

## MOŽNOSTI UPORABE GLASBE PRI KOMUNIKACIJI Z OTROKI IN MLADOSTNIKI Z VEDENJSKIMI MOTNJAMI

Marija Pepelnak Arnerić

Osnovna šola Komenda – Moste

Pisati o glasbi je težko - vendar ne zato, ker bi bila nerazumljiva, temveč zato, ker je preciznejša od besed.

(Felix Mendhelsson Bartoldi)

### ABSTRACT

*In this article I tried to establish which fluid is inside the music or artistic field between musician – creator, musician – interpreter and the listener and how messages travel through the communication path and possibly the behaviour of children and adolescents in these processes. If we want to talk about the communication in music, we must go to the symbol level, because music is a typical symbol language. Receiving messages in music is first of all a matter of experiencing, but in music there are also structures which are similar to sentences. A child or an adolescent can find their self as an artist, an interpreter or a listener, and music can be a universal language which enables the communication of society with a child's or an adolescent's inside, the communication of children or adolescents among themselves or with themselves. A child or an adolescent is usually a listener. Music generally, and particularly the use of instruments, offers great possibilities by work with children who have trouble in their communication.*

**Key words:** music, communication, symbol language, behaviour disorder

Interpretacija in raba znakov in simbolov je temelj vsake kulture. "Če govorimo o človeku kot simboličnem bitju, mislimo predvsem na njegovo zmožnost simbolične govornice.... Pravzaprav gre pri simbolični govornici predvsem za simbolično mišljenje, brez katerega bi bila tudi govornica nemogoča." (1)

Ob upoštevanju teh Trstenjakovih ugotovitev se moramo, če hočemo govoriti o komunikaciji v glasbi, nujno preseliti na simbolično raven, ker je glasbena govornica tipičen primer simbolne govornice. Človek simbole svobodno ustvarja, jim daje določene pomene in tako ustvarjene simbole v procesu učenja posreduje drugim. To pomeni, da človek simbole ustvarja, upodablja in razume. V glasbi obstajajo simboli za zvoke, tone, šume in ostale značilnosti, vendar nam je svet glasbe na nek

način dostopen tudi brez poznavanja le teh. Sprejemanje sporočil v glasbi je v prvi vrsti stvar doživljanja, čeprav nikoli ni manjkalo tudi potrebe po racionalnih razlagah dogajanj v glasbi in z glasbo kot filozofskim fenomenom

Mnogo glasbenikov se je ukvarjalo s vprašanjem, kaj glasba sploh je, kaj posamezna glasba pomeni, vendar do enotnega odgovora niso prišli. Glasba pomeni vsakomur nekaj drugega, pomen in sporočilo posameznega glasbenega dela si predstavlja vsak glede na svoje osebne značilnosti, izkušnje, socialno skupino, kateri pripada, ipd. Po tem bi lahko sklepali, da glasba v komunikaciji nima posebnega mesta, vendar je ta trditev potrebna dodatnega preverjanja. V tem zapisu bom poskušala ugotoviti, kakšen vpliv poteka znotraj glasbenega oz. umetnostnega polja, na katerem se

pojavlja glasbenik ustvarjalec, glasbenik interpret kot prenašalec sporočila in poslušalec ter kako se prenašajo glasbena sporočila in možnosti otrok in mladostnikov z vedenjskimi motnjami v tem komunikacijskem kanalu.

Toni in ritmi so lahko sredstvo za sporazumevanje med ljudmi. Mnogi jeziki, uporabljajo višino zvoka za izražanje obsega stvari, zvišajo tudi nizko zvoneče besede, če morajo poimenovati posebno majhen primerek iz skupine predmetov, ki so sicer veliki. Tudi v nekaterih sudanskih jezikih označujejo oddaljenost in gibanje z višino glasu. Helga de la Motte navaja v svoji Psihologiji glasbe (2), o primerjavi med govorico in glasbo, da velja, da je bilo nekoč potrebno novo glasbeno kvaliteto prikazati pojmovno oprijemljivo; primerjava je v 18. stoletju označevala novo izkustvo. Predpostavlja, da je treba pozabiti na mnoge lastnosti govornice, če naj ima ta opis smisel. V glasbi obstajajo strukture, ki so analogne stavkom (sklepni akord lahko primerjamo s piko, čeprav se pojavlja redkeje od nje. Figur, ki so v baroku služile za pojasnjevanje besed ali motiva v skladbi, ni mogoče enako primerjati s stavčnimi členi. Poenostavljeno povedano glasbenim enotam manjka jasne razmejitev, ki jo formalno zahteva beseda, da jo lahko uvrstimo v slovar. Poljski filozof Schaff je na nek način opredelil, da je glasba čustvena komunikacija, ne more pa biti govorica idej.

