



Agata KUCHARSKA-BABULA

Uniwersytet Rzeszowski

 0000-0002-9535-0067

Clair de Lune
w muzycznej impresji Claude’a Debussy’ego
i wierszu *Melodia mgieł nocnych*
(*Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym*)
Kazimierza Przerwy-Tetmajera
Szkic o zespalaniu słowa z dźwiękiem
na lekcjach języka polskiego

Clair de Lune in the Musical Impression by Claude Debussy
and in the Poem *The Melody of Night Mists (by The Czarny Staw Gąsienicowy)*
by Kazimierz Przerwa-Tetmajer

An essay about combining words with sound in Polish language classes

Summary: The article deals with the issue of the justification of the integration of literature and music in Polish language classes both in art and non-profiled schools. The author has made an attempt to compare the way of presenting a similar theme, i.e. the night landscape, by Impressionists of the era of *fin de siècle*, who represented various fields of art. The composition *Clair de Lune* by Claude Debussy and the poem *The Melody of Night Mists (by The Czarny Staw Gąsienicowy)* by Kazimierz Przerwa-Tetmajer reveal the similarity concerning the mood and the aspiration of both of the artists towards conveying the enchantment of a fleeting moment; the difference between the artists lies in the material and expressions they use. The author presents the interpretation of both of the texts of culture and evokes the students’ statements that demonstrate the feelings, insights and conclusions accompanying them during the contemplation of the works during the Polish language lesson in the final year. The reflections quoted in the essay are intended to encourage Polish language teachers to correlate literature with classical music.

Key words: literature, music, Impressionism, integration of arts, synesthesia

Jak oddalone echa wiążące się w chory
 Tak sobie w tajemniczej głębokiej jedności
 Wielkiej jako otchłanianie nocy i światłości
 Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Charles Baudelaire¹

Integrowanie na lekcjach języka polskiego treści literackich z tekstami kultury, reprezentującymi różne sztuki, nie jest już postrzegane jako przejaw nowatorstwa dydaktycznego. Konieczność edukacji filmowej oraz teatralnej została wpisana do podstawy programowej, a teksty ikoniczne bogato ilustrują nie tylko wszystkie podręczniki, ale i arkusze egzaminacyjne. We współczesnej szkole coraz częściej i ze znanstwem interpretujemy dzieła plastyczne, ale tendencja wychodzenia poza słowo ku korespondującym z nim sztukom ciągle, niestety, nie dotyczy muzyki klasycznej. Choć pozytywnych skutków zespalania słowa z dźwiękiem nie sposób przecenić², nauczyciele wciąż czynią to na lekcjach języka polskiego niechętnie. Dawniej, jak pokazują badania³, tłumaczyli się niewystarczającym wyposażeniem szkół w sprzęt RTV, brakiem płytotek. Dziś, kiedy dowolny utwór możemy w każdej chwili znaleźć w Internecie i odtworzyć choćby ze smartfona, podstawową przyczyną rezygnacji z prezentowania kompozycji na lekcjach języka polskiego jest postawa uczących, którzy nie czują się dość kompetentni w zakresie historii czy teorii muzyki, nie znają odpowiedniej

¹ Ch. Baudelaire: *Oddźwięki*. W: Idem: *Kwiaty zła*. Tłum. A. Lange. Warszawa 1958, s. 37.

² Zob. m.in.: Z. Budrewicz, E. Mikoś: *Poezja śpiewana. Z zagadnień szkolnej interpretacji tekstu*. W: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*. Red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański. Toruń 2004; J. Cofalik: *Malarstwo i muzyka w nauczaniu języka polskiego*. Katowice 1961; A. Czarnecka: *Kształcenie wrażliwości estetycznej na lekcjach języka polskiego*. Warszawa 1974; Eadem: *Szkolne audycje muzyczne w nauczaniu języka polskiego*. W: *Elementy wychowania estetycznego w nauczaniu języka polskiego w szkole średniej*. Red. A. Szlązakowa. Warszawa 1965; B. Kasprzakowa: *Muzyka i lektura. O dziecięcej taktyce dociekliwego czytania w podstawowej szkole muzycznej*. Poznań 1994; A. Kucharska-Babula: *Związki literatury i muzyki na lekcjach języka polskiego w klasach 4–6 szkoły podstawowej*. Rzeszów 2013; M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie*. Warszawa 1969; B. Smoleńska-Zielińska: *Przeżycie estetyczne muzyki*. Warszawa 1990; E. Souriau: *Wpływ muzyki na rozwój psychiczny dziecka*. W: *Wychowanie przez sztukę*. Red. I. Wojnar. Warszawa 1965; J. Wierszyński: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1979; *W kręgu wychowania przez sztukę*. Red. I. Wojnar. Warszawa 1974.

³ Zob. H. Kurczab: *Z badań nad nauczaniem integrującym języka polskiego (problemy teorii i praktyki)*. „Polonistyka” 1982, nr 1, s. 24; Idem: *Nauczanie integrujące języka polskiego w szkole ogólnokształcącej*. Rzeszów 1979; Idem: *Scalanie treści kształcenia w przygotowaniu zawodowym nauczyciela polonisty*. Rzeszów 1993; A. Kucharska-Babula: *Kompetencje nauczycieli języka polskiego w zakresie integrowania literatury i muzyki — w świetle badań empirycznych*. W: *Osoba nauczyciela. Polonista przewodnikiem ucznia po meandrach wiedzy*. Red. G. Różańska. Słupsk 2011, s. 235—260.

nomenklatury ani form gatunkowych właściwych tej dziedzinie. Jak słusznie podkreśla Wojciech Strokowski:

przyczyną takiego stanu rzeczy jest m.in. kiepska edukacja muzyczna polonistów, która przekłada się później na stosowne braki w kulturze muzycznej uczniów. Wciąż brakuje rzetelnej edukacji muzycznej na studiach polonistycznych, a przecież nauczanie literatury stwarza ogromne pole możliwości w tej dziedzinie⁴.

Przywołane słowa wymagają refleksji, która mogłaby w przyszłości zaowocować reformą, polegającą na włączeniu do siatki godzin szkół wyższych zajęć poświęconych analizie dzieła muzycznego. Zanim to jednak nastąpi, poloniści rozumiejący konieczność integrowania słowa z dźwiękiem muszą wzbogacać swoją wiedzę w toku pracy samokształceniowej. Mam nadzieję, że niniejszy szkic, inspirowany lekcją języka polskiego przeprowadzoną w ogólnokształcącej szkole muzycznej II stopnia⁵, zachęci uczących nie tylko w szkołach artystycznych, ale także w nieprofilowanych, do korelowania sztuk. Przedmiotem rozważań jest sposób ukazania spowitego mrokiem, nocnego pejzażu przez kompozytora i poetę oraz próba porównania przedstawienia go poprzez dźwięki i słowa. Przywołany w tekście utwór muzyczny, stanowiący kontekst znanego wiersza, należy do kanonu i wydaje się na tyle popularny oraz przystępny w odbiorze, że z pewnością dostarczy uczniom, podczas kontemplowania go, wielu przeżyć estetycznych.

