

KRYSTYNA JUSZYŃSKA  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie  
Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki  
Katedra Teorii Muzyki

## Edukacyjna funkcja krytyki muzycznej w perspektywie historycznej i współczesnej

### STRESZCZENIE:

Krytyka muzyczna od początku swego istnienia była związana z rozwojem prasy, a obecnie także z innymi mediami, takimi jak radio, telewizja czy Internet. Krytyk muzyczny powinien posiadać następujące kompetencje: fachową wiedzę, słuch muzyczny, wrażliwość estetyczną, znajomość literatury muzycznej i problemów wykonawczych, talent pisarski i etykę zawodową.

Krytyka muzyczna spełnia ważne funkcje społeczne i kulturowe: informacyjną (informuje o wydarzeniach artystycznych), opiniotwórczą (ocenia dzieła sztuki, wskazuje ich wartość i znaczenie), edukacyjną (wychowuje przez sztukę, przekazuje wiedzę fachową, zachęca do czynnego udziału w wydarzeniach artystycznych), upowszechniającą (popularyzuje sztukę, ożywia ruch artystyczny, kreuje życie muzyczne).

Krytyka muzyczna spełnia ważną rolę społeczną i stanowi istotny element kształcenia równoległego. Krytyk muzyczny – podobnie jak nauczyciel muzyki w szkole – informuje o wydarzeniach artystycznych, przekazuje wiedzę fachową, ocenia wartość dzieł, kształci gust muzyczny, wzbudza zainteresowanie sztuką, jest animatorem i kreatorem życia muzycznego itp. Jego działalność w procesie wychowania równoległego jest cennym dopełnieniem szkolnej edukacji muzycznej.

**SŁOWA KLUCZOWE:** krytyka muzyczna, edukacja muzyczna

## WPROWADZENIE

Edukacja muzyczna w Polsce prowadzona jest w dwóch obszarach instytucjonalnych – w szkolnictwie ogólnokształcącym i w szkolnictwie muzycznym. Znane jest powszechne ubolewanie nad niewystarczającym poziomem powszechnego umuzykalnienia polskiego społeczeństwa, ograniczonym zakresie kształcenia muzycznego, okrojona ilość godzin przedmiotu *muzyka* w szkole, niewystarczającym przygotowaniem nauczycieli *muzyki* itd. Jednocześnie zwraca się uwagę na wysoki poziom profesjonalnego kształcenia muzycznego, zbyt elitarnego i obejmującego niewielki procent dzieci i młodzieży. Nie ulega wątpliwości, iż cennym dopełnieniem kształcenia muzycznego w systemie szkolnym – niezależnie czy w szkole ogólnokształcącej czy muzycznej – są zajęcia pozalekcyjne oraz możliwość korzystania z oferty kulturalnej w danym środowisku, tj. propozycji instytucji muzycznych (filharmonii, oper, teatrów muzycznych, sal koncertowych), domów kultury, mediów (programów muzycznych w radiu, telewizji, Internecie), prasy, publikacji o muzyce i nagrań muzycznych. W gąszczu wydarzeń muzycznych, niekiedy ich nadmiaru, pomocny dla odbiorców kultury muzycznej może okazać się krytyk, spełniający funkcję komentatora, informatora, przewodnika, osoby opiniotwórczej i zarazem oceniającej dane wydarzenia, wskazującej ich znaczenie i rangę, wartość dzieł muzycznych, walory wykonawcze, a także kształtującej gust muzyczny środowiska. Krytyka muzyczna zawsze odgrywała znaczącą rolę w życiu muzycznym, miała wpływ zarówno na twórców, jak i odbiorców, pełniła istotną funkcję społeczną, kulturotwórczą i edukacyjną. Warto przyjrzeć się bliżej niektórym aspektom tego zagadnienia w perspektywie historycznej i współczesnej oraz określić kompetencje krytyka i funkcje krytyki w kształceniu muzycznym.

## KRYTYKA MUZYCZNA W PERSPEKTYWIE HISTORYCZNEJ

Krytyka muzyczna od początku swego istnienia aż do czasów współczesnych była i jest ściśle związana przede wszystkim z prasą, a obecnie także z innymi mediami, takimi jak radio, telewizja czy Internet. Funkcje i formy krytyki muzycznej ulegały zmianom, lecz zawsze podkreślano znaczenie odpowiednich kompetencji zawodowych krytyków, dyskutowano nad kryteriami oceny dzieł muzycznych i ich wykonań, a także nad kwestią niezależności sądów krytyka oraz etyką zawodową.

Początki krytyki muzycznej związane są z powstaniem i rozwojem prasy. Na przełomie XVII i XVIII wieku w Europie, wraz ze wzrastającym znaczeniem mieszczaństwa, pojawiły się okolicznościowe wydawnictwa będące początkiem narodzin prasy. Zawierały one wzmianki o koncertach i przedstawieniach teatralnych, z czasem wyłoniły się także stałe działy recenzji, a nawet pisma w całości poświęcone muzyce. Wiek XVIII, a zwłaszcza XIX był okresem bujnego rozwoju czasopism, w tym również muzycznych. Pierwsze czasopismo muzyczne „*Critica Musica*” założył i redagował w latach 1722-1725 Johann Mattheson z Hamburga. Najbardziej znane w XIX wieku były trzy tytuły czasopism, które odegrały znaczącą rolę w życiu muzycznym Europy: „*Allgemeine Musikalische Zeitung*”,

„La Revue Musicale” i „Neue Zeitschrift für Musik”. „Allgemeine Musikalische Zeitung” zostało założone w 1798 roku przez Johanna Friedricha Rochlitz w Lipsku i ukazywało się do 1848 roku. Nieco później, w 1827 roku, dzięki François-Josephowi Fétisowi zaczęło wychodzić w Paryżu czasopismo „La Revue Musicale”, połączone w 1835 roku z wydawaną przez Maurice’a Schlesingera „Gazette Musicale de Paris”, które ukazywało się do 1880 roku pod tytułem „Revue et Gazette de la Vie Musicale en France”. Natomiast w 1834 roku w Lipsku Robert Schumann założył i redagował do 1844 roku wychodzące do dziś pismo „Neue Zeitschrift für Musik”, którego siedzibę po drugiej wojnie światowej przeniesiono do Frankfurtu nad Menem [Waldorff 1966, s. 8]<sup>1</sup>.

