
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VIII, 1

SECTIO L

2010

Institut Muzyki UMCS

MACIEJ BIAŁAS

Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną

Between Professional and Popular Musical Criticism

„Wiele osób sądzi, że pisać o sprawach muzycznych jest trudno, ponieważ istota przeżycia muzycznego nie daje się wyrazić słowami. Ale mało kto zdaje sobie sprawę z tego, że gdy ingerencja rzeczywistości w życie psychiczne człowieka przekracza pewien punkt, pisanie o muzyce staje się w ogóle niemożliwe. Trzeba przecież móc wierzyć nie tylko w wartość i znaczenie tego, co się myśli i pisze, ale przede wszystkim – w społeczne znaczenie i trwałość samej muzyki. Tymczasem rzeczywistość dość brutalnie demaskuje fakt, że istnienie tej sztuki pomału staje się konwencją, tradycją zwisającą na coraz cieńszym włosku”¹

– tak właśnie, w obliczu typowych dla wschodzącej nowoczesności kulturowych przetasowań, społecznej destabilizacji, aksjologicznego rozwichrzenia i innych niekorzystnych dla wielkiej muzyki zjawisk, przelewał na papier swoje niepokoje wybitny polski krytyk muzyczny Ludwik Erhardt. Z pism Erhardta wyłania się autoportret gruntownie wykształconego muzycznie mistrza pióra, świadomego groteskowości pisanie o muzyce, ale przeziara jednocześnie – tak typowa dla wkraczającego w epokę antyintelektualizmu inteligenta – tęsknota

¹ L. Erhardt, *Papierowe nosy*, Warszawa 1970, s. 202-203.

za utraconym romantycznym rajem, w którym proliferacji muzyki dorównywała proliferacja poświęconego jej słowa².

Romantyzm jednak, z całą swoją „ustabilizowaną rzeczywistością”, należy już do przeszłości. Czasy – istotnie – są zupełnie inne. Rodzą się więc pytania: wobec jakich wyzwań stoi dziś pisanie o muzyce? Czy plądrujący gruzy dawnej rzeczywistości krytyk muzyczny jest jedynie skazanym na zagładę żalonym szabrownikiem? Czy też może nowa rzeczywistość wyznacza mu nowe zadania? A jeśli tak, to na czym one polegają, i czy rzeczywiście są nowe?

Rozważając wpływ współczesnego kontekstu społeczno-kulturowego na pisanie o muzyce, należy rozpocząć od ustalenia, kto pisze o muzyce, co pisze i gdzie pisze. Pisanie o muzyce zajmuje się szeroko pojęta krytyka muzyczna³. Kluczowe znaczenie w tym stwierdzeniu ma określenie „szeroko pojęta”. To, że krytykę muzyczną można dziś zdefiniować po prostu jako „pisanie o muzyce” wynika z faktu, iż w ostatnich latach obszar jej działalności niepomrotnie się rozszerzył⁴.

Zasadniczo przyjmuje się, że krytyka muzyczna

„[...] jest intelektualną aktywnością wyrażającą się w formułowaniu sądów na temat wartości i stopnia doskonałości pojedynczych dzieł muzycznych, ich grup lub rodzajów. Sposób, w jaki prowadzi się tę aktywność w odniesieniu do muzyki, różni się od sposobu, w jaki prowadzi się ją w odniesieniu do innych dziedzin sztuki (z wyjątkiem może teatru). Jako że muzyka istnieje nie tylko na papierze, nie tylko w formie partytury, ale przede wszystkim w formie wykonania, krytyka muzyczna zajmuje się również oceną osiągnięć pojedynczych kompozytorów, komentowaniem i analizowaniem muzycznych dzieł lub ich grup, ocenianiem nowo powstałych dzieł oraz recenzowaniem koncertów i nagrań”⁵.

W środowiskach muzycznych krytyka muzyczna jest bardzo szanowaną aktywnością intelektualną, która szczyli się już długowiekową tradycją. Choć nie jest dyscypliną naukową, wywodzi się z teorii muzyki.

Źródeł krytyki muzycznej można doszukiwać się w pochodzących z antyku ustępach większych dzieł, wyrażających dezaprobatę dla nowych zjawisk muzycznych.

² *Ibid.*, ss. 7, 34, 38-39, 161.

³ R. D. Schick, *Classical Music Criticism*, New York – Londyn 1996, s. 3.

⁴ Na jałowość prób „oddzielania krytyki muzycznej od pozostałej części piśmiennictwa muzycznego” wskazuje Magdalena Dziadek (zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 23-26).

⁵ B. Bujic, *Criticism of Music*, [w:] *The Oxford Companion to Music*, red. A. Latham, Oxford – New York 2002, s. 324.

Często wymienia się tu Platona⁶, który w swoich *Prawach* ostro krytykował grających na aulosie za naturalistyczny mimetyzm, oraz czternastowiecznego teoretyka Johanna de Murisa, który oponował przeciwko nowej formie motetu⁷. W średniowieczu wyrażano również pochlebne opinie na temat dokonań ówczesnych twórców. W XV wieku na przykład inny teoretyk, Johannes Tinctoris, wychwalał takich kompozytorów, jak Guillaume Dufay, John Dunstable, Gilles Binchois i Johannes Ockeghem.

Krytyczne sprawozdania z pojedynczych dzieł – odmienne od zwykłego wzmiankowania dzieł, ilustrującego taką lub inną koncepcję teoretyczną – zaczęły się pojawiać z pewną regularnością w XVI wieku, w kontekście muzycznego humanizmu, który będąc pod wpływem pisarzy klasycznego antyku usiłował przeceniać wpływ muzyki na słuchacza. Istotnych przykładów dostarcza tu pochodzący z 1547 roku *Dodecachordon* Heinricha Glareanusa. Na początku XVII wieku florencka monodia akompaniowana i styl Claudia Monteverdiego wzbudzały szereg kontrowersji i zmuszały kompozytorów do występowania w obronie nowego języka muzycznego⁸. Wystąpienia te wyrażały się w przedmowach do zbiorów utworów muzycznych. Przykładem – *Le nuove musiche* (1602) Giulia Cacciniego, *V Księga madrygałów* (1605) i *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) Claudia Monteverdiego⁹. Model kompozytora występującego w podwójnej roli: kreatora i polemisty, przetrwał zresztą do naszych czasów.

Na początku XVIII wieku wiele pierwszych czasopism muzycznych powstało z inicjatywy kompozytorów. Pierwsze czasopismo muzyczne, tj. *Critica musica*, założył w 1722 roku Johann Mattheson¹⁰. Inne czasopismo muzyczne, a mianowicie *Der getreue Music-Meister*, założył w 1728 roku Georg Philipp Telemann. Stanowiąc odpowiedź na nowy intelektualny nurt zapoczątkowany we Francji przez encyklopedystów, czasopisma te cieszyły się w Niemczech sporą popularnością. Muzyka zaczęła być przedstawiana jako dziedzina sztuki, a nie jedynie

⁶ Por. A. Tuchowski, *Krytyka a analiza – dwie drogi do poznania dzieła muzycznego*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. M. Bristiger, R. Ciesielski, B. Literska, J. Guzy-Pasiak, Zielona Góra 2009, s. 23.

⁷ Por. *Średniowiecze i renesans. Wybór tekstów i informacji*, oprac. A. Oberc, Kraków 1992, s. 94-95.

⁸ G. Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music 1600-1750*, Ann Arbor 1981, s. 31-32.

⁹ Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Kompozytorzy krytykami. Pytając o motywacje uczestników słynnych sporów wokół siedemnastowiecznej musica moderna*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność...*, s. 43-53.

¹⁰ Zob. J. Mattheson, *Preface to „Critica musica”*, „Critica musica” 1722, nr 1, [w:] *The Attentive Listener. Three Centuries of Music Criticism*, red. H. Haskell, Princeton 1996, s. 7-8.

techniczna sprawność¹¹. We Francji, gdzie centrum życia społecznego stanowiła paryska opera, większość polemik skupiała się na niej. Z kolei w Anglii krytykę muzyczną uprawiali albo namiętni praktycy, tacy jak Charles Avison (*Essay on Musical Expression*, 1752), albo encyklopedyści, jak Burney i Hawkins, których ambicją było pisanie obszernych historii muzyki.