Przed odtworzeniem *Clair de Lune* w klasie zasadne wydaje się pytanie: czy w ogóle warto absorbować uczniów na lekcjach języka polskiego twórczością francuskiego kompozytora przełomu wieku XIX i XX, Claude'a Debussy'ego? Moim zdaniem — tak, choćby ze względu na to, że związki jego twórczości z literaturą są bardzo ściśle. Wprawdzie nade wszystko ukochał muzykę, ale otaczał się przede wszystkim ludźmi pióra i niezwykle cenił literaturę. To poeci — Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé oraz Jules Laforgue, jak podkreślał Paul Dukas — wywarli na jego myślenie o sztuce największy wpływ:

rzucali oni na swoje słowa światła, jakich dotąd jeszcze nie widziano; stosowali sposoby nieznane ich poprzednikom — poetom; wydobywali z tworzywa słów efekty o takiej subtelności czy też sile, których istnienia nawet się przed nimi nie domyślano; przede wszystkim pojmowali oni wiersze i prozę jak muzycy, i jak muzycy również zestawiali obrazy z ich

⁴ W. Strokowski: *Polonista polimedialny*. W: *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*. Red. A. Janus-Sitarz. Kraków 2004, s. 323.

⁵ Lekcja, o której mowa, została przeze mnie przeprowadzona w klasie maturalnej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 im. Karola Szymanowskiego w Rzeszowie.

odpowiednikami dźwiękowymi. Największy wpływ na Debussy'ego wywarli literaci, a nie muzycy⁶.

Sam kompozytor, co świadczy o jego niezwyklej erudycji, pisał teksty literackie⁷, stworzył też wiele utworów wokально-instrumentalnych inspirowanych poezją⁸. W swych muzycznych felietonach oraz licznie udzielanych wywiadach zawarł własne zapatrywania estetyczne i poglądy dotyczące postrzegania istoty sztuki. Wynika z nich, że o jej potędze decyduje zdolność wyrażania emocji i wrażeń, jakie w duszy człowieka odciska kontemplacja przyrody. Choć bardzo cenił słowo, dowodził, że muzyka jest wobec niego komplementarna i znakomicie uzupełnia to, czego nie sposób zwerbalizować, gdyż „jest sztuką najbliższą naturze. [...] Tylko muzycy mają przywilej ujmowania całej poezji nocy i dnia, ziemi i nieba; odtwarzania ich atmosfery i rytmu ich nieskończonych drgań”⁹. Debussy podkreślał także, że „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne — nie potrafi oddać wyrazu; muzyka jest tworzona dla niewyobrażalnego”¹⁰. Zwracał uwagę, że „tylko muzyka jest w stanie wywoływać do woli fantastyczne krajobrazy, połączyć świat rzeczywisty z urojonym, zapanować nad tajemniczą poezją nocy, nad tysiącem utajonych szmerów liści muskanych promieniami księżycy”¹¹.

Niezbitym dowodem na to, że artysta postrzegał obie sztuki jako szczególnie blisko z sobą związane i wzajemnie się uzupełniające jest fakt, że „tworzył nowy subtelny rodzaj kompozycji sugerujących poetyckimi tytułami impresjonistyczne nastroje i wyobrażenia”¹², jak np. *Clair de Lune*, czyli *Światło księżycy*¹³, stanowiąca część *Suity Bergamskiej*.

⁶ Wypowiedź Paula Dukasa. Cyt. za: G. Gourdet: *Claude Debussy*. Tłum. E. Bekierowa. Kraków 1978, s. 43.

⁷ Claude Debussy jest autorem licznych felietonów, recenzji, artykułów, wywiadów i listów. Zawarł w nich własne poglądy na temat estetyki, poezji, muzyki oraz związków łączących te dwie dziedziny sztuki. Choć nie ukończył żadnej szkoły, w swych tekstach dał się poznać jako człowiek dowcipny, wyróżniający się wielką kulturą literacką, polotem i ciekawymi, atrakcyjnie podanymi przemyśleniami na temat sztuki i tworzących ją artystów.

⁸ Debussy napisał wiele pieśni, m.in. do wierszy Alfreda de Musseta (*Ballade à lune i Madrid*), Paula Verlaine'a (*Fantoches, Rondeau, Ariettes oubliées*), Charles'a Baudelaire'a (*Cinq poèmes de Baudelaire, Le jet d'eau*), Stéphane'a Mallarmégo (*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*).

⁹ „Revue Musicale SIM” 1913 Novembre. Cyt. za: S. Jarociński: *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. Kraków 1976, s. 100.

¹⁰ Z rozmowy Debussy'ego z Ernestem Guiraudem. Cyt. za: Z. Helman, S. Jarociński: *Debussy*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. C—D. Część biograficzna*. Red. E. Dziębowska. Kraków 1984, s. 373.

¹¹ C. Debussy: *Wspomnienie*. W: Idem: *Monsieur Croche*. Kraków 1961, s. 56.

¹² A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska*. Warszawa 1996, s. 31.

¹³ Tytuł suity, której część III stanowi przywołany utwór, pochodzi od wiersza Verlaine'a *Clair de Lune (Światło księżycy)*, w którym wspomniany jest taniec bergamasca. Kompozycja

Zapis nutowy *Suity Bergamskiej — Clair de Lune* (fragment)

Suite Bergamasque – Clair de Lune

Claude Debussy

Andante très expressif

pp
con sordina

Tempo rubato

peu à peu, cresc. et animé...

diminuendo molto
Seq.

Public Domain

Źródło: <http://pl.cantorian.org/music/3763/Suite-Bergamasque-Clair-de-Lune> [data dostępu: 12.12.2017].

Debussy'ego *Clair de Lune* jest współcześnie wykonywana jako utwór samodzielny; pojawiła się również w kilku filmach, m.in.: *Frankie i Johnny* Garry'ego Marshalla, *Ocean's Thirteen* Stevena Soderbergha, *Pokuta* Joego Wrighta, *Siedem lat w Tybecie* Jean-Jacques'a Annauda, *Zmierzch* Catherine Hardwicke.