W Polsce – z uwagi na okres rozbiorów, kolejne powstania i wojny – życie muzyczne wielokrotnie zamierało, tak więc i krytyka muzyczna zaczęła rozwijać się dopiero na początku XIX wieku. Do powstania listopadowego w 1830 roku była w zasadzie anonimowa [Jarociński 1955, s. 22]<sup>2</sup> i dotyczyła w dużej mierze twórczości i działalności Karola Kurpińskiego – wówczas kierownika artystycznego sceny narodowej [Jarociński 1955, s. 15]. To on w 1820 roku założył pierwsze polskie czasopismo muzyczne „Tygodnik Muzyczny”, które jednak po roku z powodu trudności finansowych zostało zlikwidowane. Znaczącą postacią w początkowych dziejach polskiej krytyki muzycznej był Maurycy Mochnacki, poświęcający szczególną uwagę sukcesom młodego Chopina oraz innych kompozytorów i wirtuozów koncertujących w Polsce i Europie, m.in. Marii Szymanowskiej, Karola Lipińskiego, Niccolò Paganiniego.

W połowie XIX wieku nastąpiło ożywienie życia muzycznego w Warszawie, co wpłynęło także na rozwój krytyki muzycznej. Zaczęły pojawiać się liczne czasopisma kulturalne i muzyczne, będące swego rodzaju kroniką wydarzeń muzycznych, premier i prawykonania dzieł polskich kompozytorów oraz koncertów wybitnych wirtuozów. Warto zaznaczyć, że do połowy XX wieku w Polsce otwarto i zamknięto aż 130 czasopism poświęconych całkowicie lub częściowo muzyce, których okres ukazywania się wynosił przeciętnie 5-6 lat. Ważnym czasopismem warszawskim było „Echo Muzyczne i Teatralne” wydawane przez 24 lata (1883-1907). Inne pisma muzyczne ukazujące się kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt lat to: „Meloman” (później pod tytułem „Nowości Muzyczne” wydawane w latach 1898-1914), „Śpiewak” (wychodził 16 lat), „Śpiewak Śląski” (ukazywał się 22 lata, od rocznika VII skrócono tytuł do „Śpiewak”), „Lirnik Wioskowy” (wychodził 35 lat, ukazywał się w latach 1914-1949, od II rocznika pod tytułem „Teatr Ludowy”) [Waldorff 1966, s. 9].

Dzieje najbardziej popularnego polskiego czasopisma muzycznego, jakim był i jest „Ruch Muzyczny” sięgają roku 1857, kiedy to Józef Sikorski – wybitny krytyk muzyczny – ufundował jego wydanie, redagował i sam pisał prawie wszystkie artykuły. Pismo wydawane było 6 lat, przy czym ostatni rocznik 1861/1862 ukazywał się pod nazwą „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny”. Czasopismo „Ruch Muzyczny” zostało wznowione dopiero

<sup>1</sup> Ponadto: Katarzyna Morawska, hasło *Rochlitz Johann Friedrich*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, tom pe-r, Kraków 2004, s. 427; Irena Myczka, hasło *Fétis François-Joseph*, w: *Encyklopedia Muzyczna...*, op. cit., tom efg, Kraków 1987, s. 96; Agnieszka Chwiłek, hasło *Schumann Robert*, w: *Encyklopedia Muzyczna...*, op. cit., tom s-sł, Kraków 2007, s. 173.

<sup>2</sup> Na początku XIX wieku autorzy recenzji muzycznych hołdujący estetyce pseudoklasycznej pozostawali anonimowi i podpisywali się X (jednym, dwoma lub trzema X). Pierwszy wprowadził ten zwyczaj Franciszek Morawski, co miało miejsce w Dodatku do „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” w roku 1815 nr 38.

w 1945 roku w Krakowie i wydawane było cztery lata, tj. do 1949 roku. Kolejny raz „Ruch Muzyczny” wznowiono w 1957 roku w Krakowie, następnie w 1960 roku przeniesiono do Warszawy, gdzie ukazuje się do dzisiaj. Warto dodać, że w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku w Polsce ukazywało się aż 80 czasopism muzycznych, jednak ich działalność była raczej krótkotrwała [Jarociński 1955, s. 21]. Obecnie wydawanych jest kilkanaście tytułów poświęconych muzyce (w tym również jazzowi i muzyce rozrywkowej) o różnym profilu i poziomie merytorycznym. Wydarzenia muzyczne odnotowywane są także w periodykach popularnych i prasie codziennej. Należy zaznaczyć, że większe znaczenie niż prasa – z uwagi na szybkość i łatwość dostępu – zyskują dziś nowoczesne media, takie jak Internet, telewizja i radio.

Wśród pierwszych prac naukowych poświęconych polskiej krytyce muzycznej wyróżnia się dzieło Stefana Jarocińskiego *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku* (do roku 1939) [wyd. PWM, Kraków 1955], zawierające dłuższe fragmenty recenzji z blisko tysiąca roczników 84 czasopism, które autor pracowicie przejrzał i dokonał wyboru, ukazując ponad stuletnią historię „postępowej tradycji polskiej krytyki muzycznej” w celu przypomnienia jej „wagi i odpowiedzialności, jaką pełni ona w życiu kulturalnym swego narodu” [Jarociński 1955, s. 5]. W obszernym wstępie przedstawił kolejne fazy i tendencje estetyczne w muzyce, wyłaniające się z tekstów zamieszczanych w prasie, jak również autorów recenzji – czołowych krytyków muzycznych – od Karola Kurpińskiego i Maurycego Mochnackiego zaczynając, poprzez Jana Kleczyńskiego, Józefa Sikorskiego, Józefa Keniga i Maurycego Karasowskiego, następnie Antoniego Sygietyńskiego, Aleksandra Polińskiego, Adolfa Chybińskiego, aż do Franciszka Brzezińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Karola Stromengera i Zofii Lissy. Wykazy tytułów czasopism i autorów tekstów krytycznych zamieszczone w aneksach ukazują szeroką panoramę polskiej krytyki do drugiej wojny światowej.

