Rafał Ciesielski

Czy chcemy – potrafimy – powinniśmy mówić i pisać o muzyce? : krytyka muzyczna w kulturze współczesnej

Studia Artystyczne nr 2, 13-22

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Rafał Ciesielski
Uniwersytet Zielonogórski

Czy chcemy - potrafimy - powinniśmy mówić i pisać o muzyce? Krytyka muzyczna w kulturze współczesnej

Krytyka muzyczna – w nowożytnym rozumieniu tego pojęcia jako instytucja życia publicznego, z wszelkimi jej atrybutami (kompetencją autorów, utrwaleniem w piśmie, periodycznością, szerokim odbiorem społecznym) – nie jest uniwersalnym składnikiem kultury. Do kulturowych uniwersaliów zaliczyć jednakże można refleksję (potencjalnie każdego) człowieka o muzyce będącą rezultatem doświadczenia przezeń muzyki (zjawiska dźwiękowego)[1]. Refleksja ta tym różni się od bezwarunkowego odruchu (np. „odruchowego" zakrycia uszu przy głośnym dźwięku), że jest gestem świadomym i dlatego ma formę werbalną, wyrażoną choćby jedynie w myślach (zatem: „pomyślaną") i chociażby za pomocą konwencjonalnych zwrotów, np.: „jakie to ładne" lub „tego się nie da słuchać". Refleksja ta ma wiele postaci, rozlicznie uwarunkowanych, bardziej lub mniej spontanicznych, formułowanych w oparciu o rozmaite stopnie wrażliwości, wiedzy czy doświadczenia; zróżnicowanych pod względem odbiorcy, zakładanych celów, miejsc i form upublicznienia; wyrażanych w rozmowach bądź utrwalanych w korespondencji, wspomnieniach, twórczości literackiej itd. Te formy obecne były w doświadczeniu człowieka przez stulecia, wyrażając jego stosunek do muzyki.

Przełomem w kulturze europejskiej w zakresie wyrażania refleksji o muzyce (myśli muzycznej) był moment, gdy refleksje te – utrwalone w prasie, zatem w trybie „zorganizowanym" – weszły w sferę publiczną, stając się opiniami funkcjonującymi w powszechnym obiegu kultury. Moment ten przypadł na początek wieku XVIII, kiedy pojawiły się pierwsze periodyki muzyczne (zainicjowane w 1722 roku przez „Critica Musica" Johanna Matthesona), co zapoczątkowało nową formę refleksji o muzyce – krytykę muzyczną. Źródła tej zmiany tkwiły zarówno w samej twórczości muzycznej (oddalanie się muzyki od jednoznacznych zależności funkcjonalnych wynikających z jej związków z kulturą dworską i Kościołem, zarazem kształtowanie się muzyki autonomicznej pozbawionej czytelnych, pozamuzycznych odniesień semantycznych i dlatego wymagającej osadzenia w kulturze – przez odnośne komentarze), jak i w życiu społecznym (prymat mieszczaństwa i kształtowanie się kultury mieszczańskiej, w tym publicznego życia muzycznego, znaczne poszerzenie się grona odbiorców muzyki, tworzenie publicznych instytucji muzycznych itd.). Wobec takich zjawisk i procesów krytyka muzyczna w stosunkowo krótkim czasie stała się trwałym składnikiem zachodniej kultury muzycznej, rodzajem instytucji życia publicznego. Jej medium była prasa (codzienna, społeczno-kulturalna, muzyczna), z czasem wykształciła się także profesja krytyka muzycznego – znawcy muzyki. Krytyka muzyczna zaczęła odgrywać rolę muzycznej opinii publicznej, weszła też w mechanizmy rynku muzycznego itd. Wpisana w realia konkretnej kultury muzycznej (narodowej, regionalnej, lokalnej, miejskiej), zobligowana do bieżącego komentowania sytuacji w określonym środowisku, często podnosiła też kwestie ogólne, rozważała dylematy estetyczne, analizowała zjawiska i procesy, w czym ujawniała postawę autonomiczną – głosami swych reprezentantów wyrażała własny stosunek do muzycznej rzeczywistości.