W XIX wieku – „wieku prasy”¹² – muzyczne czasopiśmiennictwo kwitło w dalszym ciągu w Niemczech. Czasopisma muzyczne założone pod koniec XVIII wieku przez Abbé Voglera (*Betrachtungen der Mannheimer Ronschule*), Johanna Nikolausa Forkela (*Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*) i Johanna Friedricha Rochlitz (Allgemeine Musikalische Zeitung) były bezpośrednimi antenatami słynnego *Neue Zeitschrift für Musik* (1834) Roberta Schumanna, które szybko stało się jednym z najbardziej wpływowych czasopism ferujących muzyczne opinie¹³. We Francji historyk i muzyczny bibliograf François-Joseph Fétis założył w 1827 roku czasopismo *Revue musicale*¹⁴. W 1834 roku połączyło się ono z *Gazette musicale de Paris* Adolphe Adama, tworząc *Revue et gazette musicale de Paris*. W Anglii czasopisma muzyczne zaczęły się pojawiać w ostatnich dekadach XVIII wieku. Choć w XIX wieku pojawiały się nadal, to na ogół nie udawało im się dłużej przetrwać. Do tych, które wychodziły dłużej, zaliczyć można: *The Quarterly Musical Magazine* (1818-28), *Harmonicon* (1823-33) i *Musical World* (1836-91). Dopiero w 1841 roku pojawiło się czasopismo muzyczne, które – po wielu zmianach nazwy – przetrwało do dnia dzisiejszego jako *The Musical Times*. Pierwsze czasopismo muzyczne na ziemiach polskich, tj. *Tygodnik Muzyczny*, założył w 1820 roku Karol Kurpiński.

W czasopismach tych publikowano eseje, które stanowią ważny element dziewiętnastowiecznej kultury (zwłaszcza te publikowane w *Neue Zeitschrift für Musik*), teksty propagandowe oraz efemeryczne recenzje. Triumfy w tym czasie święcił wiedeński krytyk Eduard Hanslick (1825-1904), który w drugiej połowie XIX wieku walczył z wyobrażeniem muzyki jako narzędzia transmisji ukrytych poetyckich lub pozamuzycznych treści. Teksty Hanslicka, choć miejscami szorstkie, wskazują, że był człowiekiem dużej wiedzy i inteligencji¹⁵. Ciężość

¹¹ M. Graf, *Composer and Critic. Two Hundred Years of Musical Criticism*, Port Washington 1969, s. 48-55.

¹² Z. Bajka, *Media w rozwoju historycznym*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Warszawa – Bielsko-Biała 2007, s. 33.

¹³ Graf, *op.cit.*, s. 225-231.

¹⁴ Zob. F.-J. Fétis, *On the Future of Music*, „Revue musicale”, 2 października 1830, [w:] *The Attentive Listener. Three Centuries of Music Criticism*, red. H. Haskell, Princeton 1996, s. 94-97.

¹⁵ Zob. E. Hanslick, *Wagner Cult*, „Neue Freie Presse”, wrzesień 1882, [w:] *The Attentive Listener...*, s. 170-174.

języka, granicząca miejscami z obelżywością, stała się znakiem firmowym George'a Bernarda Shawa, który regularnie zajmował się krytyką muzyczną w latach 1888-94¹⁶.

Kompozytorzy epoki romantyzmu wnieśli w krytykę muzyczną jeszcze większy wkład niż ich siedemnasto- i osiemnastowieczni poprzednicy¹⁷. W pierwszych latach XIX wieku Ernst Theodor Amadeus Hoffmann pisał entuzjastycznie o Ludwigu van Beethovenie; Carl Maria von Weber poświęcał się pisaniu o muzyce do różnych czasopism od 1801 roku do śmierci w 1826 roku; Robert Schumann wykazał się znakomitym krytycznym zmysłem, przeczuwając znaczenie muzyki Fryderyka Chopina i Johanna Brahmsa w przyszłości; Ferenc Liszt był płodnym pisarzem, którego eseje i polemiki były publikowane w niemieckich i francuskich czasopismach. Najwięcej ze wszystkich kompozytorów o muzyce pisał Ryszard Wagner. Choć postrzegał siebie jako poetę i sporo pisał na temat swojej teorii sztuki i opery, jego prozie brakuje przejrzystości; pełna natomiast jest uprzedzeń i sprzeczności. W latach 1884-87 Hugo Wolf pisał recenzje koncertów do wiedeńskiego tygodnika *Salonblatt*, obsadzając się w roli żarliwego adwokata przeciwnej Hanslickowi „nowej niemieckiej szkoły”. We Francji Hector Berlioz pisał do *Journal des débats*, nadając swoim tekstom formy satyry, dialogu lub fantazji. Krytyka muzyczna w jego wykonaniu zyskiwała literacki posmak. Camille Saint-Saëns, rozczarowany wagnerystą, był orędownikiem muzycznej powściągliwości i integralności, choć jako kompozytorowi nigdy nie udało mu się tego osiągnąć. W Czechach, Rosji, na Węgrzech i w Polsce kilku kompozytorów pozostawało również aktywnymi krytykami muzycznymi, uprawiając propagandę w obronie narodowego stylu w muzyce. Przykładem – Bedřich Smetana w Pradze, Cezar A. Cui i Aleksandr N. Sierow w Sankt Petersburgu, Piotr Czajkowski w Moskwie, Mihály Mosonyi w Budapeszcie, Józef Elsner w Warszawie.

Wniecony przez filozoficzny pozytywizm duch odkrywczych badań, poparty ciężeniem ku obiektywizmowi, przyczynił się do ukształtowania bardziej wnikliwej krytyki muzycznej. Odkryte przez Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego w latach trzydziestych XIX wieku dzieła Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Haendla zwiastowały narodziny zainteresowania dawniejszą muzyką. Wielu badaczy napisało w tym czasie biografie najwybitniejszych kompozytorów przeszłości. Wiele z tych romantyzujących biografii wprowadziło szereg nieścisłości, z którymi późniejsi muzykolodzy przez długi czas próbowali się uporać; przykła-

¹⁶ Zob. G. B. Shaw, *Wagner as a Dramatic Poet*, „World”, 17 stycznia 1894, [w:] *The Attentive Listener...*, s. 195-199.

¹⁷ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 337-343.

dem biografia Giovanniego Pierluigiego da Palestrina pióra Bainiego. To dzięki nim jednak rozkwitła krytyka historyczna. Studium Carla von Winterfelda poświęcone Giovanniemu Gabrielemu (1834) wskazało dziewiętnastowiecznej publiczności, spoglądającej w przeszłość co najwyżej na Johanna Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Haendla, zupełnie nowy horyzont. Monografię poświęconą Wolfgangowi Amadeuszowi Mozartowi napisał Otto Jahn (1856); monografie poświęcone Ludwigowi van Beethovenowi napisali Wilhelm von Lenz (1855-60) i Alexander Wheelock Thayer (1866-79); monografię poświęconą J. S. Bachowi napisał Julius August Philipp Spitta (1873-80)¹⁸. Friedrich Chrysander i Spitta byli pionierami na polu żmudnego ustalania muzycznego tekstu i adaptowania do ówczesnych warunków dawnych muzycznych konwencji. Ich przedsięwzięcia nie miały charakteru wyłącznie antykwarskiego czy pragmatycznego. „Czysto historyczna podróż nie jest tak pilnie potrzebna, jak ta, której celem jest zbadanie całego obszaru muzyki, przy użyciu jednego zestawu naukowych zasad” – pisał Chrysander w przedmowie do pierwszego tomu swojego *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft* w 1863 roku.