O tym, jak powstał utwór, można przeczytać w powieści Pierre'a la Mure'a¹⁴. Dowiadujemy się z niej, że miniatura została stworzona w trudnym dla artysty okresie. Od dłuższego już czasu niczego znaczącego nie skomponował, opuściło go natchnienie, zalegał z rachunkami, nie miał z czego żyć. I nagle, „pewnej nocy, już nad ranem, Klaudiusz poczuł, że coś się w nim budzi. Po raz pierwszy od dwóch lat znowu usłyszał muzykę... [...] Jakby ktoś grał na fortepianie. To było w Des i na 9/8. Natychmiast poznałem: początek mego *Clair de Lune*”¹⁵. Niestety był to jedynie zarys melodii i kompozytor ubolewał nad tym, że nie potrafi przeobrazić tych kilku usłyszanych w wyobraźni taktów w cały utwór. Mimo to temat, który utkwił mu w głowie sprawił, że „odżyły w nim nadzieje. Wróciły muzyczne pomysły i tylko to miało znaczenie. [...] Pojawiały się ledwie zaznaczone wątki melodii, jak pierwsze uderzenia serca po śmiertelnie długiej przerwie”¹⁶. W końcu nastąpiło artystyczne spełnienie.

Północ dawno już minęła. W Paryżu wszyscy spali, prócz niego... Zielony abażur lampy zakreślał jasny krąg światła. [...] I wtedy właśnie to się stało. Ręka zastygła nad arkuszem papieru nutowego. Powoli w jego myśl wkraadała się melodia *Clair de Lune*. Przez chwilę jak ćma nocna krążyła pochłonięta swym lotem, po czym w mgnieniu oka zniknęła. Nieraz jeszcze powracała i zniknęła tej nocy, aż wreszcie zarysowała się cała, od początku do końca, zapisując wyraźnie w jego pamięci każdą nutę z osobna. Kiedy skończył notować melodię, na szybach zaświtała już jasność poranka. Podniósł się i przez chwilę stał przy oknie. Nie czuł zmęczenia. Pulsowała w nim radość. Nic, absolutnie nic, nie mogło się równać z pięknnością tych małych nutek, które złożyły w swe sieci księżycową poświatę¹⁷.

Kiedy Debussy przedstawił nową kompozycję profesorowi Ernestowi Guiraudowi, został przez niego doceniony. Miał rzec: „sporo tu nowych harmonii, ale utwór dobrze zbudowany. Mocno. Przetrwaj. Wróciłeś na właściwą drogę. Nigdy już z niej nie zbaczasz”¹⁸. Niestety, napisany w roku 1890, na opublikowanie czekał aż piętnaście lat, bowiem wydawca, któremu kompozytor przedstawił utwór odrzucił go, jako nierokujący sukces: „To jest zbyt kruche, zbyt mgliste. Brak tam czegoś...”¹⁹.

Dopiero po wielu latach od stworzenia *Clair de Lune* artysta zyskał uznanie i miano nowatora. Kompozytora zaczęła otaczać aura uwielbienia oraz krąg

¹⁴ P. la Mure: *Clair de Lune. Opowieść o Debussym*. T. II. Tłum. H. Krzeczkowski. Kraków 1987.

¹⁵ Ibidem, s. 277.

¹⁶ Ibidem, s. 278.

¹⁷ Ibidem, s. 281.

¹⁸ Ibidem, s. 282.

¹⁹ Ibidem, s. 444.

entuzjastów. „Z przerażeniem dowiedział się, że jest przywódcą ruchu muzycznego zwanego »Debussizmem«. Młodzi muzycy naśladowali jego styl i pisali muzykę „à la Debussy”, w której roilo się od kwint równoległych, nierozwiązanych septym i akordowych arpeggiów”²⁰. Kompozytorzy pragnęli nazywać go swoim mistrzem, ale on sam niezmiennie podkreślał, że nie ma żadnych uczniów i mieć nie zamierza.

Muzyka Klaudiusza nadal jednak budziła ostre kontrowersje. Zwolennicy i przeciwnicy godzinami toczyli zaciekle spory przy kieliszkach aperitif. Dziennikarze dolewali oliwy do ognia, nazywając go geniuszem, lecz geniuszem zgubnym, tworzącym muzykę, która wzburza umysł i demoralizuje serca. Matki zastanawiały się, czy mogą pozwolić grać córkom *Clair de Lune*, obawiając się, czy tego rodzaju muzyka nie skazi ich niewinności²¹.

Chociaż sam Debussy wzbraniał się od nazywania go prekursorem i głosem pokolenia, niezaprzeczalnym jest, że to właśnie jemu należy przypisać otwarcie się muzyki na możliwość oddania ulotności chwili, pokazanie, że odpowiednio dobrane dźwięki są w stanie oddać subtelne wrażenie, nastrój danego momentu.

Pamiętając, że impresjonizm, jako kierunek artystyczny, wywodzi się z malarstwa, należy podkreślić, że w impresjonizmie muzycznym, „wysunięcie na pierwszy plan czynnika kolorystycznego znalazło swój odpowiednik w kształtowaniu nowych elementów dźwiękowych, m.in. poprzez długo trwające, nietypowe współbrzmienia, szybki, niemal nieselektywny ruch dźwięków w dynamice piano, eksponowanie interesującego tembru danego instrumentu czy specyficznej artykulacji”²². Nie można jednak, jak przypomina Bogusław Schaeffer, traktować go jako dosłowne odzwierciedlenie kierunku malarskiego:

jest to o tyle niesłuszne, że w dziedzinach tak odrębnych, jak malarstwo i muzyka, więcej jest elementów różnych niż wspólnych, nie mówiąc już o specyfice samego tworzywa artystycznego. Paralelizmy pomiędzy impresjonizmem muzycznym a (wcześniejszym!) malarskim są bardzo powierzchowne i dotyczą raczej sfery odczuwania niż samej twórczości. Często cytowane porównania obu dziedzin sztuki (drugorzędność linii i rysunku, eksponowanie różnorodności barw etc.) ograniczają się do kategorii zewnętrznych²³.

²⁰ Ibidem, s. 564.

²¹ Ibidem, s. 565.

²² M. Kowalska: *ABC historii muzyki*. Kraków 2001, s. 546.

²³ B. Schaeffer: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983, s. 349.

W impresjonistycznej muzyce Debussy'ego uwagę melomanów zwracają odmienne, niż obowiązująca dotychczas, harmonia, faktura i kolorystyka. Oryginalne rozwiązania muzyczne wzorował poniekąd na pomysłach Ryszarda Wagnera czy Modesta Musorgskiego, jednak stworzył na tej kanwie brzmienia nowatorskie, inne niż wszystko, co się dotąd pojawiało w kompozycjach. Wychodził poza obowiązującą wierność trybom dur—moll, przeplatając je i płynnie przechodząc z jednego do drugiego. Sprzyjały temu stosowane przez kompozytora rozwiązania harmoniczne, niedopuszczalne dotychczas w muzyce klasycznej: równoległości kwart i kwint, trytonów, stosowanie skal modalnych, chromatycznych oraz całotonowych, pentatoniki czy akordów zwiększonych, nonowych i undecymowych, poliharmoniczne zestawianie akordów²⁴. Danuta Gwizdalanka zwraca uwagę na to, że

ani pentatonika, ani skala całotonowa nie prowokują napięć właściwych skalom dur i moll i ta właśnie cecha odpowiadała Debussy'emu²⁵.