Do doskonałego materiału wyjściowego do badań nad polską krytyką muzyczną stanowią prace prowadzone w latach 1950-1980 pod kierunkiem poznańskiego muzykologa Kornela Michałowskiego. Jego wielką zasługą jest opracowanie i zredagowanie 32 tomów bibliografii muzycznych, w tym m.in. *Bibliografii polskiego piśmiennictwa muzycznego* [PWM, Kraków 1954 i dwa suplementy 1964 i 1978] oraz *Bibliografii polskich czasopism muzycznych* [PWM, Kraków 1956-1967].

Ciekawą pozycją poruszającą wiele problemów polskiej krytyki muzycznej w połowie XX wieku jest książka *Krytycy przy okrągłym stole* [Dziębowska 1966], która zawiera materiał trzeciego seminarium zorganizowanego przez Sekcję Krytyków, Recenzentów i Publicystów Muzycznych<sup>3</sup>, działającą w ramach Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków (SPAM). Celem seminarium, które odbyło się w styczniu 1964 roku, była dyskusja na temat znaczenia krytyki muzycznej i dokształcanie krytyków. W skład Sekcji, której przewodniczył Jerzy Waldorff, wchodziły muzykolodzy zajmujący się krytyką i publicystyką muzyczną w prasie, radiu i telewizji po drugiej wojnie światowej. Byli to m.in.: Michał Bristiger, Stefan Jarociński, Tadeusz Kaczyński, Janusz Ekiert, Józef Kański,

<sup>3</sup> Sekcja Krytyków, Recenzentów i Publicystów Muzycznych została zorganizowana i przyjęta jako Sekcja IV do Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków podczas II Walnego Zjazdu Stowarzyszenia w maju 1959 roku.

Bohdan Pociąg, Zdzisław Sierpiński, Lech Terpiłowski i Jan Weber. Publikacja zawiera interesujące teksty dotyczące krytyki muzycznej i kultury masowej (autorami artykułów są Marian Wallek-Walewski, Stefan Kisielewski, Władysław Malinowski), muzyki w radiu i telewizji (Jan Kulma), filmie (Alicja Helman), literatury, sztuki plastycznej, scenografii, socjologii, architektury. Różnorodność stanowisk autorów ukazuje kondycję polskiej krytyki muzycznej tamtych lat. Celem wydania tej publikacji było nie tylko zainteresowanie czytelników sprawami sztuki i jej krytyki, lecz przede wszystkim to – jak pisze Waldorff we wstępie – „aby książka stała się podniętą dla autorów przyszłych prac z terenu krytyki muzycznej. Żeby ta nasza pustka żałosa wypełniła się wieloma dziełami różnorodnymi, wartościowymi, odkrywczymi” [Waldorff 1966, s. 19].

Inne spojrzenie na krytykę i kulturę muzyczną lat 60. i 70. XX wieku prezentuje autor znakomitych felietonów publikowanych m.in. w „Ruchu Muzycznym” Paweł Beylin – socjolog i filozof o zainteresowaniach muzycznych, świetny obserwator życia i ludzi – który dostrzegł „różne schorzenia współczesnej kultury masowej, zdeterminowanej radiem i telewizją” oraz „muzykę, której wartość gubi się w narastającej ilości i wielokrotności...” [Pociąg 1975, s. 9].

W ostatnich latach środowisko muzyczne – pomimo ogromnej ilości wydarzeń kulturalnych, nowoczesnych form przekazu sztuki, nowych inicjatyw skierowanych do szerokiej publiczności, festiwali, koncertów i wszechobecnej muzyki w mediach – dostrzega „upadek w naszym kraju tej ważnej publicystycznej dziedziny” [Janyst 2006, s. 7], jaką jest krytyka muzyczna. Janusz Janyst – teoretyk muzyki, łódzki krytyk muzyczny i publicysta, autor kilku tysięcy recenzji – stwierdza, że „krytyka artystyczna, w tym muzyczna (...) nie istnieje w oderwaniu od mediów” [Janyst 2006], które coraz bardziej zyskują na znaczeniu i wpływają na myślenie zbiorowe, stając się już nie czwartą, ale wręcz pierwszą władzą. Autor stwierdza, że obecnie media znajdują się w rękach obcego kapitału i dlatego głównie zabiegają o zysk, co często powoduje marginalizowanie kultury wysokiej lub wręcz eliminowanie jej lub zastępowanie nachalną promocją pop-kultury. Jako przykład takich działań podaje dwa łódzkie dzienniki znajdujące się w rękach niemieckich, w których nie zamieszcza się recenzji z koncertów w filharmonii, a redakcja nie zatrudnia fachowo wykwalifikowanego recenzenta. Praktyką powszechną stała się ingerencja w treść artykułów i recenzji, cenzura tekstów i inne techniki manipulacyjne, uzależniające krytyków od opcji reprezentowanej przez dane medium. Podczas forum dyskusyjnego, zorganizowanego jesienią 2006 roku przez Akademię Muzyczną w Łodzi poświęconego krytyce muzycznej, wypunktowano uwarunkowania trudnej sytuacji krytyków, a zwłaszcza ekspansję kultury masowej, zastępowanie prawdziwych wydarzeń artystycznych namiastkami, wszechobecną „bylejakość”, aktywność na polu krytyki muzycznej osób przypadkowych, różnego rodzaju „układy” i poddawanie się poprawności politycznej danego medium, relatywizację kryteriów oceny, globalizację spływającą sztukę narodową, czy wreszcie brak u wielu krytyków podstawowych kompetencji, takich jak fachowość, zalety pisarskie i etyka.