Tak więc muzykologia, która właściwie narodziła się w tym czasie, nie była już jedynie historią muzyki opatrzoną nowym szyldem, ale intelektualną aktywnością poświęconą różnorodnym zagadnieniom związanym z kulturą muzyczną – od akustyki do estetyki. Krytyka muzyczna zaś zyskała pogłębienie naukowe; nabrała fachowości, specjalistycznego charakteru. Bliskie stały się jej związki z analizą muzyczną, która zaczęła się rozwijać w ostatnich dekadach XIX wieku. Poważna krytyka muzyczna nadal zresztą odwołuje się do analizy muzycznej.

¹⁸ Naturalnie trudno owe dziewiętnastowieczne pomniki muzycznej historiografii (biografistyki, monografistyki) utożsamiać z krytyką muzyczną. Nie można nie dostrzec ich silnego wpływu na sposób jej uprawiania w tamtym czasie. Jeśli historyzm – rozumiany jako ukierunkowanie na przeszłość, zainteresowanie dokonaniem dawnych twórców, myślenie o zjawiskach muzycznych w kategoriach historycznych – wpłynął w XIX wieku na poczynania zarówno twórców (uznanie dla kunsztu poprzedników, przejęcie niektórych dawnych stylów i technik), jak i wykonawców (poszerzenie repertuaru, postrzeganie tekstu muzycznego, interpretacje zgodne z normami epoki), to ulegli mu również krytycy muzyczni. Poznanie i zrozumienie historii muzyki, jej dawnych luminary, przywrócenie zapomnianego repertuaru muzycznego (od XV do XVIII wieku) narzuciło nową optykę postrzegania zjawisk muzycznych. To, co historyczne, stało się w XIX wieku synonimem nie tylko czegoś odnoszącego się do przeszłości, czegoś dawnego, ale również czegoś ważnego, znaczącego. Toteż, jak sugeruje Irena Poniatowska, historyzm ukształtował w jakiejś mierze dziewiętnastowieczny ruch koncertowy, a tym samym i krytykę muzyczną. „Chodziło więc nie tylko o rehabilitację przeszłości, o poznawanie i przeżywanie muzyki dawnej, ale także o krytyczną ocenę terażniejszości” (J. Poniatowska, *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Kraków 1995, s. 22). Za sprawą historyzmu krytycy muzyczni znaleźli się w posiadaniu nowych kryteriów oceny, wzmocnili się warsztatowo, zmuszeni zostali do postrzegania zjawisk muzycznych w szerszej perspektywie.

Na początku XX wieku krytyką muzyczną parął się jeszcze Claude Debussy. Debussy pisał z przerwami w latach 1901-14. Jego podejście do muzyki było skrajnie subiektywne, a jego eseje nawiązywały luźno do kompozycji lub wykonań, na które zwracał uwagę¹⁹. Po nim jednak już żaden kompozytor o porównywalnej pozycji nie zajmował się pisaniem do popularnej prasy na regularnych zasadach, jakkolwiek wielu dwudziestowiecznych kompozytorów publikowało teksty krytyczno-muzyczne (np. Zoltán Kodály czy Stefan Kisielewski), a i wielu współczesnych robi to nadal.

Tak jak w drugiej połowie XIX wieku krytyków muzycznych podzielił stosunek wobec Ryszarda Wagnera, tak w wieku XX źródłem podobnego podziału w ich środowisku stały się rozliczne zmiany wprowadzane do języka muzycznego. W latach dwudziestych i trzydziestych wielu uznanym krytykom muzycznym, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych, nie udało się sprostać percepcyjnym wymaganiom stawianym przez muzykę Igora Strawińskiego, Arnolda Schönberga, Paula Hindemitha i Béli Bartóka. Periodyki, do których pisali, stały się bastionami konserwatywnej krytyki, wyrażającymi rzekomo opinię publiczną. Azylem dla krytyków bardziej otwartych na muzyczne nowości stały się czasopisma walczące o sprawę nowej muzyki. Przykładem – *Musikblätter des Anbruch*, publikowane w Wiedniu w latach 1919-37.

Niektórzy krytycy muzyczni zasłynęli nie tylko jako autorzy efemerycznych recenzji prasowych, ale i żywotnych studiów krytycznych. Należeli do nich m.in. Ernest Newman, Alfred Einstein, Roman Vlad, Massimo Mila i Adolfo Salazar. Dla niektórych z nich krytyka muzyczna była obszarem wykorzystywania filozoficznych i estetycznych teorii w praktyce. Ich prace pokazują, jak wiele łączy te dwa obszary intelektualnej aktywności. Rozważania Henriego Bergsona nad naturą czasu i świadomości znalazły oddźwięk w pracach kilku francuskich krytyków; myśli Benedetta Crocego, poświęcone intuicji i ekspresji, przeniknęły do pism Massima Mila; w pismach Derycka Cooke'a pobrzmiewają echa filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera i Susanne Langer; zaś idee Theodora W. Adorna ukształtowały się na solidnym fundamencie niemieckiej filozofii z Georgiem Wilhelmem Friedrichem Heglem, Karolem Marksem i Fryderykiem Nietzschem na czele. Z kolei Joseph Kerman (muzykolog), Edward T. Cone (kompozytor), Leonard B. Meyer (teoretyk muzyki) i Charles Rosen (pianista) są głównymi przedstawicielami naukowej krytyki ostatnich dekad w Anglii. Swoją wkład w rozwój poważnej krytyki muzycznej swoją również Polacy. Choć rodzimą krytykę muzyczną uprawiali przede wszystkim literaci i dziennikarze, to nie brakowało również pro-

¹⁹ Zob. C. Debussy, *Conversation with Monsieur Croche*, „Revue blanche”, 1 lipca 1901, [w:] *The Attentive Listener...*, s. 211-215.

fesjonalnych muzyków, którzy zajmowali się dokumentowaniem stanu ówczesnej kultury muzycznej (Józef Elsner, Karol Kurpiński, Antoni Woykowski, Marcei Antoni Szulc). Najbardziej prominentną postacią ówczesnej krytyki muzycznej był Maurycy Mochnacki, gorliwy rzecznik idei narodowej, publikujący w „Gazecie Polskiej” i „Kurierze Polskim”²⁰. W drugiej połowie XIX wieku fachową krytykę muzyczną w Polsce uprawiał Józef Sikorski – założyciel „Ruchu Muzycznego”. Pod koniec XIX wieku i na początku XX rozpowszechnione w polskiej praktyce krytyczno-muzycznej romantyzujące egzegezy zaczęto łączyć z wnikaniem w konstrukcyjne cechy muzyki, a wręcz z hołdowaniem naukowej metodzie krytyki muzycznej. Pewne przejawy tej tendencji można dostrzec w artykułach Adolfa Chybińskiego, Henryka Opieńskiego, Zdzisława Jachimeckiego czy Franciszka Bylickiego²¹. W okresie dwudziestolecia międzywojennego postulatem unaukowania rozważań krytyczno-muzycznych kierowali się m.in. Karol Stromenger i Konstanty Regamey. Po drugiej wojnie światowej krytyka muzyczna w Polsce wklęła się nierzadko w spory ideologiczne²², ale, znajdując swoich wybitnych reprezentantów w osobach Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego, Stefana Jarocińskiego i Jerzego Waldorffa, zyskała silne naukowe podstawy. W 1945 roku bastionem fachowej krytyki muzycznej stał się istniejący po dziś dzień dwutygodnik „Ruch Muzyczny”. W drugiej połowie XX wieku sławę niezrównanych krytyków muzycznych zdobyli: Paweł Beylin, Ludwik Erhardt, Bohdan Pociąg, Tadeusz Zieliński, Leszek Polony.

Tak oto przedstawia się – naszkicowana w ogólnym zarysie – główna linia rozwoju krytyki muzycznej. W jej świetle krytyka muzyczna jawi się jako aktywność quasi-naukowa, która boryka się z szeregiem poważnych problemów. Problem pierwszy dotyczy samego pisania o muzyce²³. Muzyki – sztuki niedyskursywnej, o niekomunikacyjnym statusie i wątpliwej semantyczności – nigdy nie dawało się „odpowiednio” przekładać na język. Za każdym razem, kiedy podejmuje się takie próby, otwiera się specjalistyczną dyskusję, w której są w stanie uczestniczyć wyłącznie fachowcy. Paweł Beylin dostrzega w związku z tym

²⁰ Por. A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 37-45.