Oprócz oryginalnych brzmień harmonicznych, francuski impresjonista wprowadził też do swoich partytur zróżnicowanie dynamiczne, dyktowane nie tylko siłą natężenia dźwięku, ale i jego zagęszczeniem, poprzez stosowanie dużej liczby bardzo drobnych wartości rytmicznych, trzydziestodwojek czy sześćdziesięcioczwórek i, co ciekawe, im bardziej owa gęstość narastała, tym bardziej dźwięk cichnął²⁶. Oprócz tradycyjnej nomenklatury, określającej sposób artykulacji dźwięku czy jego dynamikę, wykorzystywał w swych utworach autorskie, oryginalne określenia, będące swoistymi wskazówkami interpretacyjnymi, zaczerpniętymi z języka poezji: „jak tęczowa mgła”, „melancholijnie i z oddali”, „stopniowo wyłaniając się z mgły”²⁷. Stosował nie tylko urozmaiconą artykulację czy rytmikę, ale i wyszukaną pedalizację w utworach fortepianowych²⁸. W zakresie faktury i kolorystyki zespół symfoniczny ograniczył do instrumentów niezbędnych — nie było w jego orkiestracjach wykonawców przyczyniających się do monumentalnego brzmienia, urok komponowanej przez Debussy'ego impresjonistycznej muzyki tkwił m.in. w tym, że „plamy muzyczne”²⁹ wykonywała skromna liczba instrumentów odtwarzających partyturę. Swoje nowatorstwo, opór wobec tradycyjnej harmonii i zasad kompozycji tłumaczył następująco:

²⁴ Zob. Z. Helman, S. Jarociński: *Debussy...*, s. 350.

²⁵ D. Gwizdalanka: *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych. XX wiek. Cz. 3.* Kraków 2009, s. 15.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 18.

²⁷ Zob. *ibidem*.

²⁸ Zob. Z. Helman, S. Jarociński: *Debussy...*, s. 380.

²⁹ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 547.

pragnąłem dla muzyki wolności, której, być może, zawiera ona więcej niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki. Nie ogranicza się bowiem do mniej lub bardziej dokładnego naśladowania natury, lecz do tajemniczych związków między naturą a wyobraźnią³⁰.

Największą innowacyjność wykazał w miniaturach fortepianowych. Jak relacjonował włoski pianista i kompozytor, Alfredo Casella:

grał nie tylko z prawdziwym wirtuozostwem w brawurowym sensie tego słowa, lecz władał ponadto rzeczywiście niezrównanie sztuką uderzania w klawisze i pedalizacji. Wydawało się niekiedy, że gra wprost na strunach, bez pośrednictwa mechanizmu fortepianowego, tak zwiewnie i nie-realnie wydobywał brzmienia. Jego styl pełen był szlachetnego wdzięku, dostojeństwa i spokoju³¹.

W swoich kompozycjach Debussy dowodził, że dla duszy otwartej na muzykę nie ma żadnych ograniczeń, barier, zasad czy kanonów, do których się należy stosować, wolność w tej materii ogranicza jedynie wyobraźnia artysty. Jego impresjonizm był „stylem kolorystyki harmonicznego i instrumentalnej”³². Nie respektował dotychczas obowiązujących w kompozycji reguł, powtarzając:

wciąż jeszcze jesteśmy na etapie „pochodu harmonicznego”, a jakże rzadko trafiają się ci, którym wystarcza piękno dźwięku³³;

muzyka opiera się wciąż na fałszywej zasadzie. Zbytnią wagę przywiązuje się do pisania, robienia muzyki na papierze, zapominając, że stworzona jest dla — uszu. Zbyt wielkie znaczenie nadaje się pisowni muzycznej, formule, rzemiosłu³⁴.

W jednym z felietonów muzycznych kompozytor apelował do artystów:

trzeba szukać dyscypliny w niezależności, a nie w regułach przedawnionej filozofii, dobrej dla charakterów słabych. Nie słuchać rad niczyich, tylko szumu wiatru, który więcej opowiada nam dzieje świata³⁵.

³⁰ G. Gourdet: *Claude Debussy...*, s. 84.

³¹ Cyt. za: D. Gwizdalanka: *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych. XX wiek...*, s. 18.

³² B. Schaeffer: *Dzieje muzyki...*, s. 349.

³³ Słowa Debussy'ego z listu do Bernardina Molinarięgo. Cyt. za: Z. Helman, S. Jarociński: *Debussy...*, s. 374.

³⁴ *La musique d'aujourd'hui et celle de demain* (ankieta Borgexa). „Comœdia” 4 XI 1909. Cyt. za: S. Jarociński: *Debussy a impresjonizm i symbolizm...*, s. 101.

³⁵ C. Debussy: *Monsieur Croche antydyletant*. W: Idem: *Monsieur Croche...*, s. 15.

Podsumowując, francuski kompozytor przełomu wieków

był poetą dźwięków, które, jak nikt inny przed nim, umiał wyzwolić z pęt wielowiekowego systemu tonalnego. Zjawiska dźwiękowe Debussy'ego funkcjonują niemal na zasadzie światła i barwy, prowadzą bezpośrednio do impresjonistycznego malarstwa w muzyce³⁶.

Uczniom, którzy wysłuchali *Clair de Lune* na przeprowadzonej przeze mnie lekcji języka polskiego, utwór bardzo się spodobał. Zwrócili uwagę na to, że: *kompozytor poprzez zastosowanie piano oraz prowadzenie głosu w górnych rejestrach, wywołuje wyobrażenie światła księżyca³⁷; ciągle używa prawego pedału fortepianu, w celu stworzenia płynności w przechodzeniu od jednego dźwięku do drugiego; wydaje się, jakby osoba grająca na fortepianie jedynie muskała klawisze*. Wyrazili także emocje towarzyszące im podczas słuchania impresji, pisząc: *utwór bardzo działa na wyobraźnię, gdy go słucham, widzę światło księżyca; podczas słuchania odczuwa się spokój; muzyka ma kojący, spokojny charakter, skłania do refleksji; skłania do skupienia uwagi na danej chwili i zapomnienia o przeszłości*. Podkreślili również, że to *piękny, nastrojowy utwór, odzwierciedlający klimat nocy, przepelnionej światłem księżyca; odzwierciedlający nawet nie sam blask księżyca, ale wrażenia osoby obserwującej go nocą; tempo i nastrój są bardzo spokojne, harmonia nie burzy tego spokoju, tylko jeszcze podkreśla refleksyjny charakter utworu; słyszalne jest pragnienie, aby pełna uroku chwila trwała jak najdłużej*.