Podobne dyskusje organizowane są od wielu lat w Polsce przez różne instytucje, uczelnie i stowarzyszenia, dostrzegające ogromną rolę społeczną i znaczenie krytyki muzycznej dla rozwoju kultury i życia muzycznego. Organizowane są seminaria, warsztaty i kursy

dla młodych osób<sup>4</sup>, które chcą zajmować się krytyką i publicystyką muzyczną. W programach studiów muzycznych wprowadzono obligatoryjnie na kierunkach teoria muzyki, dyrygentura, edukacja muzyczna i innych (a dla wszystkich fakultatywnie) odpowiedni przedmiot, przygotowujący teoretycznie i praktycznie do roli krytyka muzycznego i prelegenta. Wrocławska Akademia Muzyczna wydała w 2010 roku skrypt dla studentów napisany przez Ewę Kofin [Kofin 2010] – teoretyka muzyki i aktywną recenzentkę koncertów – poświęcony krytyce muzycznej, w którym autorka dzieli się swoimi przemyśleniami i wieloletnim doświadczeniem. W 2015 roku Łódzka Akademia Muzyczna otworzyła nową specjalizację przy teorii muzyki – *muzyka w mediach*.

Wszystko to świadczy o dostrzeganiu siły oddziaływania na odbiorców, znaczeniu i szerokim zasięgu krytyki muzycznej, a także funkcji, jaką może spełniać w edukowaniu społeczeństwa kulturalnego. Problemów jest sporo, ale cieszy fakt, że jest w tej sprawie „powszechne poruszenie”.

## KRYTYKA MUZYCZNA W PERSPEKTYWIE WSPÓŁCZESNEJ

„Krytyk” – jak podaje *Słownik wyrazów obcych* [Tokarski 1980, s. 403] (od gr. kritikós – osądzający) – zajmuje się analizą i oceną dzieł sztuki, dzieł literackich, publicystycznych, naukowych itp. Również pojęcie „recenzja” (od łac. recensio – ocena) oznacza krytyczną i objaśniającą ocenę utworu literackiego, naukowego, muzycznego, przedstawienia teatralnego, wystawy itp. publikowaną w czasopiśmie lub wygłaszaną np. w telewizji [Tokarski 1980, s. 629]. A więc krytyk, pisząc recenzję, nie tylko dokonuje a n a l i z y dzieła, wymagającej pewnej fachowej wiedzy z danej dziedziny, ale jednocześnie o c e n i a dzieło, stosując określone kryteria. Element oceny jest niezbędnym elementem recenzji. Warto tutaj od razu podkreślić, że krytyk spełnia bardzo odpowiedzialną funkcję opiniotwórczą w środowisku artystów oraz edukacyjną wobec szerokiego grona odbiorców. Z tego powodu bezwzględnie powinien być odpowiednio przygotowany do pełnienia tej ważnej roli oraz posiadać specjalne predyspozycje.

Krytykami muzycznymi w XIX wieku byli głównie wykształceni muzycy, często kompozytorzy (jak np. Karol Kurpiński) lub muzycy-wykonawcy (jak np. pianista Jan Kleczyński), którzy potrafili fachowo zanalizować dzieło muzyczne i jego wykonanie oraz poddać je ocenie, sytuując dzieło w kontekście dotychczasowej twórczości danego kompozytora, kierunku, czy tendencji estetycznych. Już wówczas zwracano uwagę na elementy nowatorskie, strukturę dzieła, fakturę, instrumentację, brzmienie itp., a w przypadku wykonawców – na technikę gry, wirtuozerię, muzykalność, ekspresję i wyraz muzyczny.

Pewnego usystematyzowania praw i obowiązków krytyka muzycznego dokonał Franciszek Brzeziński – kompozytor, pianista i krytyk okresu międzywojennego – który w artykule pt. *O zadaniach krytyki muzycznej* opublikowanym w 1935 roku w „Muzyce

<sup>4</sup> Warto wspomnieć o warsztatach krytyki muzycznej organizowanych od kilku lat przez Instytut Muzyki i Tańca (w maju 2016 roku odbyła się już V edycja), o warsztatach w Radziejowicach we wrześniu 2006 roku, a także inicjatywie Fundacji Zygmunta Noskowskiego, która zorganizowała warsztaty krytyki muzycznej z udziałem gości zagranicznych we wrześniu 2015 roku w Gnieźnie podczas V Festiwalu Muzyki Kameralnej „Muzyczne Przestrzenie”.

Polskiej” [Brzeziński 1935] apelował do recenzentów o rzeczowość i bezstronność oceny, brak uprzedzeń, uczciwość, zdrowy krytycyzm. Głównym zadaniem krytyka – zdaniem Brzezińskiego – jest wzbudzanie zainteresowania sztuką, informowanie o aktualnych wydarzeniach artystycznych, nowych prądach i kierunkach w sztuce, analizowanie i wskazywanie wartości dzieł sztuki, poszerzanie wiedzy czytelników o sztuce. Dobra krytyka jest „pożyteczna dla kultury estetycznej społeczeństwa” i przyczynia się do „ożywienia ruchu artystycznego”, czyli podniesienia frekwencji na koncertach, w teatrach i na wystawach, do kupowania nut, książek i obrazów, do dyskusji o sztuce w kręgach towarzyskich [Brzeziński 1935]. Aby realizować tak wyznaczone zadania, krytyk muzyczny powinien spełniać 10 „najniezbędniejszych” warunków, jakimi są: 1) muzykalność, 2) wykształcenie muzyczne, 3) erudycja muzyczna (znajomość utworów muzycznych), 4) doświadczenie, 5) krytycyzm, 6) zalety pisarskie, 7) względnosc („wrozumienie”), 8) uczciwość, 9) brak uprzedzeń, 10) sumiennosc. Można powiedzieć, że wiele z tych wskazówek do dziś nie straciło na aktualności.