Mnogokrat v zgodovini je bilo razumevanje glasbe povezano s pojmovanjem glasbe kot posebne govornice. Oživitev aristotelove ideje o mimezis v obdobju humanizma je glasbi dodelila nalogo izraziti čustva, ki so usmerjena na učinek, niso pa pojmovana kot subjektivni izraz.

Tudi v obdobju baroka je imela glasba pomen v glavnem kot medij za upodabljanje čustev, o tem, kako se pa oblikujejo vplivi, so obstajale zelo nejasne predstave. Pri razlagi so uporabljali Galenov nauk o značajih, v 17. stoletju pa kartezijanski nauk o občutkih. Še vedno so veljala antična pojmovanja o mogočem vplivu glasbe. (Orfej)

Glasba je bila govornici analogna, vendar ne govornica v ožjem smislu. Retorične nauke so poskušali prenašati v glasbo, kolikor je bilo mogoče. Prisotnost izraza je postala temelj za idejo, da je glasba govorica srca.

Meščanska ideja, da vodi kritično razmišljanje k resnici, je podprla misel o govornem značaju glasbe, s tem pa je pojem resnice postal estetska kategorija. V zgodnjem romantičnih spisih najdemo idejo

po kateri je glasba duševna govorica, ki prebujajo osvobojajo čustva. Medtem, ko je v prvi polovici 18. stoletja glasba kot samostojna zvočna govorica še potrebovala opravičilo, je že na prelomu stoletja pomenila možnost izražati tiste temne globine duha, za katere se je zdelo, da se dotikajo neskončnega. V dušo segajoča moč glasbe je dobila religiozno sakralni pomen, kakršnega do tedaj ni imela nobena umetnost. Z nedokončanim, ali ne točno definiranim izrazom, ki pa je lahko s svojo sporočilnostjo povzročal globoke pretrese, je presegala vsako konkretno izgovorljivo sporočilo. Herder je že leta 1781 rekel, da glasba vzdiguje človeka visoko nad besede in mimiko, saj v tonih izraža njegova čustva. Kot nasprotje ideala glasbe, ki bi posnemala jezik, je nastala nova "govornica srca", brez besedila, čista instrumentalna glasba, ki je vodila v doživljanje in izražanje kraljestva sanj, nadčutnega, neskončnega, ki ga je opisal Wilhelm Heinse v svojem glasbenem romanu Hildegard von Hohenthal(3)

*"Vsak akord ima poseben izraz in pri tem občutimo nekaj posebnega, četudi tega ne razlagajo besede. Glasba sama po sebi je potemtakem čista in splošna glasba, vokalna glasba pa je le del nje. Splošna glasba naj bi bila visoko nad vokalno in se le spušča k nji. Glasba je umetnost, ki predvsem duhovno, ne čutno, a za uho veliko razločneje širi in posplošeno izraža, kar lahko jezik napove včasih le raskavo in oglato. Instrumentalna glasba, ki jo preplavlja reka pravega čustva in poleta skupaj s samoniklo domišljijo in jo virtuozni izvajajo vrhunsko popolno, izraža tako svojsko duhovno življenje v človeku, da ga v oni drugi jezik ni mogoče prevesti."*

Razvoj glasbe v instrumentalno stvaritev, ki so jo razumeli kot jezik nad jezikom, je hkrati zahteval tudi abstraktno pojmovanje glasbe, ki se je razvilo okrog leta 1800. Glasbenemu univerzalnemu govoru so pripisovali izražanje skrivnostnih zakonitosti vesolja. Razlogi, ki so v romantiki naredili glasbo za jezik transcendentnega, deloma niso glasbeni. Verjetno jih lahko najdemo v sekularizaciji krščanske vere, vzporedno s katerim je potekala sekularizacija umetnosti. S tem pa glasba ni več dopuščala primerjav z govorom. Pomen glasbenega sporočila je segal dlje, kot pa tisto, kar je bilo možno izraziti z besedami. Če so glasbo kljub temu pojasnjevali kot govorico, so jo zato, ker so zaradi ogromnega vpliva glasbenega izražanja občutili pomen kot smisel, ki je skrit za glasbenimi oblikami, in zaradi strukture, ki jo je mogoče logično posnemati in zato tudi razumeti.