Przywołane wypowiedzi świadczą o tym, że nocny pejzaż, opisany przez Debussy'ego dźwiękami, zachwyca również współczesnych młodych słuchaczy, wywołując w ich wyobraźni melancholijne obrazy i ulotne wizje. Po wysłuchaniu kompozycji i wyrażeniu własnych opinii na jej temat, uczniowie zostali zachęcani do przyjrzenia się temu, jak nocny pejzaż, tak ukochany przez artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, opisuje słowo, wiadomym jest bowiem, że możliwości wyrażenia ulotnego piękna chwili poszukiwali nie tylko kompozytorzy przełomu wieków, ale także współcześni im poeci.

W literaturze impresjonizm objawił się

tendencją do subiektywizacji i zmysłowego uobecnienia przedstawięń rzeczywistości, do chwytania na gorąco przelotnych i nieokreślonych stanów

³⁶ B. Schaeffer: *Dzieje muzyki...*, s. 350.

³⁷ Przywołane wypowiedzi pochodzą z notatek sporządzonych po wysłuchaniu kompozycji *Clair de Lune* podczas lekcji języka polskiego przez uczniów klasy maturalnej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 im. Karola Szymanowskiego w Rzeszowie.

duszy, „wrażliwością” wynikającą z podkreślania nie tyle wyglądu rzeczy, ile ich podmiotowego przeżywania³⁸.

Dla poezji

oznaczał supremację momentu nad ustalonym stanem rzeczy, subiektywnego wrażenia nad intelektualną analizą, rozbitcie dotychczasowego statycznego obrazu na rzeczywistość dynamiczną, pełną napięcie i ruchu. [...] Był jak gdyby czystą wrażeniowością, przynoszącą surowy, niezdeformowany materiał postrzegania z wykluczeniem interwencji jakichkolwiek czynności racjonalnych. Był więc również czystym subiektywizmem³⁹.

Jeden z najbardziej znanych impresjonistycznych wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*, został opublikowany w tomie *Poezje. Seria druga*, w roku 1894. To istotne, data wydania zbioru, ze względu na jego nowatorstwo, została bowiem uznana za umowny początek Młodej Polski w literaturze. Można zatem przyjąć, że poeta, podobnie jak Debussy w muzyce, był pionierem nowego kierunku w literaturze. Obaj szukali sposobów, by wyrazić subiektywne, sensualne wrażenie inspirowane pięknem natury. W przywołanym wierszu impresjonizm uobecnił się „przede wszystkim w szczególnym spotęgowaniu nastrojowej opisuowości, w odtwarzaniu przelotnych i pierzchliwych momentów, wrażeń, wzruszeń zmysłowych, asocjacji kolorystycznych”⁴⁰:

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

*Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*⁴¹

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
Lekko z wiatrem płasajmy po przestworów głębinie...
Okręcajmy się wstęgą naokoło księżycy,
Co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasycy,
I wchłaniajmy potoków szmer, co toną w jeziorze,
I limb szumy powiewne i w smrekowym szept borze,
Pijmy kwiatów woń rzeźwą, co na zboczach gór kwitną,
Dźwięczne, barwne i wonne, w głąb wzlatujmy błękitną.

³⁸ J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A.Z. Makowiecki, R. Taborski: *Młoda Polska*. Warszawa 1991, s. 9.

³⁹ A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska...*, s. 23.

⁴⁰ Ibidem, s. 24.

⁴¹ K. Przerwa-Tetmajer: *Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*. W: *Antologia liryki Młodej Polski*. Red. I. Sikora. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1990, s. 256.

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
 Lekko z wiatrem płasajmy po przestworów głębinie...
 Oto gwiazdę, co spada, lećmy chwycić w ramiona,
 Lećmy, lećmy ją żegnać, zanim spadnie i skona,
 Puchem z mlecza się bawmy i ćmy błoną przezroczą,
 I sów pierzem puszystym, co w powietrzu krąg toczą,
 Nietoperza ścigajmy, co po cichu tak leci,
 Jak my same, i w nikłe oplatajmy go sieci,
 Z szczytu na szczyt przerzućmy się jak mosty wiszące,
 Gwiazd promienie przybiją do skał mostów tych końce,
 A wiatr na nich na chwilę uciszony odpocznie,
 Nim je zerwie i w płąsy znów pogoni nas skocznie...

Tytuł wiersza zawiera podpowiedź, że jego bohaterem, podmiotem lirycznym, są snujące melodię upersonifikowane mgły. Ich nocne harce, subtelnie oświetlone blaskiem księżycy i gwiazd tworzą obrazek magiczny, piękny, ale też niezwykle efemeryczny i niepowtarzalny już nigdy w tej samej formie, *entourage'u*. Można by rzec — idealny dla wrażliwego odbiorcy o spojrzeniu impresjonistycznym. Doskonały temat dla artysty, potrafiącego utrwalić ową ulotność w słowach. W przywołanym opisie chwili — nocnego tańca mgieł nad tatrzańskim stawem — poeta zastosował liczne zabiegi artystyczne, służące zamknięciu jej w słowach i zatrzymaniu na zawsze, przynajmniej w wizualizacji odbiorców wiersza. Wyostrzone zmysły osoby przyglądającej się górskiemu pejzażowi oraz zmysły czytelnika wyobrażającego sobie ten pejzaż w najdrobniejszych detalach synestezyjnie zespalają się („wchłaniajmy potoków szmer”, „pijmy kwiatów woń rzeźwą”, „melodia mgieł”) i przenikają. To dowód na trafność tezy, że „z impresjonizmem łączone jest zwykle pojęcie sensualizmu [...], określające pogląd filozoficzny, według którego wszelka wiedza opiera się na doświadczeniu zewnętrznym, a treść świadomości stanowią wrażenia zmysłowe”⁴².

Kontemplując scenkę, widzimy ją, słyszymy, chłoniemy aromaty, a także dotykamy kształtów i struktury przedstawionych słowami elementów, tworzących tatrzański krajobraz. „Jest on odmalowany w grze światła, różnych stężeń jasności i ciemności, kształty tworów natury są zatarte i mgliste, ich barwy niezdecydowane i pełne półtonów”⁴³. Wiersz został nasycony barwami wprost nazwanymi przez poetę („co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasycy”, „ćmy błoną przezroczą”, „w głąb wzlatujmy błękitną”) oraz kolorytem elementów tworzących pejzaż, takich jak ciemna zieleń limb i smreków, granat

⁴² M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 547—548.