Stefan Jarociński we wstępie do *Antologii polskiej krytyki muzycznej* podkreśla znaczenie krytyki w historii muzyki europejskiej i polskiej, jej różnorodnych funkcji i form. Można powiedzieć, że w krytyce odbija się, jak w zwierciadle, cały proces przemian w muzyce – nowe kierunki, prądy, dzieła, twórcy, wydarzenia itd. Choć niektórzy wyróżniają krytykę naukową (uniwersytecką) i dziennikarską (publicystyczną), Jarociński zdecydowanie stwierdza, że „krytyka może być tylko jedna: oparta na określonych założeniach światopoglądowych i na określonej sumie wiedzy i umiejętności” [Jarociński 1955, s. 8]. Stwierdza ponadto, że krytyka muzyczna spełnia doniosłą funkcję społeczną, która polega na „urabianiu w świadomości swego otoczenia stosunku do dzieła sztuki” [Jarociński 1955, s. 9]. Krytykowi przypisuje rolę pośrednika między muzyką a słuchaczem, choć łańcuch zależności jest właściwie dłuższy, czteroogniowy: twórca (dzieło) – odtwórca (interpretacja) – krytyk (opinia fachowa) – słuchacz (opinia ogólna). Zadanie krytyka jest inne dla słuchaczy i inne dla twórców; wobec słuchaczy krytyk pełni funkcję eksplikatywną tzn. pomaga w pełni zrozumieć dzieło i uformować własny sąd; wobec twórców i odtwórców krytyk pełni funkcję interpretacyjną (postulatywną) tzn. przekazuje swe wrażenia i opinię o dziele oraz sugeruje pewne idee lub wskazuje wady i zalety interpretacji.

Kolejne pokolenia recenzentów co jakiś czas podejmowały dyskusję zarówno nad określeniem zasad dobrej, rzeczowej krytyki muzycznej, jak i kompetencjami krytyków. W latach 60. podczas trzykrotnych seminariów i dyskusji „krytyków przy okrągłym stole”, organizowanych przez SPAM, czołowi recenzenci polscy, świadomi doniosłej roli krytyki w życiu muzycznym, wskazywali na następujące wymogi, jakie winien spełniać krytyk: wszechstronne wykształcenie muzyczne (najlepiej muzykologiczne), umiejętność gry na instrumencie, osłuchanie i orientacja w literaturze muzycznej, doświadczenie koncertowe, umiejętność dokonywania analizy dzieła oraz przystępne jej przedstawianie, znajomość zagadnień interpretacyjnych i wykonawczych, doskonały warsztat pisarski, a także kulturę wypowiedzi i etykę<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Więcej szczegółów znajduje się w artykułach o pogłębionej refleksji muzykologiczno-filozoficznej różnych autorów na temat krytyki i krytyków w publikacji pt. *Krytycy przy okrągłym stole*, red. E. Dziebowska, Warszawa 1966.

Michał Bristiger nie zgadza się z krytyką, która „zaczyna się od sądenia muzyki, kompozytorów i wykonawców – i na tym się kończy”. Podejmuje on próbę przedstawienia modelu „krytyka idealnego”, który nie tylko objaśnia muzykę, lecz – wydając sądy wartościujące – „interpretuje zjawiska muzyczne” jako „ważne fakty kultury”, „odkrywa znaczenie” i niejako „kreuje wydarzenia muzyczne” [Bristiger 1966, s. 32-36].

Szczególny nacisk na wykształcenie muzykologiczne osób zajmujących się krytyką kładzie Bohdan Pocij, który dostrzega na styku krytyki i muzykologii „wiele punktów zapalnych (...) nieporozumień, antagonizmów (...), utajone kompleksy (...) niższości [jak np.] kompleks krytyka, który nie dorasta do poziomu muzykologa (...) [lub] kompleks muzykologa, który zazdrości krytykowi tzw. giętkości pióra”. Pocij zdecydowanie stwierdza, że fundamentem wykształcenia współczesnego krytyka muzycznego są studia muzykologiczne, poszerzone o zainteresowania filozoficzne. „Krytyk-muzykolog (...) wydaje się dziś typem krytyka muzycznego o najwyższej (...) intelektualnej wartości”. Ponadto autor dostrzega nowy styl w polskiej krytyce muzycznej – „styl podszyty muzykologią”, który jest „pogłębiany, inteligentniejszy, myślący, (...) bardziej świadomy swoich celów i zadań, (...) bardziej nowoczesny” [Pocij 1966, s. 84-93].

Zygmunt Mycielski porównuje krytyka muzycznego do kelnera, który pośredniczy między kuchnią a klientem – może pomóc lub zaszkodzić – ale musi pamiętać, aby zawsze być dobrym kelnerem i dobrze służyć muzykom i muzyce. Krytyk – zdaniem Mycielskiego – powinien być dobrym pisarzem i wrażliwym odbiorcą muzyki, który komunikuje innym własne przeżycia. „Musi naprawdę przeżywać sztukę i musi w nim tkwić choć śdźbło talentu pisarskiego – bez tego bowiem nie zakomunikuje niczego nikomu. Odwali chałturę...” [Mycielski 1966, s. 96 i 94-102].

Trafnie i ze swadą określił trzy atrybuty dobrego krytyka Jerzy Waldorff: szpalty, pióro i wiedza. A ujął to w następujących słowach: „krytyk wyróżnia się tym, że towarzyszy muzyce w jej codziennym rozwoju, którego jest wartościującym komentatorem, dlatego – po pierwsze – musi mieć do dyspozycji szpalty, najlepiej jeśli dziennika. Po drugie (...) powinien władać piórem zarazem precyzyjnym i atrakcyjnym, opierając się o niekoniecznie najwyższy, aliści dostateczny zapas wiedzy fachowej” [Waldorff 1966, s. 11]. Podobne stanowisko reprezentuje doświadczony recenzent Janusz Janyst twierdząc, że elementarnymi cechami uprawiania profesji krytyka muzycznego są „fachowość, zalety pióra i odpowiednie walory etyczne” [Janyst 2006].