W pewnym sensie doraźne i pragmatyczne racje, jakie legły u podstaw ukształtowania się krytyki muzycznej w nowoczesnym społeczeństwie mieszczańskim, zyskały z czasem głębsze uzasadnienie. Zakres krytyki muzycznej, a więc i jej pozycja, rosły w miarę podejmowania w jej ramach kolejnych zadań, w miarę osadzania się jej w realiach kultury i nieustannego potwierdzania swej przydatności czy wręcz niezbędności. Krytyka muzyczna stała się naturalnym i standardowym elementem europejskiej kultury muzycznej, oczywistym dopełnieniem życia muzycznego, forum opiniowania wydarzeń artystycznych, obszarem werbalizowania szeroko pojmowanego stosunku do muzyki, gestem wsparcia dla słuchacza, najbardziej wnikliwym i wiarygodnym świadectwem recepcji muzyki. Stworzyła miejsce na recenzje, oceny, sądy, polemiki i debaty. W jej ramach zaczęły pojawiać się, kształtować i utrwalać poglądy i postawy. Tu dokumentowaniu podlegały wydarzenia świata muzyki.

Przedmiotem krytyki muzycznej – terytorialnie i historycznie zróżnicowanym – była w pierwszym rzędzie muzyka (twórczość muzyczna, jej nurty, kierunki, style indywidualne, przemiany w niej zachodzące itd.) i jej twórcy, a z czasem także wszelkie możliwe relacje muzyki ze zjawiskami wobec niej zewnętrznymi. W praktyce przedmiot krytyki muzycznej stanowiła szeroko pojęta kultura muzyczna: osoby, wytwory, instytucje, wydarzenia, zjawiska, procesy, działania i relacje w jakikolwiek sposób z muzyką związane[2]. W zakresie tym wyróżnić można pewne pola. Pole zasadnicze wypełnia dzieło muzyczne (twórczość kompozytorska) i jego

publiczne zaistnienie (konkretyzacja muzyczna), dzięki któremu staje się ono częścią życia muzycznego i zarazem potencjalnym przedmiotem komentarzy krytycznomuzycznych (w ramach krytyki dzieł i tzw. krytyki wykonań)[3]. Wykonanie dzieła generuje relację dzieła *per se* do jego wykonania oraz relację odbiorcy do (wykonania) dzieła (krytyka percepcji i recepcji). Postać kompozytora (pierwiastki biograficzne, psychologiczne itd.) wprowadza do rozważań jednostkę twórczą (krytyka twórcy, procesu twórczego). Z kolei działalność instytucji kieruje myśl krytycznomuzyczną w stronę instytucji życia muzycznego. Wreszcie funkcjonowanie muzyki w realiach rynkowych poszerza przedmiot krytyki muzycznej o marketingowe aspekty życia muzycznego.

Tak ujęta przestrzeń ujawnić się może w dyskursie krytycznym na kilku płaszczyznach: 1) dokumentowanie (rejestrowanie) zjawisk i wydarzeń (role recenzenta i sprawozdawcy); 2) komentowanie rzeczywistości muzycznej z perspektywy estetycznej, społecznej i kulturowej (m.in. analiza dzieła, umieszczenie go w ramach dorobku twórcy, kierunku czy stylu, spojrzenie na wykonanie dzieła w kontekście tradycji interpretacyjnej, ujęcie recepcji dzieła w wymiarze spełnienia przezeń określonych potrzeb społecznych, rozważania o statusie krytyki muzycznej w kulturze); 3) teoretyczne rozważania krytyki muzycznej tyczące kwestii ogólnych (uniwersalnych), wykraczających poza bieżącą rzeczywistość muzyczną, np. zagadnienie istoty muzyki, jej funkcji społecznych, problem stylu narodowego, kwestia autonomii i heteronomii muzyki, relacji forma – treść, aspekt aksjologiczny itd. Z układu, charakteru, treści bądź hierarchii działań pozwalających się usytuować w określonej płaszczyźnie wyciągnąć można pewne wnioski co do preferencji, natury, zainteresowań czy ogólnej kondycji krytyki muzycznej[4].

Funkcje krytyki muzycznej u jej źródeł wiązały się z przybliżeniem muzyki szerokiej grupie odbiorców, z nawiązaniem porozumienia i pośredniczeniem między dziełem (twórcą) a słuchaczem (odbiorcą), z kształtowaniem świadomego uczestnictwa w kulturze muzycznej. „Zadanie krytyki muzycznej polega na informowaniu i kształtowaniu opinii publicznej w sprawach muzyki" – pisał Stefan Jarociński[5]. To użyteczne społecznie (pragmatyczne) zadanie dopełniały rozważania tyczące muzyki samej, jej kondycji, dokonujących się zmian itd. (a więc aspektu teoretyczno-poznawczo-estetycznego): „Prawdziwa krytyka, zgodnie z Baudelaire'owską dewizą, »wychodzi z pozycji otwierających szerszy horyzont« po to, aby w pełnym zaangażowania obcowaniu z dziełem uchwycić pojęciowo jego strukturę, wczuć się w intencję i decyzję twórcy, który je powołał do życia, zinterpretować dzieło i ustalić w końcu jego rangę wśród współczesnych mu zjawisk muzycznych. Celem krytyki jest poznanie intelektualne i hierarchizacja zjawisk artystycznych"[6].