⁴³ J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A.Z. Makowiecki, R. Taborski: *Młoda Polska...*, s. 272.

wody, srebro księżycy i gwiazd, błękit, barwy kwitnących kwiatów, biel mleczno-dmuchawców, szarość sów, czerń nietoperzy. Wszystko jest spowite woalem mroku i bieli unoszących się nad ziemią mgieł. Kolory, które za dnia są od siebie tak różne, w tej chwili zlewają się w niemal monochromatyczną plamę, dając jedynie cień właściwych sobie barw, w tym onirycznym, nierzeczywistym obrazie. Kontury kształtów są rozmyte przez mrok i mgłę, otulone delikatną, ledwie uchwytną fakturą „z pogranicza kształtu i bezkształtu”⁴⁴ („puchem z mlecza”, „sów pierzem puszystym”). Przyglądając się Czarnemu Stawowi Gąsienicowemu przez soczewkę oka Tetmajera, pozostaje tylko powtórzyć za Arturem Hutnikiewiczem, że poeta był z pewnością

jednym z najwybitniejszych polskich impresjonistów literackich, niezrównanym kolorystą, umiejącym zwłaszcza w swoich poetyckich pejzażach oddać całą ich ruchliwą zmienność, kolorystyczną różnorodność, obecność atmosfery, grę refleksów świetlnych i cieni. Był prawdziwym wirtuozem w sztuce nastrojów, dysponując w tym zakresie niezwykle bogatą i szeroko rozpiętą gradacją barw, od jasnych, pełnych wiosennego zachwytu pięknnością świata poprzez melancholijne rozmarzenia i szarzyzny zmierzchów aż po ciemne, niskie tonacje⁴⁵.

W Tetmajerowskim wierszu malarskość zespala się z muzycznością. Można w nim wskazać zarówno tzw. muzyczność I, wynikającą z brzmieniowego ukształtowania tekstu, jak i tzw. muzyczność II, przedmiotem słownego opisu są bowiem właściwe muzyce — melodia oraz taniec⁴⁶.

Tetmajer, wywołując wrażenie dźwięku, poszukuje tonów nietrwałych, chwilowych, niepewnych, jak gdyby kusił go nie te dźwięki, które ciszę przerywają, ale te, które ją podkreślają⁴⁷.

Melodia nucona przez mgły jest utrzymana w dynamice *piano pianissimo* („cicho, cicho”) i *piano* („nietoperza ścigajmy, co po cichu tak leci, jak my same”). Natężenie dźwięku i jego charakter, artykulację, dookreślają zastosowane w wierszu onomatopeje: „potoków szmer”, „limb szumy”, „w smrekowym szept borze” oraz refren, przypominający o tym, by żadnym mocniejszym tonem nie zaburzyć tajemniczej aury: „Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie, / Lekko z wiatrem płasajmy po przestworów głębinie...”. Tytuł zdradza, że bohaterki nuca melodię, ale oprócz tego, w jej takt i do wybranego przez siebie rytmu

⁴⁴ M. Podraza-Kwiatkowska: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 54.

⁴⁵ A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska...*, s. 100.

⁴⁶ Zob. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.

⁴⁷ A. Rossa: *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*. Kraków 2003, s. 138.

finezyjnie tańczą w koło („lekkko z wiatrem płaśajmy”; „okręcajmy się wstęgą naokoło księżycy”; „lećmy, lećmy”; „w nikle oplatajmy go sieci”; „przerzućmy się jak mosty wiszące”; „w płaśy znów pogoni nas skocznie”). Wersyfikacja, oparta na wierszu sylabotonicznym także wydobywa „melodyjną muzyczność”⁴⁸, nie bez powodu właśnie taki rodzaj rytmu w poezji, jak podkreśla Adam Kulawik, jest najczęściej stosowany w pieśniach bądź tekstach literackich, stylizowanych na piosenki⁴⁹. Interpretujący utwór uczniowie zauważyli, że: *poeta próbuje uchwycić piękno nocy, światło księżycy jest pięknym elementem pejzażu nocy, nadaje mu blask, jest delikatne i nieuchwytnie; opis pejzażu jest subtelny i delikatny, scenka ulega dynamicznym zmianom; wiersz jest kojący, ma spokojny charakter; w wierszu „Melodia mgieł nocnych” pojawia się sugestia, by przyglądać się światu w ciszy, piano, by niepotrzebnym dźwiękiem nie zagłuszyć harmonii przyrody.*

Wiersz Przerwy-Tetmajera doskonale zespala w spójną całość słowo, obraz i dźwięk. Jego interpretacja na lekcjach języka polskiego z pewnością pozwoliła uczniom zrozumieć istotę muzyczności tekstu literackiego, a dodatkowe zderzenie go z przywołanym wcześniej utworem Debussy’ego uzmysłowiło im, że artyści impresjonistyczni, bez względu na to, jaki rodzaj sztuki reprezentowali, dążyli do tego samego — uchwycenia i utrwalenia urody chwili, poruszającego ich pejzażu, magicznego miejsca. Utwory *Clair de Lune* i *Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)* stanowią doskonały przykład tego, że poruszający duszę, oczy i słuch obrazek można nie tylko opisać specjalnie dobranymi słowami, ale także odegrać na instrumencie muzycznym, dzięki starannie zestawionym z sobą dźwiękom. Dostrzegli to uczniowie, którzy porównując podczas lekcji języka polskiego oba teksty kultury zwrócili uwagę na to, że: *obydwa utwory są do siebie bardzo podobne; zarówno wiersz, jak i miniatura fortepianowa są utworami impresjonistycznymi; tytuły dzieł odnoszą się do pejzażu, oba są bardzo subtelne, delikatne, zauważalna jest w nich impresja — ulotna chwila, która nigdy się nie powtórzy, dlatego należy poświęcić jej jak najwięcej uwagi; wiersz i muzyka mają podobny charakter. Mgły wprowadzają po pejzażu górskim, do którego pasuje muzyka.*

Uchwycenie i opisanie ulotnej chwili w epoce *fin de siecle’u* było pragnieniem impresjonistów reprezentujących różne dziedziny sztuki. Każdy z nich starał się odzwierciedlić jej urok poprzez tworzywo, którym operował — muzykę czynili to poprzez dźwięki, poeci dzięki słowom. Debussy przekonywał, że

szmer morza, linia horyzontu, wiatr wśród liści, krzyk ptaka — pozostawiają w nas rozmaite wrażenia, i nagle, bez względu na to, czy się tego chce, czy nie, jedno z tych wspomnień wylewa się z nas i wyraża w języku

⁴⁸ A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska...*, s. 100—101.

⁴⁹ Zob. A. Kulawik: *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1994, s. 222.

muzycznym. Niesie swoją własną harmonię. I jakkolwiek by się chciało, niepodobna znaleźć lepszej ani bardziej szczerzej. Tylko w ten sposób duża oddana muzyce dokonuje najpiękniejszych odkryć⁵⁰.