O różnych aspektach krytyki muzycznej – w stylu filozoficznym, nieco przekornie i trochę z humorem – wypowiada się w swoich znakomitych felietonach Paweł Beylin. „Nie jest rzeczą łatwą być krytykiem muzycznym” – stwierdza i dodaje, że „na pracę krytyka składa się i teoria, i praktyka artystyczna, musi być po trosze teoretykiem, popularyzatorem, sędzią, pisarzem, a niekiedy i organizatorem życia muzycznego”. Lecz nie każdy przecież musi być krytykiem! – konkluduje – są też inne sposoby bycia [Beylin 1975, s. 11-15]. Beylin dostrzega w recenzji trzy warstwy problemowe: 1) informacje o koncercie, 2) informacje o dziełach i kompozytorach, 3) ocena wykonania. Zastanawia się też, jakim gatunkiem i rodzajem ludzkim – zgodnie z podziałem świata przyrody – są krytycy muzyczni i jakie ich cechy mają odzwierciedlenie w recenzjach – czy usposobienie? czy typ wykształcenia? czy światopogląd? [Beylin 1975, s. 16-19]. Beylin podkreśla rolę



krytyka w życiu publicznym i stwierdza, że krytyk ma prawo, a nawet obowiązek publicznego wyrażania swojej opinii, gdyż sztuka jest sprawą publiczną. Musi jednak przemawiać we własnym imieniu, biorąc za swe słowa pełną odpowiedzialność [Beylin 1975, s. 27-31].

Krytyka muzyczna – jak stwierdza Ewa Kofin [Kofin 2010, s. 7-13] – spełnia misję społeczną i dlatego, w celu obrony jej prawdziwych wartości, usankcjonowane jest publiczne ocenianie muzycznych produkcji. Krytyk muzyczny powinien posiadać rzetelną wiedzę (najlepiej studia w zakresie teorii muzyki lub muzykologii), powinien stale doksztalać się i być zorientowany w różnych dyscyplinach muzycznych, być osłuchany w wykonawstwie, posiadać bardzo dobry słuch muzyczny i wrażliwość na artyzm, pisać prawdę i przestrzegać zasad etyki zawodowej. Ocena dzieła i wykonania powinna być obiektywna, choć nie jest możliwe uniknięcie subiektywizmu, który w odbiorze sztuki jest zawsze obecny. Dlatego za ocenę wyrażoną w recenzji odpowiada jej autor. Wszelkie zarzuty należy zawsze rzeczowo uzasadnić w sposób taktowny i kulturalny, nie obrażając artystów.

W wypowiedziach muzykologów z ostatnich lat, dotyczących zadań i celów krytyki muzycznej, wyłonić można kilka stanowisk. Na przykład Irena Poniatowska stwierdza (powołując się na poglądy Benedetto Crocego), że na „krytykę właściwą” składają się następujące zakresy zadań: „wychowawcze”, oceniające i interpretujące. Zadanie pierwsze – to wskazywanie, w jakim kierunku powinny zmierzać dane zjawiska w sztuce, zadanie drugie – to ocena stylu i oryginalności dzieła, zadanie trzecie – to usytuowanie dzieła w kontekście historii i kultury [Poniatowska 2011, s. 8]. Choć Poniatowska podkreśla, że „muzyka nie daje się – tak do końca – przełożyć na słowa”, to jednak nie można zapominać, iż „słowo ma wielką moc”, a krytyka muzyczna w obecnych czasach staje się istotnym elementem opisu i analizy dzieła oraz „jego funkcjonowania w kulturze, w kształtowaniu świadomości kulturowej, a więc jego roli w interakcji społecznej” [Poniatowska 2011, s. 20].

Rozumienie krytyki muzycznej jako splotu ocen wartościujących, uwzględniających walory estetyczne i etyczne dzieła w kontekście kultury prezentuje Magdalena Dziadek, autorka obszernego dzieła poświęconego polskiej krytyce muzycznej przełomu XIX i XX wieku [Dziadek 2002]. Natomiast Maciej Jabłoński podkreśla znaczenie krytyki jako ważnego składnika życia artystycznego, a krytykom wskazuje szereg zadań m.in. projektowanie życia muzycznego, generowanie twórczości, komentowanie wydarzeń, pośredniczenie między dziełem a odbiorcą, czy wreszcie „modelowanie więzi społecznych zogniskowanych wokół określonego systemu lub systemów wartości” [Jabłoński 2011, s. 11].

Krzysztof Baculewski w polemicznym artykule w „Ruchu Muzycznym” (1996, nr 4) wyodrębnia dwie funkcje krytyki muzycznej: 1) naukową rozumianą w szerszym znaczeniu jako „budowanie wiedzy, formułowanie teorii, prowadzenie badań, określanie zjawisk i ich interpretację” oraz rozumianą w węższym znaczeniu jako „recenzowanie, odnotowywanie przejawów życia kulturalnego, formułowanie sądów wartościujących”, 2) informatywną, czyli informowanie o rodzaju i szczegółach wydarzeń muzycznych, co wymaga rzetelności w podawaniu faktów. Podkreśla ponadto, że krytyka uprawiana na łamach gazet i tygodników to znakomita forma upowszechniania kultury muzycznej, czego nigdy nie jest za mało [Baculewski 1996, s. 16-17].

Krytyka jest nieodzowną częścią kultury i sztuki, bez której trudno wyobrazić sobie dzisiaj jej istnienie. Rolą krytyka – jak stwierdza Andrzej Chłopecki w rozmowie z Andrzejem Sułkiem – jest komentowanie, interpretowanie i objaśnianie muzyki. Wobec twórcy rola krytyka polega na „ustawianiu” go w kontekście całokształtu kultury, niejako wyznaczaniu jego miejsca we współczesności lub historii. Wobec publiczności rola krytyka polega na interpretowaniu faktów artystycznych, komentowaniu i wartościowaniu dzieł sztuki, a także kształtowaniu artystycznego smaku odbiorców [Chłopecki 2007, s. 9]. Należy pamiętać, że obecnie krytyka artystyczna zależna jest od zmieniającej się rzeczywistości, nowych mediów, globalizacji oraz nowej sytuacji kultury i cywilizacji. Jakże zatem są postulaty programowe dla krytyki na przyszłość? Chłopecki odpowiada: „Mieć swe zdanie krytyczne w tej naszej światowej wiosce muzycznej i umieć je wyartykułować w nowej przestrzeni komunikacyjnej” [Chłopecki 2007, s. 11].

