, charakteru i nastroju utworu muzycznego), co także monotonnego, hałaśliwego i uprzedzonego sposobu posługiwania się instrumentem, dopuszczania innych osób do tzw. „muzycznego głosu”. Dysponując dźwiękami, nie muszą one doznawać niezrozumienia, litości, lekceważenia, ignorowania, naznaczania czy przymusu. W muzyce i dzięki muzyce mogą się czuć zawsze w pełni wolne, niezależne, autonomiczne, pełnosprawne, zdrowe, majątne i piękne.

## Muzyczny trening komunikacji interpersonalnej

Zachowania komunikacyjne niepełnosprawnej młodzieży mogą być stymulowane, modyfikowane i korygowane w ramach oddziaływań edukacyjnych, rehabilitacyjno-terapeutycznych opartych na ekspresji i twórczości muzycznej<sup>31</sup>. Warto w tym miejscu dodać, iż osoby te doceniają wartość muzycznej ekspresji twórczej i postrzegają ją jako sposób wspierania własnego indywidualnego rozwoju muzycznego i społecznego. Mimo utrudnionego dostępu do sztuki muzycznej i profesjonalnych instrumentów muzycznych niektóre z nich odczuwają ją jako silną niezaspokojoną potrzebę. Działania wspierające komunikację młodzieży mogą być prowadzone w formie muzycznych treningów komunikacji interpersonalnej, które można określić jako dźwiękowo-muzyczne programy aktywności wykorzystujące proste instrumenty muzyczne oraz tkwiący w nich komunikacyjny potencjał. Treningi te opierają się w głównej mierze na modelu interakcyjnym zakładającym oddziaływanie na siebie rozmówców poprzez dziecięce instrumenty perkusyjne. Najogólniej ujmując, polegają one na otwartym, swobodnym dialogowaniu wszystkich uczestników i obejmują wezwania oraz odpowiedzi dźwiękowe, granie i słuchanie wypowiedzi muzycznych. Mają charakter treningów behawioralnych w obszarze komunikacji interpersonalnej realizowanej w muzyce i opierają się na aktywnym uczestnictwie młodzieży. W ramach treningu zachowania pozytywne uczestników zostają wzmacniane, nieprawidłowe – przepracowywane i eliminowane. Muzyczne treningi komunikacji interpersonalnej są adresowane do osób mających problemy z ekspresją

<sup>31</sup> Niektórzy autorzy uważają, iż działania wykorzystujące sztukę muzyczną oraz improwizację na instrumentach muzycznych mieszczą się w nurcie pedagogiki krytycznej i emancypacyjnej, m.in. Paulo Freire, A. C. Willox, A. Heble, R. Jackson i in., op. cit.



i komunikacją interpersonalną. Służą wyrabianiu u nich odczuwania potrzeby niewerbalnego wypowiedzienia i porozumiewania się, głównie przy pomocy dźwięków i muzyki. Oferowane w ramach treningu wsparcie (jego zakres i głębokość) zależą w znacznej mierze od możliwości psychofizycznych (w tym m.in. manualnych), wysiłkowych, wrażliwości emocjonalno-estetycznej na sztukę, oczekiwań i preferencji muzycznych uczestników.

Muzyczny trening komunikacji interpersonalnej z zastosowaniem prostych instrumentów perkusyjnych swoimi założeniami nawiązuje głównie do koncepcji psychologii humanistycznej, stawiając w centrum zainteresowań człowieka, w tym przypadku młodą niepełnosprawną osobę. Podczas jego realizowania dużą wagę przywiązuje się do indywidualności jej muzycznej wypowiedzi, autonomii, preferencji muzycznych, wyjątkowości i niepowtarzalności improwizowanego materiału dźwiękowego, a przez to do jej osobistych doznań dźwiękowo-wibracyjnych, odczuć emocjonalno-estetycznych, kreatywności i twórczości artystycznej. Swym zakresem trening obejmuje wzajemne oddziaływanie specjalisty (np. pedagoga, rehabilitanta, terapeuty, psychologa), osoby dorastającej oraz muzyki, przez co spełnia jedną z podstawowych zasad edukacji i rehabilitacji, jaką jest partnerstwo nakazujące odwoływanie się do osobowości uczestników poprzez ich godne i podmiotowe traktowanie. Tego typu podejście wskazuje na korzystny i prozdrowotny charakter muzycznych oddziaływań treningowych kierowanych pod adresem młodej osoby i ukierunkowuje je na pozytywne potencjały tkwiące nie tylko w niej samej, ale także w jej najbliższym otoczeniu społecznym, a przez to na jej świadome i aktywne podejmowanie rodzących się coraz to nowszych życiowych wyzwań. Humanistyczne podejście, a jednocześnie holistyczne spojrzenie na problemy, oczekiwania, możliwości i zdolności młodej niepełnosprawnej osoby zapewniają optymalne warunki sprzyjające pełnemu wspieraniu jej adaptacji społecznej na drodze ku dorosłości.