²¹ R. Ciesielski, *Czy Chopin był zakładnikiem interpretacji swego dzieła? Egzorcyzmy chopinowskie w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej...*, s. 154; Dziadek, *op. cit.*, s. 121-125.

²² Por. B. Mika, *Stosunek krytyki muzycznej do wydarzeń 1968 roku*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia współczesność...*, s. 131-143.

²³ Maciej Jabłoński powiada, że „język, w którym sąd wyrażamy, staje się przez swoją strukturę i funkcje instrumentem obliczalnej do pewnego stopnia procedury wyjaśniania, tłumaczenia i rozprawiania się z przedmiotem”. (M. Jabłoński, *Krytyka muzyczna a etyka interpretacji*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność...*, s. 21).

pewien dylemat związany z językiem krytyki muzycznej, który zarysowuje następująco:

„Krytyk muzyczny pisząc słowa o dźwiękach – jeśli nie używa języka specjalistycznego – mówi niejako zawsze obok, jest skazany na język metaforyczny, nawet jeśli nie żywi żadnych ambicji poetyckich. [...] Gdy zaś krytyk, chcąc uniknąć języka metaforycznego, zaczyna używać słownictwa z zakresu muzykologii i teorii muzyki, tym samym ogranicza zasięg swych odbiorców do muzykologów i teoretyków muzycznych. Krytyk posługujący się takim właśnie językiem odcina się z miejsca od publiczności, do której przede wszystkim powinien się zwracać, a mianowicie do publiczności nieposiadającej wykształcenia muzycznego”²⁴.

Problem drugi dotyczy relacji pomiędzy krytyką muzyczną a subdyscyplinami szeroko rozumianej muzykologii. Wielu muzykologów uważa obie te aktywności intelektualne za „dwie drogi poznania dzieła muzycznego”. Domeną krytyki muzycznej jest dochodzenie do prawdy subiektywnej, domena zaś muzykologii – dochodzenie do prawdy obiektywnej²⁵. „Krytyka muzyczna – jak podkreśla Stefan Jarociński – wywodzi się wprawdzie z teorii muzyki i korzysta z zasobów całej wiedzy, jaką dysponuje aktualnie muzykologia, ale sama nie jest dyscypliną nauk”²⁶. Nie wdając się w szczegóły wspomnianych relacji pomiędzy krytyką muzyczną a subdyscyplinami muzykologii²⁷, wypada stwierdzić, że usytuowanie dzieła muzycznego w relacji do słuchacza, który jako doświadczony odbiorca nadaje jego cechom znaczenie, stanowi *differentia specifica* krytyki muzycznej.

²⁴ P. Beylin, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*, Kraków 1975, s. 12.

²⁵ Por. Tuchowski, *Krytyka a analiza...*, s. 26.

²⁶ S. Jarociński, *Krytyka muzyczna*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 472.

²⁷ Maciej Jabłoński kreśli cztery obszary, na których krytyka muzyczna styka się z muzykologią. „Pierwszy obszar dotyczy definicji przedmiotu krytyki (mamy kłopot z definicją przedmiotu badań muzykologicznych, możemy zatem oczekiwać, że natkniemy się na trudności z określeniem zakresu poszczególnych subdyscyplin muzykologii). Drugi tworzą związek muzykologii i krytyki, których naturą jest konsekwencja wyboru między (względnie przynajmniej) autonomiczną a heteronomiczną (socjopragmatyczną) koncepcją muzykologii. Trzeci obszar to autorytet krytyki (czy krytyka?); problem, który tu się pojawia, można wyrazić zapytaniem: skąd krytyk wie (lub mniema i utrzymuje, że wie), że to wykonanie artystyczne (interpretacja) jest dobre lub złe i do jakiego stopnia treść waloryzująca sądu jest dookreślona teoretycznie. Czwarty obszar dotyczy zaś natury sądu krytycznego; sąd krytyczny jest zawsze sądem angażującym, dotyczy bowiem wartości artystycznych, estetycznych i etycznych, przy czym związki, jakie tworzy sąd krytyczny za sferą wartości etycznych stanowią splot szczególnie wrażliwy.” (M. Jabłoński, *Dialog z idolami. Trochę niepoczesnych myśli o krytyce muzycznej*, http://free.pl/demusica/de_mu_10/10_03a.html z 18.02.2011).

Krytyka muzyczna usiłuje raczej przekonać słuchacza o jej zgodności z jego własnym doświadczeniem, niż odkryć jakąś szczególną prawdę o dziele. Czerpie swój autorytet ze zdolności przekonywania i wzbogacania relacji pomiędzy dziełem a słuchaczem. W tym sensie różni się od każdego innego dyskursu o muzyce, jakkolwiek tylko w tym obszarze, w którym sytuuje słuchacza na pierwszym planie i świadomie funkcjonuje raczej na dyskusyjnym polu niż na polu już opisanym lub zdefiniowanym, po to, aby jej opinie przypominały odkryte właśnie obiektywne prawdy. Subdyscypliny muzykologii dostarczają więc krytyce muzycznej kryteriów ważności. Siła krytyki muzycznej wynika zaś ze stopnia, w jakim czytelnik te kryteria akceptuje.

Problem trzeci dotyczy celów krytyki muzycznej. Zasadniczo, krytyka muzyczna ma wyjaśniać i interpretować dzieła lub wykonania, odwołując się do doświadczenia zorientowanego czytelnika. Istnieje różnica między pisanem o dziełach, które należą do szeroko akceptowanego kanonu, a – określanym często mianem recenzowania – pisanem o ostatnich wykonaniach i dziełach, których status w szeroko akceptowanym kanonie – prawdopodobnie z powodu ich nowości – jest wciąż przedmiotem dyskusji. W pierwszym przypadku krytyczna ocena będzie się zawierała już w wyborze tematu. W drugim – tak jak ma to miejsce w tekstach pisanych do rozmaitych czasopism – celem krytyki jest przekazanie osądu krytyka czytelnikowi, dla którego może on być cenną wskazówką. W obydwu przypadkach krytyka musi przekonać czytelnika, że do dzieła zostały odniesione stosowne kryteria; że dzieło zostało usytuowane na odpowiednim horyzoncie oczekiwań. Krytyk muzyczny jest więc nieustannie narażony na intelektualny blamaż. Wydany przez niego negatywny osąd może wskazywać na mizериę dzieła lub wykonania, ale może również obnażać jego niekompetencję.

Standardowo przyjmuje się, że kompetentni krytycy muzyczni muszą odznaczać się pewnymi szczególnymi cechami, tj. muszą być gruntownie wykształceni muzycznie, muszą dobrze znać muzyczny repertuar i jego wykonania, muszą być utalentowani literacko, muszą szanować sztukę muzyczną i swoich czytelników. Od krytyków muzycznych wymaga się często wiedzy na temat dokładności i kompletności zanotowanego tekstu dzieła, wiedzy na temat historycznych i kulturowych czynników oddziałujących na sposób, w jaki kompozytor dzieło skomponował, oraz wiedzy na temat tego, jak dzieło było dotychczas przyjmowane, i jak to może wpłynąć na jego postrzeganie. Jednocześnie przestrzega się ich przed idiomatycznością i nieczytelnością. Krytyk muzyczny bowiem – bez względu na to, czy pisze recenzję do gazety, esej bądź obszerną pracę krytyczną – musi być świadomy swojej złożonej roli mediatora pomiędzy kompozytorem lub wykonawcą a publicznością.

Problem czwarty dotyczy roli krytyki muzycznej. Zdaniem Stefana Jarocińskiego

„[...] odbiorcami krytyki muzycznej są z jednej strony słuchacze, z drugiej – wykonawcy, a niekiedy i twórcy muzyki. Bowiem funkcje krytyki są różnorodne: powinna dopomagać słuchaczom w przyswajaniu wartości estetycznych muzyki, opisać i unaocznic owe wartości w powszechnie przyjętych kategoriach pojęciowych, słowem – pobudzić wrażliwość estetyczną słuchaczy (funkcja eksplikatywna), ale równocześnie krytyka zwraca się do twórców i wykonawców dzieła: pierwszym przekazuje umotywowaną opinię o utworze, drugim – o jego wykonaniu (funkcja interpretacyjna); ma zaś także prawo wysuwać pod adresem jednych i drugich sugestie i postulaty (funkcja postulatyczna)”²⁸.