## KOMPETENCJE KRYTYKA I FUNKCJE KRYTYKI MUZYCZNEJ

Krytyka muzyczna na przestrzeni swej dwustuletniej historii zawsze była odbiciem życia kulturalnego narodu, żywo reagowała na wszystkie przejawy aktywności twórczej i była ogniwem pośredniczącym między sztuką a odbiorcą. Choć zmieniał się styl wypowiedzi oraz rozwijały formy przekazu, to można stwierdzić, że funkcje i zadania krytyki pozostały niezmiennie. Wynika to przede wszystkim ze społecznej misji krytyki, a zwłaszcza jej funkcji *edukacyjnej*, na którą zwracają uwagę zarówno muzycy, jak i pedagodzy. Istnieje szereg zbieżności pomiędzy predyspozycjami i zadaniami krytyka muzycznego a predyspozycjami i zadaniami nauczyciela muzyki. Spróbujmy zatem określić kompetencje i funkcje krytyka muzycznego, a następnie zastanowić się, w jakim zakresie są one spójne z kompetencjami i zadaniami nauczyciela muzyki we współczesnej szkole.

Analiza przedstawionych wcześniej stanowisk różnych autorów na temat krytyki muzycznej oraz własne doświadczenia i przemyślenia na temat kompetencji krytyka muzycznego pozwalają stwierdzić, że dobry krytyk muzyczny powinien posiadać przynajmniej cztery walory umysłu i ducha. Są to: wiedza muzyczna, słuch muzyczny, talent pisarski i etyka zawodowa.

Wiedza fachowa krytyka muzycznego to dobre wykształcenie muzyczne, najlepiej w zakresie teorii muzyki lub muzykologii, znajomość historii i literatury muzycznej, form, gatunków i stylów muzycznych. Krytyk powinien umieć dokonać analizy dzieła muzycznego, posiadać umiejętność gry na dowolnym instrumencie oraz w elementarnym zakresie posiadać umiejętność śpiewu i dyrygowania. Ponadto powinien znać problemy wykonawcze, mieć orientację w aktualnych wydarzeniach muzycznych, powinien śledzić kariery wybitnych artystów-muzyków, być osłuchanym z różnymi wykonaniami i nagraniami. Powinien mieć chęć nieustannego doskonalenia i doksztalcania się oraz rozwijania zainteresowań w innych dziedzinach humanistyki (filozofia, estetyka) i sztuki (plastyka, literatura, film, balet).

Słuch muzyczny, czyli ogólna muzykalność krytyka muzycznego powinna obejmować również wrażliwość na barwę dźwięku, frazowanie, czystą intonację, współgranie

instrumentów w zespołach kameralnych, orkiestrze i chórze. Krytyk powinien dostrzegać w wykonaniu niuanse dynamiczne i specyficzne detale wykonania, umieć oceniać (i doceniać) precyzję rytmiczną, opanowanie techniki gry, oryginalność koncepcji interpretacyjnej, sposób budowania napięć emocjonalnych, sposób ukazania konstrukcji dzieła muzycznego (części, tematy, frazy) oraz osiągnięcie ostatecznego efektu artystycznego.

Talent pisarski, którym powinien odznaczać się krytyk muzyczny to łatwość formułowania myśli, „giętkość pióra”, jasność wypowiedzi, umiejętność konstruowania ciekawych, nieszablonowych form recenzji, operowanie ładnym, kulturalnym językiem. Krytyk powinien mieć swój oryginalny styl, pisać poprawnie gramatycznie i stylistycznie, tworzyć ciekawe i pouczające teksty.

Etyka zawodowa krytyka muzycznego obejmuje wypowiedanie prawdy, solidność i rzetelność oceny, obiektywizm (z nutą subiektywizmu) w wyrażaniu opinii, samodzielność myślenia, niezależność sądów, odwagę wypowiedzi, odpowiedzialność za słowa, kulturę i wysokie morale, świadomość zadań recenzenta, troskę o słuchacza i czytelnika, wzbudzanie zainteresowania sztuką oraz dbałość o rozwój muzyki i kultury.

Warto przytoczyć w tym miejscu i zapamiętać (może także powiesić nad łóżkiem) definicję ideału krytyka muzycznego autorstwa Marcela Łozińskiego przytoczoną przez Andrzeja Chłopeckiego w rozmowie z Andrzejem Sułkiem na łamach „Ruchu Muzycznego” [Chłopecki 2007, s. 12]:

Krytyk ma mocny kręgosłup, własne zdanie, poglądy i gust. Jest niesterowalny, wrażliwy, uczciwy, kompetentny i odpowiedzialny za każde słowo. Jest subiektywny, ale ma świadomość, że dysponuje bronią o potężnej sile kaleczenia.

Jak widzimy zakres kompetencji dobrego krytyka muzycznego jest bardzo obszerny i zróżnicowany, ale w wielu punktach jest on zbieżny z kompetencjami nauczyciela muzyki. Do takich kompetencji należy m.in. wiedza muzyczna, muzykalność, słuch i wrażliwość, umiejętność kulturalnej wypowiedzi, samokształcenie, poszerzanie zainteresowań, a także obiektywizm w ocenianiu i etyka zawodowa.

Krytyka muzyczna spełnia wiele funkcji określanych przez różnych autorów jako np. eksplikatywna i interpretacyjna (Jarociński), naukowa i dziennikarska (Chłopecki), naukotwórcza i informatywna (Baculewski) i inne kategorie. Najczęściej jednak wskazywane są następujące funkcje krytyki muzycznej:

- **informacyjna** – informowanie o aktualnych wydarzeniach artystycznych;
- **opiniotwórcza** – ocenianie dzieł sztuki, wskazywanie ich wartości i znaczenia, sytuowanie dzieł w systemie kultury, analizowanie i interpretowanie dzieł sztuki, inspirowanie twórczości;
- **edukacyjna** – wychowanie przez sztukę, przekazywanie i poszerzanie wiedzy fachowej, objaśnianie dzieł sztuki, zachęcanie do samokształcenia, zachęcanie do czynnego udziału w wydarzeniach artystycznych;
- **upowszechniająca** – popularyzowanie sztuki, wzbudzanie zainteresowań sztuką, ożywianie ruchu artystycznego, kreowanie życia muzycznego.