Interakcje dźwiękowo-muzyczne realizowane w ramach treningów na prostych instrumentach perkusyjnych mogą dotyczyć pojedynczych prostych zdarzeń lub bardziej złożonych sytuacji zaczerpniętych z codziennego życia (rodzinnego, szkolnego, pracy zawodowej) lub scen zapożyczonych z filmów, teledysków, literatury pięknej, malarstwa, itp. Muzykując niepełnosprawne osoby odgrywają na instrumentach muzycznych role społeczne, do których można zaliczyć rolę dziecka, młodzieńca, ucznia, wychowanka, studenta, rodzica, małżonka, kuracjusza, pacjenta, osoby chorej, niepełnosprawnej, pracownika lub pracodawcy. Wchodząc w różnorodne role społeczne mogą identyfikować się z osobami z realnego życia lub fikcyjnymi bohaterami, przy czym mają okazję spojrzeć na własne życie, drugiego człowieka, sytuację i zdarzenia z innej strony – niekiedy z niepełnosprawnej, chorej, wykluczonej lub naznaczonej osoby. Akty komunikacyjne na prostych instrumentach perkusyjnych nie muszą charakteryzować się wysokimi walorami artystycznymi i estetycznymi, gdyż mają

one przede wszystkim wymiar indywidualny dla autora wypowiedzi i na ogół nie służą uzyskaniu przez niego społecznego uznania. Ich wartość rozpatrywana winna być głównie pod kątem jego funkcjonowania oraz realizowanych z jego udziałem działań edukacyjnych i usprawniająco-korekcyjnych.

Zadaniem specjalisty prowadzącego muzyczny trening komunikacji interpersonalnej jest towarzyszenie młodemu człowiekowi w jego rozwoju poprzez zmniejszanie niepokojów i napięć związanych z niewerbalnym kontaktowaniem się z innymi osobami. Trener (pedagog, psycholog, rehabilitant lub muzykoterapeuta) przede wszystkim słucha i odpowiada na jego muzyczne komunikaty, obserwuje go oraz doskonali jego umiejętności podejmowania decyzji na poziomie dorosłości<sup>32</sup>. Między innymi sugeruje mu sposób zastosowania środków wyrazu muzycznego, a przede wszystkim rozpala kreatywność, uspokaja niepokój twórczy, dodaje pewności w działaniu. Jednocześnie swoim postępowaniem nie może zbyt mocno kępować i ograniczać młodego człowieka w jego zachowaniach muzycznych<sup>33</sup>. Jak pisze Mercedes Pavlicevic, specjalista daje osobie wypowiadającej się na instrumentach oparcie w muzyce i poprzez muzykę, dzięki czemu może pomiędzy nimi zrodzić się przyjazna, emocjonalna i dynamiczna dźwiękowo-muzyczna relacja<sup>34</sup>. Dzięki muzyce buduje on klimat wzajemnego porozumienia, życzliwości, szacunku, uważnego słuchania, zrozumienia, akceptacji, empatii i tolerancji. Inaczej mówiąc, całym swoim postępowaniem buduje on sytuacje edukacyjne i rehabilitacyjne inspirujące niepełnosprawne osoby do muzykowania, twórczego działania, a przez to niewerbalnego dialogowania i współdziałania z innymi osobami<sup>35</sup>. Specjalista winien brać pod uwagę kwestie mające decydujący wpływ na jej podejście do posługiwania się instrumentami perkusyjnymi, w tym m.in. moment rozpoczęcia i zakończenia przez nią improwizowania, tempo jej pracy twórczej lub odtwórczej, systematyczność działania, kreatywność pomysłów, poczucie własnej muzykalności i jej odniesienie do muzykalności innych osób<sup>36</sup>. Młody niepełnosprawny człowiek może rozpocząć współpracę z trenerem jedynie od obserwacji sesji treningowej (i to tylko niektórych i wybranych sesji), reagowania jedynie na jego polecenia, uczestniczenie w pojedynczych ćwiczeniach, poprzez skromne modelowanie sporadycznych własnych dźwiękowo-muzycznych zachowań, coraz pełniejsze współmuzykowanie na instrumentach, aż do właściwej systematycznej i merytorycznej pracy muzyczno-komunikacyjnej. Dzięki temu rola trenera podczas treningów komu-

<sup>32</sup> Por. S. C. Woodward, J. Sloth-Nielsen, V. Mathiti, op. cit.