Bazująca na jasnych założeniach krytyka muzyczna inicjuje często większe przedsięwzięcia naukowe. Są to na przykład badania mechanizmów kreowania muzycznych znaczeń; jest to również historia muzyki. Krytyka muzyczna sporo więc wnosi do muzykologii.

Główna linia rozwoju krytyki muzycznej, związana z rozwojem muzykologii i prasy specjalistycznej, nie jest jednak linią jedyną. Inna linia rozwoju krytyki muzycznej związana jest z rozwojem prasy popularnej i podejmowanych mniej lub bardziej świadomie pewnych działań popularyzatorskich²⁹.

Początków tej linii poszukiwać należy w wieku XVIII. W Anglii błyskotliwe artykuły Josepha Addisona³⁰, mające charakter refleksji na temat włoskiej opery, pisane do codziennego czasopisma *The Spectator* około roku 1710, inicjują tradycję krytycznego pisania na temat zarówno literatury, jak i muzyki, dla średnio zorientowanego, nieprofesjonalnego czytelnika³¹. Tradycja ta została wkrótce przejęta w Niemczech, gdzie zaczęła rozkwitać. We Francji krytycy muzyczni poświęcali sporo uwagi nie tylko samej muzyce, ale i obyczajom społecznym. Jako że paryska opera stanowiła centrum muzycznego życia we Francji, większość polemik skupiała się na niej. Kontrowersje – zarówno w Anglii, jak i we Francji – wokół zalet włoskiej opery na początku XVIII wieku dostarczyły kontekstu większości pism o muzyce przeznaczonych dla zdecydowanie szerszej publiczności. Większość opinii zachwalających styl włoski bądź francuski (tzw. *querelle des bouffons*) wychodziła spod pióra literatów, którzy często dysponowali mizerną wiedzą muzyczną, traktując złożoną muzyczno-dramatyczną formę operową jako fenomen bardziej społeczny niż artystyczny. Muzyka jednak była w centrum uwagi, a życie muzyczne było przedmiotem zainteresowania szerokich rzesz.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Por. Tuchowski, *Krytyka a analiza...*, s. 23.

³⁰ Zob. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 39.

³¹ Graf, *op.cit.*, s. 103.

W swoim *Essay on Musical Criticism*, wydanym w 1789 roku wraz z trzecim tomem *A General History of Music*, angielski kompozytor, organista, pianista i pisarz muzyczny Charles Burney odnotowuje z żalem, że „opublikowano wiele rozpraw poświęconych kompozycji i wykonawstwu, ale żadnej, która pouczałaby ignorantów, jak słuchać i samemu oceniać”³². Burney jest prawdopodobnie pierwszym z grona „wtajemniczonych”, który tak wyraźnie opowiada się za pisaniami dla „niewtajemniczonych”.

W kolejnych dekadach krytyka muzyczna starała się odrobić wskazane przez Burneya zaległości. Zwiastujące epokę romantyzmu eseje Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, publikowane w lipskiej *Allgemeine musikalische Zeitung* w latach 1809-19, miały duży wpływ na odbiór dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta, Josepha Haydna i Ludwiga van Beethovena³³. W międzyczasie recenzje muzyczne zagościły na stałe w codziennej prasie i w wielu niemuzycznych dziennikach. Paryż – w pierwszej połowie wieku operowa stolica Europy – miał szczególnie aktywną i zróżnicowaną prasę muzyczną, do której pisali zarówno liczni anonimowi pisarze, jak i tacy prominenci muzycznego świata, jak François-Joseph Fétis i Castil-Blaze³⁴.

Zapowiedzi i recenzje pojawiające się w prasie codziennej miały na ogół efemeryczny charakter. Na przykład dla *Vossische Zeitung*, *Presse* czy *The Times* pracowali kolumniści, których zadaniem było opisywać koncerty jako wydarzenia społeczne, oceniać muzyczne wykonania i zdawać relacje z reakcji publiczności na występy wielkich wirtuozów. W skłonnej do egzaltacji epoce romantyzmu ci ostatni byli postrzegani jako boscy geniusze. Teksty im poświęcone okazały się nie przedstawiać zbytnej wartości dla późniejszych historyków. Odznaczając się jednak wystawnością pozamuzycznych aluzji, kwiecistością i pikantnością, przyczyniały się znacząco do upowszechniania kultury muzycznej. W XIX wieku sławę krytyków zdobywali nie tylko kompozytorzy, ale i pisarze (Heinrich Heine, Gérard de Nerval i inni). Im również w dużej mierze muzyka zawdzięcza swój status paradygmatu wszystkich sztuk w okresie romantyzmu. Popularną krytykę muzyczną w Polsce uprawiali u schyłku XIX wieku m.in. Władysław Bogusławski, Aleksander Poliński, Stanisław Niewiadomski, Feliks Jasiński. Raczylili oni swoich czytelników raczej barwnymi opisami ówczesnego życia koncertowego niż wnikliwymi recenzjami. Na początku XX wieku zaostrzył się zresztą spór pomiędzy zwolennikami krytyki fachowej a zwolennikami krytyki amatorskiej. Adolf Chybiński na

³² Cyt. [za:] O. Kinkeldey, *Consequences of the Recorded Performance*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium*, red. R. F. French, Port Washington 1969, s. 121.

³³ E. T. A. Hoffmann's *Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, red. D. Charlton, New York 1989, s. 1-20.

³⁴ Zob. Castil-Blaze, *On Musical Imitation*, „France musicale”, 8 lipca 1838, [w:] *The Attentive Listener...*, s. 106-110.

przykład potępiał Stanisława Niewiadomskiego za „zwyczaj poruszania w recenzjach spraw zakulisowych”³⁵, zaś Adam Horski krytykował Feliksa Jasińskiego za ignorancję w sprawach muzycznych³⁶. Amatorzy jednak, jak podkreśla Magdalena Dziadek, cieszyli się wśród czytelników olbrzymim wzięciem³⁷. Wiele z dziewiętnastowiecznego pisania o muzyce przetrwało do czasów współczesnych.

Do wzrostu znaczenia popularnej krytyki muzycznej przyczyniło się szereg pochodzących jeszcze z końca XIX wieku wynalazków związanych z udoskonaleniem druku; od maszyny rotacyjnej począwszy, na linotypie skończywszy³⁸. Zwiększenie nakładu rozmaitych gazet i czasopism spowodowało, że prasa stała się bardzo opiniotwórczym medium. W XIX wieku na przykład gazeta już bardzo silnie kształtowała opinię publiczną. Małgorzata Hendrykowska przypomina, że największa gazeta w Europie, tj. brytyjski „Times”, w 1871 roku wychodziła w nakładzie 62 193 egzemplarzy, docierając do około 150 tysięcy czytelników. Jeden z angielskich duchownych ubolewał, że „jeżeli Times coś twierdzi, a Biblia mówi coś przeciwnego, to 500 na 510 ludzi uwierzy Timesowi”³⁹. Magdalena Dziadek, wiążąc wielkość nakładu warszawskiej prasy z siłą krytyki uprawianej na jej łamach, przypomina „że autor, który współpracował na przykład z ‘Kurierem Warszawskim’ wydawanym w liczbie 30 tysięcy egzemplarzy, górował nad współpracownikiem ‘Przeglądu Muzycznego’ wychodzącego w nakładzie 40 razy mniejszym”⁴⁰. W XX wieku zaadoptowanie przez wielu kompozytorów skomplikowanego języka muzycznego dodekafonii i muzyki serialnej, dalsze wyłonienie się analizy muzycznej jako próby obiektywnych studiów nad pojedynczymi dziełami, moda w naukach o muzyce na „naukowe” badanie źródeł i tym podobne zjawiska, wespół z innymi czynnikami, zahamowały na jakiś czas rozwój krytyki muzycznej w tym nurcie, który w międzyczasie stał się przedmiotem zainteresowania literatury.