Wymienione tu funkcje krytyki można zamknąć w obszernym pojęciu wychowania estetycznego, czyli wychowania przez sztukę. Zadania krytyki w szerokim zakresie pokrywają się z zadaniami systemu oświaty, wśród których najważniejsze są *n a u c z a - n i e i w y c h o w a n i e* (obok prognozowania, planowania i zarządzania). Tak rozumiana krytyka spełnia ogromnie ważną rolę społeczną i stanowi istotny element kształcenia równoległego.

## PODSUMOWANIE

Krytyka muzyczna w perspektywie historycznej wykazuje kilka prawidłowości, które nie straciły na aktualności do czasów współczesnych. Warto podkreślić tu trzy aspekty: 1) ścisły związek krytyki z mediami, 2) kompetencje krytyka, 3) społeczną funkcję krytyki.

Zarówno w przeszłości, jak i współcześnie media są nadal głównym obszarem uprawiania krytyki. Obecnie opinie krytyków przekazywane są szerokiej publiczności poprzez prasę, a z czasem także radio, telewizję i Internet. Należy również zwrócić uwagę na współczesną rzeczywistość społeczno-ekonomiczną, w której nastąpił szybki rozwój środków przekazu i komunikacji społecznej, powszechny dostęp do dóbr kultury i ogromnej ilości wydarzeń o różnym, nie zawsze najwyższym, poziomie artystycznym.

W historii krytyki muzycznej ważną rolę odegrali autorzy, którzy byli autorytetami w dziedzinie muzyki, posiadający wysokie kwalifikacje – kompozytorzy, muzykolodzy, wybitni wykonawcy. Niestety, w czasach dzisiejszych krytyką muzyczną zajmują się niekiedy osoby przypadkowe, bez odpowiednich kompetencji i wykształcenia muzycznego, nieprzygotowane do fachowej oceny dzieł muzycznych, osoby bez talentu pisarskiego i pozbawione zasad etyki.

Spoleczna misja krytyki muzycznej generuje jej funkcję *e d u k a c y j n ą*. Krytyk muzyczny – podobnie jak nauczyciel muzyki w szkole – informuje o wydarzeniach artystycznych, przekazuje wiedzę fachową, ocenia wartość dzieł, kształtuje gust muzyczny, wzbudza zainteresowanie sztuką, jest animatorem i kreatorem życia muzycznego itd. Jego działalność w procesie wychowania równoległego jest cennym dopełnieniem szkolnej edukacji muzycznej.

## BIBLIOGRAFIA

- Baculewski Krzysztof (1996), *Krytyk, dziennikarz, stół i nożyce czyli wstęp do metakrytyki*. „Ruch Muzyczny”, nr 4, s. 16-17.
- Beylin Paweł (1975), *O muzyce i wokół muzyki*. Kraków: PWM.
- Bristiger Michał (1966), *Krytyka muzyczna w sytuacji współczesnej*. [W:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Krytycy przy okrągłym stole* (s. 27-38). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Brzeziński Franciszek (1935), *O zadaniach krytyki muzycznej*. „Muzyka Polska”, nr 5, s. 280-285.
- Chłopecki Andrzej (2007), *Czym jest krytyka? Jaka jest praktyka?* Andrzej Chłopecki odpowiada na pytania Andrzeja Sułka. „Ruch Muzyczny”, nr 5, s. 8-12.

- Dziadek Magdalena (2002), *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziębowska Elżbieta (red.) (1966), *Krytycy przy okrągłym stole*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Jabłoński Maciej (2011), *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem słów. Eseje i ułamki z krytyki muzycznej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Janyst Janusz (2006), *Niech szczerą krytycy?* „Aspekt Polski”, nr 12, s. 7.
- Jarociński Stefan (oprac.) (1955), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku: (do roku 1939)*. Kraków: PWM.
- Jarociński Stefan (1955), *Wstęp*. [W:] Jarociński Stefan (oprac.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku: (do roku 1939)* (s. 7-22). Kraków: PWM.
- Kofin Ewa (2010), *Krytyka muzyczna*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu.
- Mycielski Zygmunt (1966), *Krytyk muzyczny jako pisarz*. [W:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Krytycy przy okrągłym stole* (s. 94-102). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Pociej Bohdan (1966), *Konflikt między krytyką a muzykologią*. [W:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Krytycy przy okrągłym stole* (s. 84-93). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Pociej Bohdan (1975), *Przedmowa*. [W:] Paweł Beylin, *O muzyce i wokół muzyki* (s. 5-10). Kraków: PWM.
- Poniatowska Irena (2011), *Wprowadzenie*. [W:] Irena Poniatowska (red.), *Chopin w krytyce muzycznej do I wojny światowej. Antologia* (s. 7-20). Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tokarski Jan (red.) (1980), *Słownik wyrazów obcych PWN*. Warszawa: PWN.
- Waldorff Jerzy (1966), *Słowo wstępne*. [W:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Krytycy przy okrągłym stole* (s. 84-93). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

## Educational role of music criticism from historical and contemporary perspectives

### **SUMMARY:**

Music criticism has been connected with the development of the press since the very beginning and now it is also affiliated with other media such as radio, television, or the Internet. A music critic needs to have the following competencies: expertise, musical ear, aesthetic sensitivity, knowledge of music literature and performance-related issues, literary talent and professional ethics. Music criticism plays important social and cultural roles: informative (as it informs about artistic events), opinion-forming (it assesses works of art, determines their value and significance), educational (it educates through art, conveys the expert knowledge, encourages to participate actively in artistic events), popularizing (it popularizes art, livens up artistic activities, shapes music life). Music criticism plays an important social role and constitutes an essential part of parallel education. A music critic – like a music teacher at school – informs about artistic events, passes on the expert knowledge, shapes musical tastes, inspires to take an interest in art, enlivens and creates music life, and so on. Critics' activity makes an invaluable addition to music education in schools as part of the process of parallel learning.

**KEYWORDS:** music criticism, music education