<sup>33</sup> Por. S. Humeau, *Les musiques qui guérissent. Principes et pratiques de la musicothérapie*, Retz, Paryż, 1990, (tłum. autora)

<sup>34</sup> Por. M. Pavlicevic, *Dynamic Interplay in Clinical Improvisation*, „The Journal of British Music Therapy” 1990, vol. 4, nr 2, s. 5–9, (tłum. autora)

<sup>35</sup> Por. H. Cesarz, op. cit.

<sup>36</sup> Por. R. A. MacDonald, D. Miell, *Creativity and music education: The impact of social variables*, „International Journal of Music Education” 2000, nr 1, s. 58–68, (tłum. autora)

nikacji na dziecięcych instrumentach perkusyjnych nieustannie się zmienia od lidera, mentora, poprzez pedagoga, rehabilitanta, terapeutę, aż do biernego obserwatora, słuchacza i odbiorcy. Panująca podczas pracy zmienna i hałaśliwa atmosfera powodowana posługiwaniem się głośnymi instrumentami perkusyjnymi może wywoływać także niepokój, zestresowanie u niektórych osób<sup>37</sup>. Taka sytuacja wymaga od specjalisty dużej ostrożności i roztropności w realizowaniu treningu muzycznego, w tym m.in. proponowaniu rodzajów i liczby instrumentów, realizowanych ćwiczeń, umeblowania, wyposażenia i kubatury pomieszczenia. Muzyczne treningi komunikacji interpersonalnej winny być połączone z rozmowami służącymi wymianie informacji pomiędzy specjalistą a jego wszystkimi uczestnikami. Pozwala to uzyskać muzykującym osobom informacje zwrotne o sobie, swoich zachowaniach i postawach. Informacje te z jednej strony mogą przyczyniać się do ich bardziej ekspresyjnych wypowiedzi instrumentalnych obfitujących w różnorodne środki wyrazu muzycznego, z drugiej zaś strony mogą wpływać niekorzystnie, przyczyniając się do odczuwania przez nich niepokojów, obaw i niemożności dotyczących sprostania postawionemu przed nimi zadaniu (sprawnościowemu, muzycznemu lub interpersonalnemu), a nawet wycofywanie się ze współmuzykowania<sup>38</sup>. Rozmowy mogą wpływać także na lepsze zrozumienie istoty treningów przez uczestników i osiągnięciu w ich przebiegu efektywniejszych i skuteczniejszych postępów.

Muzyczny trening komunikacji interpersonalnej, mimo iż dotyczy osób dorosłych lub wchodzących w dorosłe życie, to jednak winien być prowadzony przy aktywnym udziale członków najbliższych rodzin uczestników, tj. rodziców (opiekunów), rodzeństwa lub dziadków. Jest to możliwe wówczas, gdy zarówno młoda osoba wraz ze swoją najbliższą rodziną, jak i terapeuta współdziałają na płaszczyźnie partnerskiej. Tego typu podejście pozwala spojrzeć na oddziaływania edukacyjno-usprawniające głównie z punktu widzenia więzi rodzinnych, pełnionych w jej strukturach funkcji oraz przygotowania do założenia przez młodego człowieka w przyszłości własnej rodziny. Można zaryzykować twierdzenie, iż muzyczny trening komunikacji interpersonalnej winien rozpoczynać się już we wczesnym dzieciństwie, gdyż pozwala wówczas sukcesywnie przygotowywać początkowo dziecko, a następnie młodą niepełnosprawną osobę do przyszłego dorosłego życia. Bezpośrednim przysposobieniem młodzieży do muzycznego treningu może być słuchanie i interpretowanie na instrumentach, ruchem, wokalnie lub werbalnie wypowiedzi innych osób w różnych sytuacjach interpersonalnych zarejestrowanych w formie nagrań audio lub video. Tego typu przygotowanie może służyć m.in. stymulowaniu ich fantazji, wyobraźni, a przez to poznawaniu

<sup>37</sup> Por. A. C. Willox, A. Heble, R. Jackson i in., op. cit.