Współcześnie krytyka muzyczna ma rozmaite oblicza. Krytycy muzyczni odznaczają się różnym stopniem przygotowania do uprawiania tego specyficznego zawodu. I nie chodzi tu tylko o wykształcenie muzyczne czy talent literacki. Wielu zarządzających prasą popularną narzeka na poziom przygotowania dziennikarskiego muzycznych publicystów (choć formalnie krytyce muzycznej przy-

³⁵ Dziadek, *op. cit.*, s. 57.

³⁶ *Ibid.*, s. 57.

³⁷ *Ibid.*, s. 58.

³⁸ J. B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, przeł. I. Mielnik, Wrocław 2001, s. 81.

³⁹ [Za:] M. Hendrykowska, *Technika – ruch – informacja. Wiek XIX: komunikacja społeczna na progu audiowizualności*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 27.

⁴⁰ Dziadek, *op. cit.*, s. 92.

znaje się prawo do zajmowania się różnymi sprawami, to utarło się, że krytyk muzyczny to rodzaj dziennikarza regularnie publikującego w codziennej prasie recenzje z koncertów⁴¹). Edgar Vincent utrzymuje, że

„[...] każdy publicysta winien zdawać sobie sprawę z charakteru publikacji, nad którą pracuje. Jeżeli publicysta pisze o określonym artyście do *Opera News* tak samo, jak do *New York Times*, *Daily News* czy *Vanity Fair*, to powinien wylecieć z branży. Do różnych gazet i magazynów pisze się w różny sposób. Filozofia każdego sztabu redakcyjnego jest inna. Każdy sztab redakcyjny inaczej też postrzega swoich czytelników. Na miłość boską – „grzmi” Vincent – trzeba wiedzieć z kim się pracuje!”⁴².

Krytycy muzyczni, jako dokumentujący życie muzyczne wyspecjalizowani kronikarze wydarzeń muzycznych, występują w rozmaitych rolach. Są przywódcami i wychowawcami; wypowiadają się publicznie lub prowadzą publiczne wywiady z artystami; młodym artystom otwierają lub zamykają drzwi do kariery; dojrzałych artystów pontyfikują lub „obrzucają błotem”; publikują różnego rodzaju artykuły w różnego rodzaju czasopismach; piszą artykuły zapowiadające pewne widowiska muzyczne, co koncentruje uwagę społeczną; zachęcają lub zniechęcają do wybrania się na określone widowiska artystyczne, do posłuchania określonych wykonawców lub określonych dzieł; podejmują działania edukacyjne, wyjaśniając na przykład, na czym polega obojętność w grze lub brak porozumienia pomiędzy dyrygentem a solistą. Słowem, wyznaczają standardy artystyczne i kształtują opinię publiczną⁴³. Fred Plotkin zauważa, że rola krytyka muzycznego pracującego w mniejszym mieście jest zapewne nieco inna od roli krytyka muzycznego pracującego w wielkiej metropolii. Krytyk muzyczny pracujący w mniejszym mieście musi zwykle zapomnieć o stawianiu artystom wysokich wymagań i skoncentrować się na popularyzowaniu muzyki poważnej, kształtowaniu jej pozytywnego wizerunku, zachęcaniu do brania udziału w koncertach działającej w mieście organizacji muzycznej⁴⁴.

⁴¹ B. Bujicé, *Criticism of Music*, [w:] *The New Oxford Companion to Music*, red. D. Arnold, vol. 1, Oxford – New York 1983, s. 512.

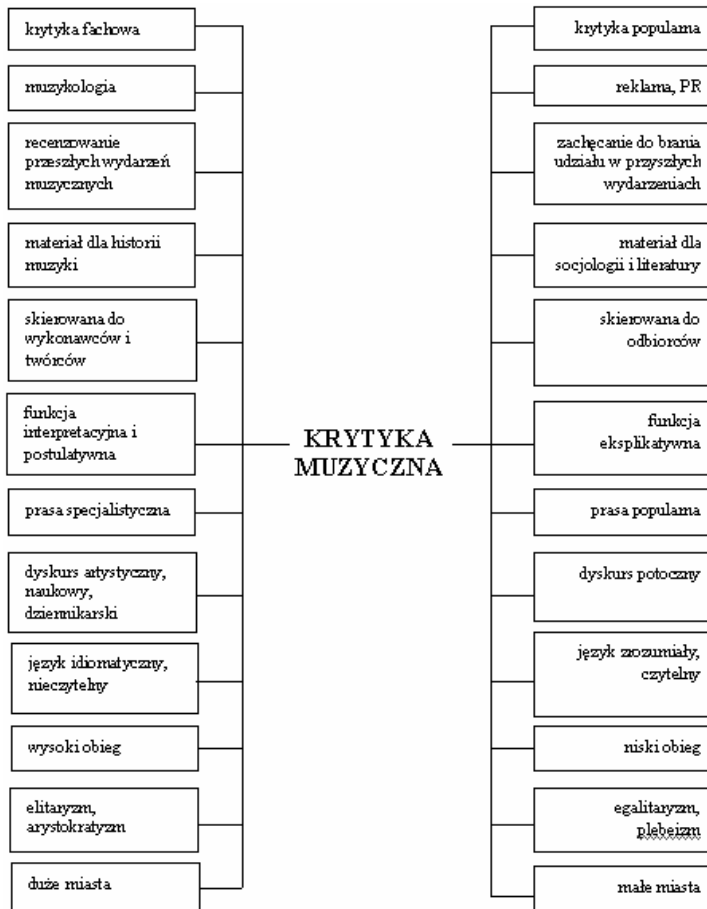
⁴² [Za:] P. Kotler, J. Scheff, *Standing room only. Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston, Massachusetts 1997, s. 387. Por. M. Kwaśniewski, *Technologia prasy*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach...*, s. 340-341; Erhardt, *op. cit.*, s. 39.

⁴³ Schick, *op. cit.*, s. 21-36; Beylin, *op. cit.*, s. 15.

⁴⁴ F. Plotkin, *Classical Music 101. A Complete Guide to Learning and Loving Classical Music*, New York 2002, s. 276. Problem pisania przez krytyka muzycznego recenzji z jednorazowego widowiska muzycznego, które już się odbyło – z wyjątkiem widowisk operowych lub baletowych, które są powtarzane kilka razy w sezonie – dostrzegał w Polsce już na początku lat siedemdziesiątych Paweł Beylin. Beylin był przekonany, że „redukowanie działalności krytyka muzycznego

Krytyka muzyczna rozciąga się więc pomiędzy dwoma biegunami wyznaczonymi przez dwie linie jej rozwoju. W dużym uproszczeniu ilustruje to – sporządzony według autorskiego konceptu – schemat⁴⁵:

Dwa bieguny krytyki muzycznej



tylko do recenzji redukuje jego rolę społeczną do nader wąskich wymiarów. Odcina go bowiem od tych wszystkich czytelników, którzy z różnych względów nie należą do bywalców sal koncertowych. A tych czytelników jest przytłaczająca większość” (Beylin, *op. cit.*, s. 25).

⁴⁵ Naturalnie zawarte w nim rozstrzygnięcia, dokonane arbitralnie, mogą budzić pewne wątpliwości. Wszak nie brakuje przykładów chociażby fachowej krytyki muzycznej operującej językiem zrozumiałym czy popularnej krytyki muzycznej uprawianej w dużych miastach. Toteż traktować go należy jedynie jako operującą licznymi sygnifikacjami ilustrację pewnych dominujących – jak się zdaje – tendencji w obszarach fachowej i popularnej krytyki muzycznej.