Pomeni, ki so jih skladatelji v 20. stoletju poskušali pridajati glasbi, računajo na iste sporazumevalne pojme, kot stara glasba, ne glede na to, da sta danes gramatika in besednjak preoblikovana v splošnejše kategorije. Psihološkim razlagam razumevanja se upira tista nova glasba, ki noče ničesar izražati in noče biti logično izvajana.

Glasba, podobno kot ostale simbolične dejavnosti človeka, odseva pojav: človek - simboličnost(kultura) - okolje. Tudi na področju glasbe, kakor vsake druge umetnosti ni neposrednega prehoda med (po)ustvarjalcem in poslušalcem. Tudi tukaj potrebujemo za komunikacijo vmesni člen simboličnega, ki mu v glasbi rečemo glasbeno delo. Posebnost je le v tem, da gre na področju glasbene umetnosti za popolnoma novo stvaritev. Skupek ustvarjalnih delovanj, na koncu katerih dobimo novo glasbeno delo, ki ga prej ni bilo imenujemo poietični proces. Poslušalec mora iti obratno pot, on se obrača na ustvarjeno glasbeno delo in ga skuša iz svojega stališča razbrati, slišati, doumeti. Temu rečemo estezični proces. Vmesni člen, glasbeno delo, zapisano na papirju ali na traku, je nevtralen, je preprosto tu.

Zanimiv je odnos poslušalec - delo in ne obratno. Ta relacija se razlikuje od ostalih semantičnih teorij. Poslušalec lahko zazna nekaj drugega, kot je bilo namenjeno v poietičnem procesu. Glasbena ustvarjalnost si v oblikovanju tonov, zvokov, šumov podredi materialnost glede na svoje jezikovne zahteve in izraznostne potrebe, napolni prostor z navidezno neotipljivo resonanco sporočilnosti, oblikuje si čas glede v skladu s svojim notranjim utripom. Zato je glasba tudi tako cenjena v vseh religijah, ko gre za komunikacijo svetega ali s Svetim.

Iz vsega zgoraj povedanega lahko zaključim, da je bila glasba v preteklosti in sedaj posebno sredstvo prenašanja sporočil. Kjer običajne besede ne zadostujejo za prenos sporočila, lahko pokličemo na pomoč govorico glasbe. Trstenjak(4) opisuje estetsko doživljanje kot superznakovno oblikovanje sveta. To ugotovitev izvaja iz kognitivno psihološke analize ustvarjalnega procesa. Le ta je v svojem jedru vedno **proces zaznavanja**, ki pa je običajno tudi "**filtriranje informacij**". Ta proces pa ni samo izbiranje informacij temveč hkrati tudi **oblikovanje novih informacij** ali strukturiranje. Dojemanje struktur, kjer so posamezni dražljaji le sprožilci, je več kot vsota posameznih znakov ali pojavov, zato lahko imenujemo dojemanje struktur

tudi superznakovno oblikovanje sveta. Ker je dotok informacij v zaznavnem procesu zelo velik, je človek prisiljen najti v okolju zakonitosti, ki jih povezuje v skupne znake in s tem znižuje količino informacij od zunaj in si s tem olajša zaznavanje. To olajšanje zaznavanja doživlja čutno prijetno, se pravi estetsko. Tako pridemo od umetnosti, ki je v svojem psihološko spoznavnem jedru oblikovanje superznakov, do posebne informacijske estetike, ki je ena od smeri eksperimentalne estetike, ki izhaja iz treh različnih izhodišč. Prva usmerjenost razčlenjuje umetniško delo v informacijsko teoretičnih pojmi. Značilnost umetnine izhaja iz štirih informacijskih virov, ki se medsebojno prepletajo; ekspresivna, kulturna, sintaktična in semantična informacija. Ekspresivno in sintaktično informacijo lahko spravimo na skupni imenovalc estetska informacija, pri kateri se umetniška oblika komunikacije razločuje od neumetniške. Druga teoretična shema eksperimentalne estetike gleda na umetniško izražanje kot na zbirko simbolov. Tretja usmerjenost gleda na umetnino kot na dražljajski vzorec katerega kolativne lastnosti (strukturno - formalno, domače - tuje, preprosto - kompleksno) dajejo notranjo hedonično vrednost.