<sup>38</sup> Por. A. Brandmeyer, R. Timmers, M. Sadakata i in., *Learning expressive percussion performance under different visual feedback conditions*, „Psychological Research” 2011, nr 75.2, s. 107–121, (tłum. autora)

różnych intencji rozmówców oraz użytych w dialogach środków wyrazu muzycznego. Posługiwanie się instrumentami może zostać poprzedzone muzykowaniem gestodźwiękami, tj. klaskaniem, tupaniem, oklepywaniem, pstrykaniem, gwizdaniem, itp.

W ramach muzycznych treningów komunikacji interpersonalnej można także świadomie wykorzystywać proste instrumenty perkusyjne, które uległy w trakcie zajęć trwałym zmianom, odkształceniu, uszkodzeniu lub zniszczeniu, oczywiście z zachowaniem pełnego bezpieczeństwa wszystkich uczestników i ich odczuć estetycznych (wizualnych, dźwiękowych i dotykowo-kinestetycznych). Pozwala to m.in. z jednej strony na uświadomienie im upływu czasu i nieodwracalności procesów dziejących się w czasie i przestrzeni ich otaczającej. Z drugiej zaś, daje możliwość wytłumaczenia tego, iż to, co jest zużyte, wypracowane i zniszczone, może być ciekawe, interesujące, a nawet niezastąpione i nadal wartościowe<sup>39</sup>.

Wiele prostych, ciekawych i naturalnych instrumentów muzycznych można także odnaleźć w otaczającej młodego człowieka przyrodzie, takich jak muszle, tykwy, patyki, trzciny, kamienie, puszki, butelki, pudełka, wiadra, itp. Mogą być one z dużym powodzeniem używane zarówno w amatorskich, jak i artystycznym wykonawstwie muzycznym<sup>40</sup>. Mogą również znaleźć zastosowanie obok dziecięcych instrumentów perkusyjnych w muzycznym treningu interpersonalnym proponowanym niepełnosprawnej młodzieży. Proste instrumenty perkusyjne można także samemu zbudować i wykorzystywać w ramach treningów muzycznych. Do instrumentów własnej konstrukcji zalicza się m.in. brzękadełka, terkotki, grzechotki, gwizdki, przeszkadzajki. Posługiwanie się tego typu pomocami wprowadza do działań edukacyjno-rehabilitacyjnych obok komunikowania się na własnoręcznie stworzonych instrumentach muzycznych także dodatkowo element twórczy, jakim jest planowanie, opracowywanie projektu instrumentów i własnoręczne ich wykonywanie.

## Podsumowanie

Dziecięce instrumenty perkusyjne wprowadzone do działań edukacyjnych, rehabilitacyjnych i terapeutycznych winny być postrzegane nie tyle jako przedmioty (obiekty) funkcjonujące w kontekście kulturowym, co raczej jako pomoce (rekwizyty) służące samorealizowaniu się osób niepełnosprawnych. Muzykowanie na tego typu prostych instrumentach muzycznych może stanowić dobrą sposobność do zrozumienia młodzieży poprzez poznanie jej możliwości, pragnień, oczekiwań, predyspozycji, upodobań i postaw, a przez to lepsze wspieranie jej dążeń ku dorosłości. Dialogi instrumentalne prowadzone w ramach muzycznych treningów komunikacji interpersonalnej pozwalają na doskonalenie ich kompe-

<sup>39</sup> Por. S. Navone, *Musica tra le menti*, La Casa, Schio, 2009, (tłum. autora)

<sup>40</sup> Por. P. Alperson, op. cit.

tencji społecznych, w tym m.in. kontroli emocji, umiejętności przewidywania konsekwencji własnych działań oraz komunikacji interpersonalnej. To z kolei służy zapobieganiu ich niewłaściwych postaw i zachowań u progu dorosłości i prowadzi do kształtowania prawidłowych relacji interpersonalnych w życiu rodzinnym, szkolnym oraz zawodowym. Warto przy tym podkreślić, iż dziecięce instrumenty perkusyjne stwarzają łatwe i dogodne warunki do porozumiewania się niepełnosprawnej młodzieży z innymi osobami, obserwowania tych muzycznych interakcji, rejestrowania, kształtowania i korygowania. Ponadto pozwalają na systematyzację i interpretację uzyskanego w dialogach instrumentalnych materiału dźwiękowo-muzycznego.