Owa „pragmatyczno-teoretyczna" dwutorowość stanowiła cechę krytyki muzycznej już u jej początków. Z czasem oba obszary poszerzały się i uszczegółowiały swój zakres. W obszarze zadań praktycznych mieściły się powinności wobec życia muzycznego (kultury muzycznej) podejmowane z zamiarem dokonywania (programowania) w nim zmian, oddziaływania na twórców i odbiorców itp.[7]. W sferze zaś zadań teoretycznych znalazły się – jako główne – rozpatrywanie dzieła muzycznego od strony jego artystycznej i estetycznej wartości, sytuowanie go w przestrzeni kultury[8]. W wymiarze personalnym odpowiadałoby to polaryzacji ról recenzenta i krytyka, gdyby przyjąć, że krytyk to ten, który bada dzieło jako dzieło sztuki z perspektywy estetycznej (aksjologicznej), bada muzykę samą; recenzent zaś uwzględnia wszelkie funkcje dzieła z perspektywy bieżącej kultury artystycznej, jej relacji ze sferą pozaartystyczną itd.[9]. W praktyce trudno jednak w odniesieniu do obu ról wyznaczyć i przyjąć jednoznaczną cezurę.

Katalog funkcji pełnionych przez krytykę muzyczną ująć można następująco: komentowanie bieżącego życia muzycznego i jego współkształtowanie przez analizę działalności twórców i instytucji muzycznych, analiza i ocena zjawisk, tendencji, procesów, idei estetycznych itd. w obszarze twórczości i kultury muzycznej, transmisja w przestrzeń publiczną ustaleń badawczych, kształtowanie profilu refleksji i atmosfery intelektualnej wokół muzyki, szerokie oddziaływanie społeczne, kształtowanie świadomości społecznej w zakresie muzyki – bycie świadomym rzecznikiem dziedziny muzyki w kontekście aktywności twórców, odbiorców, instytucji i organizacji muzycznych[10]. Zakres ten pozwala się uporządkować w relacje. Po pierwsze – krytyka wobec słuchaczy: wydobywa jakości estetyczne dzieła, przekłada wrażenia słuchacza na kategorie pojęciowe, ułatwia uznanie i przyswojenie estetycznych walorów muzyki (funkcja eksplikatywna), daje podstawy do wydania przez słuchacza własnego, umotywowanego sądu, w konsekwencji prowadzi go do aktywnego stosunku do sztuki muzycznej. Przy czym, jak pisał Michał Bristiger, krytyk „musi przedstawić czytelnikowi swoje własne doświadczenie muzyczne skonkretyzowane intelektualnie oraz budzić imaginację słuchacza dostępnymi mu środkami – logiką wywodu albo swą osobowością, swą szczerością, a przede wszystkim swym stylem"[11]. Celem jest uświadomienie i usamodzielnienie słuchacza w jego kontakcie z muzyką[12]. Po drugie – krytyka wobec twórców (kompozytorów): ma ona zwykle charakter normatywny i dogmatyczny, może przekazy-

wać swe wrażenia i opinie o dziele (funkcja interpretacyjna), ale też sugerować i postulować twórcom rozwiązania, formułować programy artystyczne (funkcja postulatywna), wspomagać twórców w rozwiązywaniu zadań artystycznych, uświadamiać metody tworzenia i elementy twórczego warsztatu. Po trzecie – te same funkcje (w zakresie wykonawstwa muzycznego) pełni krytyka wobec odtwórców. Po czwarte – krytyka wobec kultury muzycznej spogląda z perspektywy jej całokształtu (zgodnie z przekonaniem, iż zobowiązania krytyka wobec kultury muzycznej są większe niż wobec pojedynczego utworu), dokonuje nieustannego opisu i komentowania rzeczywistości muzycznej, jako element tejże kultury dźwięku stymuluje jej funkcjonowanie, porusza się w wymiarze kulturowym. Na drodze pojęciowej krytyka muzyczna winna „zinterpretować dzieło i ustalić w końcu jego rangę wśród współczesnych mu zjawisk muzycznych”[13].