Chociaż nie sposób się z kompozytorem nie zgodzić, trzeba przyznać, że także Tetmajer

w opisach tatrzańskich, jak gdyby odzyskując wrażliwość zmysłową, posługiwał się pełną paletą barw, roztapiającym kolory światłem, podkreślającym ciszę dźwiękiem⁵¹.

To dowodzi, że obie sztuki — zarówno muzyka, jak i literatura — dzięki wybitnym artystom potrafią afirmować piękno świata, wywoływać w odbiorcach emocje i przeżycia, czynić ludzkie życie bogatszym. Każda czyni to w sobie właściwy sposób, ale żadna nie ustępuje w swoim kunszcie drugiej.

Na lekcjach języka polskiego warto zestawiać teksty literackie z muzycznymi, mogą one bowiem „wzajemnie się oświeclać i dopełniać w planie podejmowanej tematyki”⁵². Jak podkreśla Janusz Plisiecki:

niezwykle bogactwo literatury determinuje konieczność ciągłego wychodzenia w interpretacji utworów poza granice ściśle literackie w kierunku elementów plastyki, muzyki [...]. Interpretacji utworu literackiego towarzyszyć powinny równoległe porównawcze analizy kompozycji, [...] utworów muzycznych⁵³.

Taka integracja⁵⁴ sprzyja kontemplacji poszczególnych zagadnień w szerokim spektrum, z różnych punktów widzenia. Oprócz tego prezentowanie na

⁵⁰ Wypowiedź Debussy'ego. Cyt. za: Z. Helman, S. Jarociński: *Debussy...*, s. 375.

⁵¹ M. Podraza-Kwiatkowska: *Literatura Młodej Polski...*, s. 54.

⁵² B. Dyduch, M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna, H. Mrazek, I. Steczko: *Podręcznik do języka polskiego „To lubię!”*. Książka nauczyciela. Klasa 4. Kraków 1997, s. 10.

⁵³ J. Plisiecki: *Integracja dzieł literatury i sztuki umożliwi młodzieży tworzenie całościowych struktur kulturowych*. „Polonistyka” 1981, nr 1, s. 40.

⁵⁴ O zasadności integrowania treści polonistycznych z innymi sztukami pisali m.in.: S. Bortnowski: *Oj, integracja, integracja!*. „Polonistyka” 2001, nr 8; Z.A. Kłakówna: *Integracja w nauczaniu*. „Nowa Polszczyzna” 2000, nr 2; A. Książek-Szczepanikowa: *Integrować — znaczy łączyć i scalać*. „Język Polski w Szkole dla Klas IV—VI” 2000, nr 1; H. Kurczab: *Nauczanie integrujące języka polskiego...*; Idem: *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*. Rzeszów 2001; Idem: *Scalanie treści kształcenia...*; Idem: *Typy integracji literatury z innymi dziedzinami sztuki*. „Zeszyty Naukowe WSP w Rzeszowie”. Seria Filologiczna. Dydaktyka 2. Z. 9. Red. H. Kurczab. Rzeszów 1992; Idem: *Z badań nad nauczaniem integrującym j. polskiego...*; E. Pełzowska: *Integrować! Integrować? Integrować... Scenariusze lekcji integrujących język polski z historią, plastyką i muzyką do cyklu podręczników H. Dobrowolskiej dla klas 4—6 szkoły podstawowej „Jutro pójdę w świat”*. Warszawa 2001; Eadem: *O integracji międzyprzedmiotowej*

lekcjach języka polskiego utworów muzycznych z pewnością przyczyni się do kształtowania dobrego smaku estetycznego, poszerzenia zasobu wiadomości o sztuce, być może sprawi, że uczniowie samodzielnie zaczną poszukiwać informacji o kompozytorach i ich dziełach. Przywołane w niniejszym tekście wypowiedzi pochodzą wprawdzie z notatek sporządzonych podczas lekcji języka polskiego, przeprowadzonej w ogólnokształcącej szkole muzycznej II stopnia, jednak zajęcia, na których integruje się słowo z muzyką, mogłyby się odbyć również w liceach nieprofilowanych⁵⁵. Ich adepci prawdopodobnie nie uchwycą niuansów harmoniczných, kształtujących brzmienie *Clair de Lune*, ale z pewnością będą potrafili doświadczyć ducha impresjonistycznej muzyki, tak odmiennej od pozostałych stylów. To punkt wyjścia do kształtowania umiejętności nazywania emocji towarzyszących słuchaniu muzyki, werbalizowaniu tego, co czasem trudno określić słowami — bo ma swe źródło w sercu i duszy. Warto dawać młodzieży sposobność obcowania z arcydziełami z różnych dziedzin sztuki, zwłaszcza dzisiaj, kiedy muzyka klasyczna stała się *démodé* i mało kto słucha jej z własnego wyboru, a w mediach dominują utwory pozbawione wartości zarówno w warstwie słownej, jak i dźwiękowej. Pamiętajmy, że zadaniem szkoły jest kształtowanie gustu uczniów, wyrabianie u nich nawyku obcowania ze sztuką oraz uczenie rozumienia i czerpania przyjemności z obcowania z nią. Kierunek w naszych działaniach dydaktycznych niech wyznaczają wciąż aktualne słowa Marii Gołaszewskiej:

przeżycia estetyczne nie mijają bez śladu — pozostawiają po sobie pewien »pogłos«, jakby echo, rzucające refleks na doznania, które następują potem, a także »żyją« we wspomnieniu [...]. Miarą przeżycia nie zawsze jest dokładność zapamiętania szczegółów dzieła, często pozostaje w pamięci atmosfera, coś nieuchwytnego, nieprzekazywalnego, co porusza wyobraźnię, pobudza fantazję i napawa przeświadczeniem, że są rzeczy, dla których warto żyć, z uwagi na ich piękno⁵⁶.

(*plastyka, muzyka, historia*) w nauczaniu języka polskiego w szkole podstawowej. „Język Polski w Szkole dla klas IV—VI” 2000, nr 1; W. Wantuch: *Aspekty integracji w nauczaniu języka polskiego*. Kraków 2005; Eadem: *Detektyw czy Szatan, czyli jak integrować przy użyciu gry planszowej (na podstawie powieści K. Makuszyńskiego)*. „Nowa Polska” 1999, nr 5; Eadem: *Don Kichotowe boje o integrację*. „Polonistyka” 1999, nr 7; Eadem: *Korespondencja sztuk czy sztuka korespondencji?*. „Polonistyka” 2002, nr 8; S. Wysocki: *Integracja dyscyplin zdradą literatury?*. „Nowa Polska” 1999, nr 5.