Glede na to, da si z eksperimentalno estetiko lahko pomagamo zlasti na področju, ki je težje izrazljiv z besedami, lahko postane glasba medij za vzpostavljanje stika na intra in interpersonalnem nivoju. Noben skladatelj ne ustvarja v praznem prostoru in času, marveč sredi okolja, ki nanj vpliva, on pa s svojim ustvarjanjem vpliva nazaj in s tem okolje spreminja. Tako je krog medsebojnega vplivanja sklenjen. V estetskem doživljanju umetnine gre za prenos med umetnikom in poslušalcem. Med obema je interpret, ki umetniško sporočilo prenese ob neizogibnem upoštevanju lastne osebnosti.

Otrok ali mladostnik se lahko najde kot umetnik, interpret ali poslušalec, glasba pa kot univerzalna govorica, ki nudi vzpostavljanje komunikacije okolice z otrokovo ali mladostnikovo notranjostjo, komunikacijo otrok ali mladostnikov med seboj ali komunikacijo otroka lai mladostnika s samim seboj. Največkrat se srečamo z otrokom ali mladostnikom kot s poslušalcem.

Mladi, po nekaterih podatkih, poslušajo glasbo tudi do 21 ur tedensko, vse bolj pa opažamo, da ne slišijo, to je zavestno ne dojemajo najbolj preprostih sporočil. Z vajami poslušanja lahko pri otroku ali mladostniku razvijemo občutek za poglobljeno

poslušanje, kar mu bo koristilo tako pri poslušanju glasbe, kot v vsakodnevni komunikaciji. Mnogi se svoje muzikalčnosti nikoli ne zavejo, ker niso imeli nikakršnih spodbud ali pa so bili v svojih težnjah zavrnjeni. Pri poslušanju moramo upoštevati vse zvrsti in občutke tudi ubesediti, da se gojenec bolj plastično sooči, kako vpliva nanj posamezna zvrst in se lažje opredeli za tisto, ki bi mu lahko pomagala pri komunikaciji. Verjetno se bo komu pojavil pomislek glede rocka in podobnih zvrsti, ki veljajo za spodbudo agresivnosti, vendar lahko po lastnih izkušnjah trdim, da so vedenjsko moteni sposobni ob ustrezni motivaciji dobro prepoznati kako deluje nanje glasba z izrazitim ritmom in kako npr. neka umirjena klasična glasba.

Petje je najbolj osebno izražanje, pri katerem le težko prikrijemo svoja čustva, zato se običajno pri mladostnikih pojavijo težave. Če pa jih pripravimo do tega, da premagajo strah pred petjem, nam je lahko pevsko izvajanje odlično diagnostično sredstvo pri pojavu vedenjskih in emocionalnih težav, pomoč pri premagovanju strahov in nepotrebnih predsodkov ali pa način, da najdemo poti do svojih globin in ustrežnejšega vrednotenja samopodobe, saj se s petjem človekov notranji svet izraža prav posebej. Večina gojencev praviloma petje odklanja, ker se bojijo slišati svoj glas, hkrati pa se bojijo, da bi jih slišali drugi. Petje začnemo z iskanjem svojega osebnega tona, ki mu v svoji globini prisluhnemo. Ko klienta navadimo na tone, ki prihajajo iz njega, postanejo dosegljive in usvojljive tudi zahtevnejše melodije. Kasneje moramo biti vedno bolj pozorni na pravilno tehniko in primerno interpretacijo ki omogočata globlje doživljanje in komunikacijo s samim seboj.

Glasba na splošno, zlasti pa uporaba instrumentov nudi velike možnosti pri delu z otroci, ki imajo težave pri komunikaciji. Izmenjava misli s sočlovekom, je za ustrezno miselno dejavnost nujno potrebna. Naše mišljenje se mora neprenehoma objektivizirati in se obnavljati s konkretnim izražanjem, s samokontrolo in zrcaljenjem. To dosežemo, kadar se soočamo z mislimi drugih ljudi. V umetnosti se mišljenju pridruži čustvovanje, oz. doživljanje. Kadar se človek izraža z glasbo, postvarja zvočne slike, ki jim je najprej prisluhnil v svoji notranjosti in jih preko svojega glasu ali instrumenta posreduje partnerjem v komunikaciji. Prvi pogoj za instrumentalno dejavnost v zavodu je seveda ustrezna zbirka instrumentov. Glede na moje izkušnje je med otroki in mladostniki največ zanimanja za igranje kitare, tolkal in sintetizatorja.