Tu – w trybie najbardziej pożądanym – niezbędne jest uwzględnienie funkcji wartościującej, która w tradycji myśli krytycznej wskazywana jest często jako jej *differentia specifica*. Niemal powszechnie wyrażana jest powinność krytyki do formułowania sądów wartościujących, rola bowiem, do której krytyk został powołany w kulturze, polega niejako *ex definitione* na sądzeniu, czyli doborze wartości[14]. Warunkiem oceny jest rozpoznanie i uznanie w dziele wartości jako wartości danego przedmiotu i w konsekwencji przyjęcie postawy wyznaczonej przez cel, jakiemu przedmiot ma służyć[15]. Dzieło sztuki, pełniąc przede wszystkim funkcje estetyczne, określa zajęcie wobec niego zasadniczej postawy estetycznej, zarazem przyjęcie kryterium estetycznego jako szczególnej, czołowej dla dzieła właściwości[16]. W krytyce muzycznej kryteria te wyznaczać będą z jednej strony walory ekspresyjne dzieła, z drugiej (fundujące je) właściwości konstrukcyjno-formalne, stylistyczne, warsztatowe, kolorystyczne itd. Właściwy krytyce muzycznej jest zatem dwoisty (czy niejako dwupoziomowy) wymiar wartościowania, w którym wartość konstytuuje się jako subiektywna wartość dla jednostki czy grupy oraz wartość obiektywna jako wywiedziona z właściwości dzieła muzycznego. W praktyce krytycznej sądy formułowane zwykle przez jednostkę stanowią wyraz indywidualnego stanowiska krytyka, który uznając dany zespół kryteriów, przyjmuje na siebie odpowiedzialność i ryzyko wydawania opartego na nich sądu[17]. Sens istnienia i zasadność sądu wartościującego odnieść trzeba do wymiaru kulturowego. W nim znajduje on oparcie (poprzez kulturowo warunkowane kryteria), w nim także mieści się istota wartościowania – ujawnianie i upowszechnianie wartości w kulturze oraz rozumienie podejmowanych na jej gruncie poczynań artystycznych (zgodnie z dewizą Diltheya – *kein Verstehen ohne Wertgefühl*).

Krytyka muzyczna nie ma jednej, uniwersalnej i sprawdzającej się we wszystkich warunkach formuły. Na przestrzeni blisko trzech stuleci ujawniały się rozmaite sposoby jej funkcjonowania, różniące się m.in. zakresem i hierarchią podejmowanych spraw, stopniem zaangażowania, siłą oddziaływania, trwałością obecności w życiu muzycznym, wreszcie pozycją w danej kulturze. Wspomniane już atrybuty i funkcje krytyki muzycznej określają jedynie ogólne jej ramy, każdorazowo zaś – w danych warunkach: miejscu i czasie – krytyka przyjmuje postać wyznaczoną zarówno przez aktualny potencjał własny, jak i ten, który wynika z sytuacji danego środowiska, istniejących w nim potrzeb i ambicji, możliwości i ograniczeń.

Wciąż zmieniająca się formuła funkcjonowania krytyki muzycznej, nowy jej kulturowy, społeczny i instytucjonalny status rodziły (i rodzą nadal – z coraz większą nawet intensywnością) wiele pytań, obligują do podejmowania decyzji, otwierają nowe kwestie bądź podejmują stałe już krytycznomuzyczne dylematy (np. kim jest krytyk, kwestia języka krytyki, jej kryteriów, istota krytyki, wartość sądu krytycznego, funkcje i zadania krytyki). Pytania o krytykę muzyczną zadać można także w odniesieniu do jej sytuacji we współczesnej kulturze. Czy krytyka muzyczna – jako pewne dobro kulturowe – jest obecna we współczesnej kulturze w adekwatnej dlań formule? Jaka jest dzisiejsza pozycja (autorytet, marka) krytyki muzycznej? Czy rezultaty aktywności w jej ramach (formy, zagadnienia, ujęcia itd.) trafnie odnoszą się i opisują rzeczywistość muzyki i kultury muzycznej? Czy krytyka w jakimś zakresie wpływa (może wpływać) na tę rzeczywistość? Czy stabilna jest sytuacja krytyka muzycznego i mediów, w jakich prowadzi on swą działalność? Co można (trzeba) zrobić dla utrzymania (podniesienia) statusu krytyki muzycznej w przyszłości?