Krytyka muzyczna uprawiana jest przede wszystkim w prasie. Pociąga to za sobą określone implikacje. Prasa jest bowiem medium o olbrzymiej „sile rażenia”. Wydawana regularnie, heterogeniczna pod względem zawartości, masowo produkowana i dystrybuowana, dociera do olbrzymiej rzeszy ludzi. Rzecz jednak dotyczy głównie prasy popularnej, a nie prasy *en bloc*. Już pod koniec XIX wieku istniała prasa popularna (masowa), adresowana do odbiorcy niewyrobionego, prasa prestiżowa (elitarna), adresowana do odbiorcy wyrobionego, oraz cały szereg pism poświęconych rozmaitej tematyce. Po pierwszej wojnie światowej zaznaczyły się dwa kierunki ewolucji prasy. Pierwszy kierunek zapoczątkowała popularność kina i radia, w której efekcie narodził się trywialny i krzykliwy *tabloid*. Drugi kierunek zapoczątkowała postępująca specjalizacja, będąca wyrazem dążenia do wyodrębnienia się już nie tylko na rynku prasy, ale na rynku mediów. W jej efekcie powstały trzy zasadnicze typy magazynów, tj. magazyny ilustrowane, magazyny informacyjne i magazyny specjalistyczne. Magazyny ilustrowane pokazywały i opisywały wszystko, co mogło wzbudzić jakąkolwiek uwagę. Magazyny informacyjne dokonywały przeglądów wydarzeń, uzupełniając je o analizy i komentarze. Z kolei magazyny specjalistyczne poświęcone były stosunkowo wąskiemu zagadnieniu, interesującym wyłącznie pewne grupy odbiorców. Sytuacja, w której system komunikowania masowego obejmuje media wychodzące z ofertą o różnym poziomie, a więc popularne, elitarne i specjalistyczne, jest wszakże – w dobie środków masowego przekazu – jak najbardziej naturalna⁴⁶.

Owa prasowa dywersyfikacja narzuca uprawianej na łamach prasy krytyce muzycznej rozmaity charakter. Czymś innym jest bowiem (1) fachowa recenzja opublikowana w specjalistycznym czasopiśmie muzycznym, odwołująca się do bogatej wiedzy muzycznej odbiorcy (profesjonalisty, melomana), utrzymana – pod względem literackim – w wysokim stylu⁴⁷, operująca językiem specjalistycznym, w którym dominuje informacja i przedstawienia abstrakcyjne; a czymś innym (2) opublikowana w prasie informacyjnej relacja z koncertu, napisana z myślą o kulturalnie obytym nieprofesjoniście, utrzymana – pod względem literackim – w średnim stylu, operująca językiem potocznym, przyprawionym szczyptą specjalistycznych określeń i elementów perswazyjnych; czy w końcu (3) opublikowana w prasie ilustrowanej i przeznaczona dla ignoranta prezentacja wybitnego muzyka, utrzymana – pod względem literackim – w niskim stylu, operująca językiem wernakularnym, kolokwialnym, felietonowym, nasycona

⁴⁶ Por. L. Słupek, *Agencje informacyjne i prasa na świecie*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach...*, s. 230-232.

⁴⁷ Na temat rozwijanej już od starożytności teorii trzech literackich stylów: wysokiego, średniego i niskiego, zob. W. Kajtoch, *Retoryka dziennikarska*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach...*, s. 419.

elementami perswazyjnymi. Doskonale egzemplifikują to przedstawione poniżej fragmenty trzech artykułów prasowych poświęconych wybitnemu chińskiemu pianicie Lang Langowi, pochodzące ze specjalistycznego polskiego *Ruchu Muzycznego*, informacyjnego polskiego *Dziennika* i ilustrowanego amerykańskiego *Esquire'a*.

„W interpretacjach Lang Langa można bez trudu odnaleźć te cechy, które widoczne są w omawianych wcześniej *Koncertach* Czajkowskiego, Mendelssohna i jego płytach solowych. Młodzieńczy zapał i motoryczność znajdując solidne wsparcie w bliskiej akrobatyki technice (*vide* kadencje), a operowanie opalizującą, zmienną barwą i pastelowym tonem przydają się we fragmentach lirycznych. Teraz jednak w grze Lang Langa dostrzegam element dojrzałości, który bez wątpienia przyda mu się w dalszych poszukiwaniach repertuarowych⁴⁸.

„Lang stworzony został do największych wirtuozowskich dzieł. Jego technika zapiera dech w piersiach i oszołamia. Najtrudniejsze pasaże, kaskady akordów i inne pianistyczne wiraże pokonuje nie tylko bez wysiłku, ale w tak niewyobrażalnym tempie, że niekiedy aż trudno za nim nadążyć! Jednak nie jest to jedynie czcza ekwilibrystyka fortepianowa czy chęć zaszokowania i oczarowania słuchacza (choć i tak od pierwszych dźwięków jesteśmy wbici w fotel). Pod tą maestrią kryje się niespotykana wrażliwość artysty, czulego na każdą zmianę muzycznego nastroju⁴⁹.

„Lang Lang jest w trasie od kilku miesięcy. Nic więc dziwnego, że «chodzi mu po głowie» hotelowe porno, kiedy odzywa się z Paryża. Bądź co bądź jednak, dosyć dziwaczne jest to, jak w jakiś sposób udaje mu się łączyć *Lubieżne złościce II z III Koncertem fortepianowym* S. Rachmaninowa. «Muzyka klasyczna przypomina w dużej mierze filmy erotyczne» – mówi. «Wiesz, te za które dodatkowo płacisz w hotelu lub kupujesz w specjalnym sklepie». Nie wiem zupełnie, co ma na myśli, ale oglądając jego występy, uświadamiasz sobie, że twój mózg będzie miał zawsze trzydziestosekundowe opóźnienie w stosunku do jego⁵⁰.

⁴⁸ S. Münch, *Beethoven. Koncerty fortepianowe: C-dur op. 15, G-dur op. 58, Lang Lang fortepian, Orchestre de Paris, dyr. Christoph Eschenbach, DG 477 6719, (2007)*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 22, s. 44.

⁴⁹ Lang, *Odmładzam klasykę*, „Dziennik”, 28 lutego 2007 (archiwum internetowe, 16 maja 2008).

⁵⁰ Ch. McDougall, *BangBang. Gdyby Jerry Lee Lewis był klasycznym pianistą, byłby Lang Langiem*, „Esquire”, grudzień 2005, s. 210.

Współczesny kontekst społeczno-kulturowy odbiera, jak się zdaje, fachowej krytyce muzycznej należną jej rangę, pomniejsza jej *raison d'être*, czyni ją aktywnością skrajnie niszową. Jest to logiczną konsekwencją dokonujących się już od kilku dekad radykalnych przeobrażeń krajobrazu społecznego. Jeśli bowiem, jak konstatuje Richard F. French, „krytyk muzyczny może efektywnie funkcjonować tylko wtedy, kiedy jest członkiem społeczeństwa chcącego i używającego muzyki”⁵¹, jeśli działalności krytycznej nadają sensu przede wszystkim zainteresowani muzyką doświadczeni odbiorcy – wciągani przez krytyków w tyleż absorbujące, co specjalistyczne dyskusje o dziełach, wykonaniach, nagraniach itp. – to rezygnacja pobrzmiwająca w słowach cytowanego na wstępie L. Erhardta jest jak najbardziej uzasadniona. Wszak tacy odbiorcy należą dziś już do rzadkości.

Czy oznacza to jednak, że dla krytyki muzycznej nie ma już miejsca we współczesnym świecie? Otóż nie. Bez wątpienia specjalistyczna prasa muzyczna była, jest i pozostanie dla wielu krytyków muzycznych bezpiecznym azylem, gwarantującym bezpieczeństwo ich wytrawnym analizom i konserwującym ich kunszt. Wielu innych krytyków muzycznych – związanych z prasą informacyjną czy ilustrowaną – chcąc utrzymać się w fachu, będzie jednak musiało zredefiniować swoje cele, odejść nieco od satysfakcjonującego wyłącznie muzycznych koneserów informowania w kierunku oddziałującego na ignorantów perswadowania i edukowania, zrezygnować z ferowania estetycznych diagnoz, sądów, wyroków na konto typowego raczej dla działań z zakresu reklamy i *public relations* wzbudzania w odbiorcach zainteresowania wielką muzyką, kierowania ich uwagi na organizacje muzyczne, dzieła, wykonawców itp., przysparzania wielkiej muzyce „kontrolowanego” rozgłosu (*publicity*).