Pri teh instrumentih je tudi najhitreje dosežen učinek, to je igranje preprostih skladb. Atraktivni so tudi Orffovi instrumenti, predvidevam pa da zaradi tega, ker niso vedno prosto dostopni, pa tudi na splošno jih je po zavodih malo. Orffov instrumentarij je pomanjšana in otrokom prirejena oblika pravih instrumentov. Delimo jih na ritmične in melodične instrumente. Med ritmične spadajo bobni, tamburin, činele, triangel, kastanjete, ropotulje, paličice, itd. Med melodične pa ksilofoni in metalofoni. Lastni instrumenti, ki običajno predstavljajo uvod v igranje malih instrumentov so roke, noge ter vse možnosti, ki jih nudi lastno telo. Človeško telo je po interpretaciji Christellerjeve (5) primerljivo s celotnim orkestrom Glava predstavlja v glavnem živčno čutni sistem in mišljenje, sodeluje pri uporabi pihal, prsni predel je namenjen čutenju in v tem predelu igramo na godala, trebušni predel pa je naša volja in uporabljamo instrumente harmonije, harfo, trobila. Ob učenju instrumenta in pozneje ob skupinskem muziciranju otroci in mladostniki doživljajo občutke uspešnosti, se učijo komunicirati in sodelovati, učijo se premagovati lenobo in pridobivajo delovne navade.

Pri likovnem izražanju ob glasbi ne gre za to, da likovni izraz sam po sebi ne bi bil zadosten. Likovni izraz lahko le pomaga analizirati in navzven interpretirati doživetje glasbe pri gojencih, ki jim je tak način izražanja bližji. Ta tehnika ima tudi diagnostično vrednost. Za tako izražanje je v začetku primerna programska glasba, pozneje pa tudi absolutna

Glasba tudi spodbuja gibanje. V začetku je veliko predsodkov do izražanja z gibi, z vztrajnim delom in veliko pozitivnega vrednotenja, pa je kaj hitro zaznati učinke. Gojenec lažje sprejme svoje telo, svojo zunanost, lažje navezuje socialne odnose, spreminja svojo samopodobo. Pri gibnih dejavnostih se otroci, razen glasbenih vsebin, učijo tudi socialnih veščin, poslušanja in spoznavajo neverbalno komuniciranje na zanimiv način.

Za konec lahko povzamem, da je glasba posebna govorica, ki nam omogoča sporočanje informacij iz svojega najbolj intimnega sveta, ki nam ga pomaga tudi odkrivati. Ob lastnem ustvarjanju in ob sprejemanju sporočil drugih, širimo svoj lastni doživljajski in miselni svet. Za doseganje teh ciljev, pa moramo vložiti dovolj svoje energije.



Prim.(1) Trstenjak Anton, *Človek, simbolično bitje*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1994, 47

Prim. (2) Haber de la Motte Helga, *Psihologija glasbe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1990.

Prim. (3) i.b.

Prim. (4) Trstenjak Anton, *Psihologija ustvarjalnosti*, Slovenska matica, Ljubljana, 1981.

Prim.(5) Christeller Mees Eva, *Kunsttherapie in der praxis*, Urachhaus Johhanes M. Mayer GmbH, Stuttgart, 1988.

## LITERATURA

Chrieteller Mees Eva (1988): *Kunsttherapie in der praxis*, Urachhaus Urachhaus Johhanes M. Mayer GmbH, Stuttgart.

Globokar Vinko (1987): *Vdih - izdih*, Slovenska matica, Ljubljana.

Habber de la Motte Helga (1990): *Psihologija ustvarjalnosti*, DZS, Ljubljana.

Marković -Radoš Ksenija (1992): *Psihologija muzičkih sposobnosti*, Beograd.

Riemer Otto (1986): *Einführung in die Geschichte der Muzikerziehung*, Heinrichhofen Verlag, Wilhelmshaven.

Sagadin Janez (1979): *Metodologija pedagoškega raziskovanja*, DZS, Ljubljana.

Sagadin Janez (1993): *Poglavja iz metodologije pedagoškega raziskovanja*, ZŠŠRS, Ljubljana.

Trstenjak Anton (1981): *Psihologija ustvarjalnosti*, Slovenska matica, Ljubljana.

Trstenjak Anton (1994): *Človek simbolno bitje*, MK, Ljubljana.