⁵⁵ Integrując na lekcjach języka polskiego literaturę z muzyką warto pamiętać, że młodzież już od I klasy szkoły podstawowej, jak wynika z podstawy programowej, jest oswajana z wiadomościami z zakresu sztuki muzycznej na lekcjach muzyki, tak więc podstawową wiedzę, wystarczającą do elementarnej analizy dzieła muzycznego, dysponuje.

⁵⁶ M. Gołaszewska: *Kultura estetyczna*. Warszawa 1979, s. 21.

Bibliografia

- Baudelaire Ch.: *Oddźwięki*. W: Idem: *Kwiaty zła*. Tłum. A. Lange. Warszawa 1958.
- Bortnowski S.: *Oj, integracja, integracja!*. „Polonistyka” 2001, nr 8.
- Budrewicz Z., Mikoś E.: *Poezja śpiewana. Z zagadnień szkolnej interpretacji tekstu*. W: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*. Red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański. Toruń 2004.
- Cofalik J.: *Malarstwo i muzyka w nauczaniu języka polskiego*. Katowice 1961.
- Czarnecka A.: *Kształcenie wrażliwości estetycznej na lekcjach języka polskiego*. Warszawa 1974.
- Czarnecka A.: *Szkolne audycje muzyczne w nauczaniu języka polskiego*. W: *Elementy wychowania estetycznego w nauczaniu języka polskiego w szkole średniej*. Red. A. Szlązakowa. Warszawa 1965.
- Debussy C.: *Monsieur Croche*. Kraków 1961.
- Dyduch B., Jędrychowska M., Kłakówna Z.A., Mrazek H., Steczko I.: *Podręcznik do języka polskiego „To lubię!”*. Książka nauczyciela. Klasa 4. Kraków 1997.
- Gołaszewska M.: *Kultura estetyczna*. Warszawa 1979.
- Gourdet G.: *Claude Debussy*. Tłum. E. Bekierowa. Kraków 1978.
- Kasprzakowa B.: *Muzyka i lektura. O dziecięcej taktyce docieklivego czytania w podstawowej szkole muzycznej*. Poznań 1994.
- Gwizdałanka D.: *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych. XX wiek. Cz. 3*. Kraków 2009.
- Hejmej A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.
- Helman Z., Jarociński S.: *Debussy*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. Red. E. Dziębowska. Kraków 1984.
- Hutnikiewicz A.: *Młoda Polska*. Warszawa 1996.
- Jarociński S.: *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. Kraków 1976.
- Kłakówna Z.A.: *Integracja w nauczaniu*. „Nowa Poliszczyna” 2000, nr 2.
- Kowalska M.: *ABC historii muzyki*. Kraków 2001.
- Książek-Szczepanikowa A.: *Integrować — znaczy łączyć i scalać*. „Język Polski w Szkole dla Klas IV—VI” 2000, nr 1.
- Kulczycka-Saloni J., Maciejewska I., Makowiecki A.Z., Taborski R.: *Młoda Polska*. Warszawa 1991.
- Kulawik A.: *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1994.
- Kurczab H.: *Nauczanie integrujące języka polskiego w szkole ogólnokształcącej*. Rzeszów 1979.
- Kurczab H.: *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*. Rzeszów 2001.
- Kurczab H.: *Typy integracji literatury z innymi dziedzinami sztuki*. „Zeszyty Naukowe WSP w Rzeszowie”. Seria Filologiczna. Dydaktyka 2. Z. 9. Red. H. Kurczab. Rzeszów 1992.
- Kurczab H.: *Scalanie treści kształcenia w przygotowaniu zawodowym nauczyciela polonisty*. Rzeszów 1993.
- Kurczab H.: *Z badań nad nauczaniem integrującym języka polskiego (problemy teorii i praktyki)*. „Polonistyka” 1982, nr 1.
- Kucharska-Babula A.: *Kompetencje nauczycieli języka polskiego w zakresie integrowania literatury i muzyki — w świetle badań empirycznych*. W: *Osoba nauczyciela. Polonista przewodnikiem ucznia po meandrach wiedzy*. Red. G. Różańska. Słupsk 2011.
- Kucharska-Babula A.: *Związki literatury i muzyki na lekcjach języka polskiego w klasach 4—6 szkoły podstawowej*. Rzeszów 2013.
- Mure la P.: *Clair de Lune. Opowieść o Debussym*. T. II. Tłum. H. Krzeczkowski. Kraków 1987.

- Pełzowska E.: *Integrować! Integrować? Integrować... Scenariusze lekcji integrujących język polski z historią, plastyką i muzyką do cyklu podręczników H. Dobrowolskiej dla klas 4—6 szkoły podstawowej „Jutro pójdę w świat”*. Warszawa 2001.
- Pełzowska E.: *O integracji międzyprzedmiotowej (plastyka, muzyka, historia) w nauczaniu języka polskiego w szkole podstawowej*. „Język Polski w Szkole dla Klas IV—VI” 2000, nr 1.
- Plisiecki J.: *Integracja dzieł literatury i sztuki umożliwi młodzieży tworzenie całościowych struktur kulturowych*. „Polonistyka” 1981, nr 1.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992.
- Przerwa-Tetmajer K.: *Antologia liryki Młodej Polski*. Red. I. Sikora. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1990.
- Przychodzińska-Kaciczak M.: *Muzyka i wychowanie*. Warszawa 1969.
- Rossa A.: *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*. Kraków 2003.
- Schaeffer B.: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983.
- Smoleńska-Zielińska B.: *Przeżycie estetyczne muzyki*. Warszawa 1990.
- Strokowski W.: *Polonista polimedialny*. W: *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*. Red. A. Janus-Sitarz. Kraków 2004.
- Souriau E.: *Wpływ muzyki na rozwój psychiczny dziecka*. W: *Wychowanie przez sztukę*. Red. I. Wojnar. Warszawa 1965.
- Wantuch W.: *Aspekty integracji w nauczaniu języka polskiego*. Kraków 2005.
- Wantuch W.: *Detektyw czy Szatan, czyli jak integrować przy użyciu gry planszowej (na podstawie powieści K. Makuszyńskiego)*. „Nowa Poliszczyna” 1999, nr 5.
- Wantuch W.: *Don Kichotowe boje o integrację*. „Polonistyka” 1999, nr 7.
- Wantuch W.: *Korespondencja sztuk czy sztuka korespondencji?*. „Polonistyka” 2002, nr 8.
- Wierszyłowski J.: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1979.
- W kręgu wychowania przez sztukę*. Red. I. Wojnar. Warszawa 1974.
- Wysłouch B.: *Integracja dyscyplin zdradą literatury?*. „Nowa Poliszczyna” 1999, nr 5.

Źródła internetowe

<http://pl.cantorion.org/music/3763/Suite-Bergamasque-Clair-de-Lune>.