Według Maxa Grafa, historia krytyki muzycznej pokazuje, iż każda wielka epoka posiada swój typ krytyka muzycznego. Krytyk oświeceniowy różni się od krytyka romantycznego, a ten z kolei od krytyka epoki technologicznego *boomu*. Nie ulega wątpliwości, twierdzi M. Graf, że nadchodząca epoka ukształtuje własny typ krytyka muzycznego, który będzie się różnił od swoich antenatów⁵². Przyjdzie mu bowiem realizować inne cele.

„W XVIII wieku – pisze M. Graf – kiedy krytyka muzyczna rozpoczęła swoją podróż, pragnęła przepoić życie, społeczeństwo i sztukę sensem, mądrością, człowieczeństwem. Dziś stoi przed nią nowe i trudne zadanie uczynienia życia i sztuki naszą wspólną własnością”⁵³.

⁵¹ R. F. French, *Preface*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium*, red. R. F. French, Port Washington 1969, s. VI.

⁵² Graf, *op. cit.*, s. 322.

⁵³ *Ibid.*, s. 326.

Z muzykologicznego punktu widzenia „impresyjna, bezideowa” krytyka popularna⁵⁴, pojmująca muzykę jako przyjemny społeczny obyczaj lub rozrywkę, jest tylko jałową, bezwartościową efemerydą historii kultury. Z socjologicznego jednak punktu widzenia przyczynia się znacząco do upowszechniania kultury muzycznej. Kształtuje bowiem pozytywny klimat wokół muzyki poważnej. Dzięki niej muzyka poważna przestaje być dla wielu ludzi pretensjonalną, nadętą dziedziną sztuki. Staje się swojskim elementem codzienności. Krytyka popularna zbliża się więc do postulowanej przez Burneya w XVIII wieku aktywności, polegającej na przyuczaniu laików do czerpania przyjemności z kontaktów z muzyką. Zapowiada rozmaite wydarzenia muzyczne, prezentuje wyróżniających się artystów, zachęca do wysłuchania niektórych nagrań. Stara się przy tym operować zrozumiałym językiem, by nie narażać niezorientowanych czytelników na pokonywanie językowych raf. Słowem, celuje bardziej w perswadowaniu niż dogmatyzowaniu⁵⁵.

W tym miejscu jednak pojawia się poważna wątpliwość, czy taka krytyka jest jeszcze krytyką. Zdania są tu podzielone. Stefan Jarociński utrzymuje, że krytyka muzyczna sprowadza się *ex definitione* do sądzenia, wartościowania, oceniania⁵⁶; krytyka apologetyczna – zdaniem Jarocińskiego – jest ponadto „mniej skuteczna w oddziaływaniu na opinię i odbija się w niej słabszym echem niż negatywna, czy nawet napastliwa”⁵⁷. Wiesław Juszcak dla odmiany twierdzi, że „ocena dzieła, należąca do zespołu możliwych «składników» wypowiedzi krytycznej nie stanowi dystynktywnej cechy krytyki”⁵⁸, która może mieć charakter zarówno (1) fachowy, obiektywny, przedmiotowy, „naukowy”, normatywny, wartościujący, pouczający, jak i (2) twórczy, subiektywny, podmiotowy, impresyjny („impresjonistyczny”), lansujący, entuzjastyczny⁵⁹. Podobnego zdania, co Juszcak, jest Michał Bristiger⁶⁰.

Najszerzej jednak, i w bardziej współczesnym duchu, omawia tę skomplikowaną kwestię Robert D. Schick. Według Schicka istnieją dwa rodzaje kryty-

⁵⁴ L. Erhardt, *Krytyka muzyczna*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 473.

⁵⁵ Por. M. Białas, *Związki muzyki i słowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L Artes” vol. V 2007, s. 66-68.

⁵⁶ S. Jarociński, *Z problemów krytyki muzycznej i niemuzycznej*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Wrocław 1973, s. 21.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 26.

⁵⁸ W. Juszcak, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej...*, s. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 17-18.

⁶⁰ M. Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej...*, s. 112.

ki muzycznej: jedna uprawiana jest w prasie naukowej (np. teoretyczne analizy operujące specjalistyczną terminologią), zaś druga – w prasie popularnej (np. wywiady, profile, prezentacje)⁶¹. Krytyka muzyczna – na przekór powszechnemu przekonaniu – nie implikuje negatywnego wypowiedania się o zjawisku muzycznym; nie jest też koniecznie związana z ocenianiem muzyki lub wykonania⁶². Pisanie o muzyce w stylu *public relations* nie zawsze bywa krytyką muzyczną. Kiedy bowiem piszący o muzyce, jak twierdzi Schick, jest opłacany przez ludzi, którzy w jakikolwiek sposób są z ową muzyką związani, wówczas jest ograniczony w tym, co może napisać; jako swoisty literacki najemnik nie uprawia wówczas krytyki muzycznej. Sytuacja jest zgoła odmienna, kiedy krytyk nie jest opłacany przez muzycznego sponsora, kiedy pisze na przykład o mających się odbyć w zbliżającym się sezonie koncertach. Naturalnie zwykły opis przyszłych koncertów ma charakter zapowiedzi i najprawdopodobniej nie jest krytyką muzyczną. Kiedy jednak zawiera pewne opinie lub akcentuje zalety (czy również wady) koncertów, wówczas staje się krytyką muzyczną⁶³.

Podobnego zdania co Schick jest Edward M. Forster. Krytyka muzyczna, powiada Forster, może również stymulować zainteresowanie muzyką⁶⁴; odpowiednio dobrane *belles lettres* częściej inicjują estetyczne iluminacje od skomplikowanych syntez czy analiz. „Istnieje rzeczywistość – konstatuje Forster – typ krytyki muzycznej, która pozbawiona jest wartości interpretatywnej, ale nie powinna być ona potępiana”⁶⁵. Tego rodzaju krytyka muzyczna może wydawać się naiwna, jałowa, nieprzybliżająca nawet o krok do muzyki, ale dzięki niej „jesteśmy podekscytowani, zmobilizowani do słuchania, wezwani do zweryfikowania opisów, i zdecydowania, czy są prawdziwe, czy też nie”⁶⁶.

Jakkolwiek by więc nie postrzegać popularnej krytyki muzycznej, pozostaje faktem, że współczesny kontekst społeczno-kulturowy nadaje jej uprawianiu szczególny sens.

⁶¹ Schick, *op. cit.*, s. 4.

⁶² *Ibid.*, s. 5-6.

⁶³ *Ibid.*, s. 5; C. B. Titchener, *Reviewing the Arts*, Mahwah 1998, s. 72.

⁶⁴ Popularna krytyka muzyczna, zdaniem Campbella B. Titchenera, bywa nieoceniona w sytuacjach, gdy należy pozyskać publiczność (np. koncert trudnej lub nietypowej muzyki). (Titchener, *op. cit.*, s. 75.)

⁶⁵ E. M. Forster, *The Reason d'Être of Criticism of Music*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium...*, s. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 18.

SUMMARY

There is no doubt that with the development of modern society, the cultural status of music, especially grand music, has changed. This had its effect on the way of writing about music – the manner of pursuing this activity as respectable as it is peculiar. Musical criticism in the broad sense had thereby to face new challenges.

The author brings back to memory the history of musical criticism, recalling the names of the people who had a decisive impact on its formation; he tries to look into its essence and problems musical criticism is grappling with. He perceives here two lines of its development: one is associated with the development of musicology and specialist press, the other – with the development of popular press and musical public relations. On this basis he distinguishes two kinds of musical criticism: professional and popular, and shows their determinants. He also settles the question whether writing about music in the public-relations manner is musical criticism at all.

These reflections lead to the conclusion that in the present-day world, which abandons great music more and more often and which is poor in music lovers, esthetically sterile, practicing popular musical criticism makes much more sense than doing specialist criticism despite the unquestionable value of the latter.