## Piśmiennictwo

Aldridge D., *Music therapy and research in medicine: From out of the silence*, Londyn, Jessica Kingsley Publishers, 1996

Alperson, P., *The instrumentality of music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2008, nr 66.1

Attali J., *Noise: The political economy of music*, London, Manchester University Press, 1985

Barrett M. S. & Bond N., *Connecting through music: The contribution of a music programme to fostering positive youth development*, „Research Studies in Music Education” 2015, nr 37.1

Brandmeyer A., Timmers R., Sadakata M., Desain P., *Learning expressive percussion performance under different visual feedback conditions*, „Psychological Research” 2011, nr 75.2

Bruscia K. E., *Improvisational models of music therapy*, Springfield, IL, Charles C. Thomas, Charles C. Thomas Pub Ltd., 1987

Campbell P. S., *Music, the universal language: fact or fallacy?*, „International Journal of Music Education” 1997, nr 1

Cesarz H., *Muzykoterapeuta dźwiękiem mówiący, czyli kilka refleksji na temat komunikacji za pomocą instrumentu*, „Muzykoterapia Polska” 2003, t. II, nr 2(6)

Decker-Voigt H. H., *Musiktherapeutische Hilfen für die Begleitung von Blinden und Schbenhinderten*, „Musiktherapeutische Umschau” 1994, t. XV, z. 2

Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki, Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa, PWN, 1977

Gzibovskis T., Marnauza M., *Development of young adults' fine motor skills when learning to play percussion instruments*, „Music Education Research” 2012, nr 14.3

Hallam S., *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of



Music Education” 2010, nr 28.3

Hargreaves D., Miell D., MacDonald R., *What Are Musical Identities, and Why Are They Important?*, [in:] *Musical Identities*, red. MacDonald R., Hargreaves D., Miell D., Oxford, Oxford University Press, 2002

Humeau S., *Les musiques qui guérissent. Principes et pratiques de la musicothérapie*, Retz, Paryż, 1990

Kanellopoulos P., *Musical improvisation as action: An Arendtian perspective*, „Action, Criticism, and Theory for Music Education” 2007, nr 6.3

Konaszekiewicz Z., *Opinie młodzieży niepełnosprawnej na temat kontaktów z muzyką poważną*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME” 1989, nr 1

MacDonald R. A., Miell D., *Creativity and music education: The impact of social variables*, „International Journal of Music Education” 2000, nr 1

Natanson T., *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1992, nr 53

Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979

Navone S., *Musica tra le menti*, La Casa, Schio, 2009

Ockelford A., *Music for children and young people with complex needs*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2008

Ockelford A., *Music in the education of children with severe or profound learning difficulties: Issues in current UK provision, a new conceptual framework, and proposals for research*, „Psychology of Music” 2000, nr 28.2

Ockelford A., Welch G. & Zimmermann S., *Focus of Practice: Music Education for Pupils with Severe or Profound and Multiple Difficulties – Current Provision and Future Need*, „British Journal of Special Education” 2002, nr 29(4)

Olszewska W., *Ewolucja w muzykoterapii ze szczególnym uwzględnieniem metody Karla Orffa*, „Postępy Rehabilitacji” 1992, nr 3

Pavlicevic M., *Dynamic Interplay in Clinical Improvisation*, „The Journal of British Music Therapy” 1990, vol. 4, nr 2

Popek R., *Zachowania ekspresyjne dzieci jako naturalny przejaw aktywności twórczej*, [w:] *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*, red. Popek S., Warszawa, WSiP, 1988

Robbins P., Nordoff C., *Terapia muzyką w pracy z dziećmi niepełnosprawnymi. Historia, metoda i praktyka*, Kraków, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2008

Small C., *Musicking: The meanings of performing and listening*, Nanover – London, Wesleyan University Press, 2011

Sobey K., *Out of sight – out of mind?, Reflections on a blind young woman’s use of music therapy*, „The Journal of British Music Therapy” 1999, t. VII, nr 2

Sztuka K., *Twórcza ekspresja w dialogu terapeutycznym. Psychologia dla artystów*, Częstochowa, Wydawnictwo WSP, 2003

Tomaino C. M., *Creativity and improvisation as therapeutic tools within music therapy*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 2013, nr 1303(1)

Trojanowska-Kaczmarska A., *Dziecko i twórczość*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Akademii Nauk, 1971

Welch G. F., Ockelford A., Carter F.-C., Zimmermann S.-A., Himonides E., *‘Sounds of Intent’: Mapping musical behaviour and development in children and young people with complex needs*, „Psychology of Music” 2009, nr 37(3)

Willox A. C., Heble A., Jackson R., Walker M., Waterman E., *Say Who You Are, Play Who You Are: Improvisation, Pedagogy, and Youth on the Margins*, „Action, Criticism, and Theory for Music Education” 2011, nr 10(1)

Woodward S. C., Sloth-Nielsen J., Mathiti V., *South Africa, the arts and youth in conflict with the law*, „International Journal of Community Music” 2007, nr 1(1)