Wielokrotnie i z różnych perspektyw wyrażano opinię o słabości współczesnej polskiej krytyki muzycznej, o wielu jej niedomaganiach i sytuacji mającej znamiona przejściowości (co wynikać też może z jakiegoś „przejściowego” charakteru kultury, w tym kultury muzycznej). Istnieje jednakże wiele przykładów kompetentnego, zaangażowanego i odpowiedzialnego prowadzenia aktywności krytycznomuzycznej. Z pewnością krytyka muzyczna nie funkcjonuje dziś w swym kształcie optymalnym. Mimo wkroczenia w nowe media[18] do zagospodarowania wciąż pozostają zwłaszcza te obszary, w których krytyka – w wymiarze społecznym – oddziaływać może w sposób najbardziej efektywny (np. media regionalne i lokalne: dzienniki, periodyki o profilu społeczno-kulturalnym). Dostrzegalne w latach dziewięćdziesiątych

znaczne ograniczenie tematyki muzycznej bądź niepodejmowanie jej w ogóle w nowych tytułach w tym segmencie rynku prasowego (odnoszącym się do najbliższego otoczenia czytelnika) nie tylko pozbawia dane środowisko publicznego komentowania zjawisk z dziedziny muzyki, lecz także, co ma znaczne konsekwencje, ruguje z indywidualnej i zbiorowej świadomości przekonanie o roli muzyki w kulturze i kulturowym znaczeniu publicznej refleksji o muzyce, a w konsekwencji podważa potrzebę i osłabia umiejętność wypowiadania się o muzyce.

Wydaje się, iż proces specyficznego (auto)profilowania jednostkowych i społecznych potrzeb w zakresie muzyki, a dalej powierzchownego jej traktowania, marginalizowania jej kulturowych sensów i pożytków oraz refleksyjnego i świadomego doświadczania muzyki, a co za tym idzie – jej uważnego i kompetentnego, indywidualnego i publicznego komentowania, dokonuje się w kulturze już kilka dziesięcioleci. Wskazują na to niezwykle silnie utrwalone i potwierdzane kolejnymi cyklicznymi badaniami tendencje w zakresie: dynamiki uczestnictwa (a raczej nieuczestnictwa) w życiu muzycznym, statystycznego profilu preferencji muzycznych, orientacji i wiedzy muzycznej dzieci, młodzieży i dorosłych, wskaźników sprzedaży płyt z muzyką artystyczną itd. W obszarze krytyki muzycznej, publicystyki muzycznej czy szerzej – piśmiennictwa muzycznego dowodem na brak trwalszych zainteresowań dziedziną muzyki artystycznej może być m.in. krótka obecność na rynku w latach dziewięćdziesiątych dwóch, skierowanych do szerokiego grona odbiorców, ogólnopolskich pism muzycznych: „Studia. Magazynu Radiowego i Płytowego" oraz „Magazynu Muzycznego Klasyka".

W takiej sytuacji pozostaje jedynie formułować (bo już nie zadawać: brak bowiem adresata) retoryczne pytania. Sformułujmy zatem przynajmniej trzy. „Czyżby – retorycznie pytałem kilka lat temu na konferencji De Musica, podczas panelu poświęconego krytyce muzycznej – słuchających muzyki klasycznej […] było w Polsce mniej niż wielbicieli innych dziedzin. W przeciętnym Eurokiosku znajdziemy m.in. pisma poświęcone różnym dyscyplinom sportu (w tym np. golfowi), specjalistyczne periodyki czekają też na miłośników koni (4), psów (3), kotów (2) czy wędkarzy (5)"[19]. Czy powiedzie się kolejna w obszarze periodyków muzycznych próba: utrzyma się istniejące od 2012 roku „Presto" (nr 1, kwiecień–czerwiec 2012)? Czy w szeroko rozumianej publicznej przestrzeni medialnej jedynym (symbolicznym?) i trwałym wyrazem sposobu traktowania muzyki (a nie jest to bynajmniej mówienie o m u z y c e) ma być muzyczne okienko „Teleekspresu"?

Równocześnie z dokonującym się wspomnianym procesem jesteśmy we współczesnej kulturze świadkami innej jeszcze tendencji – zmiany w postrzeganiu i traktowaniu muzyki (w konsekwencji także jej pozycji). Kultura masowa, oddalając pojmowanie muzyki w kategoriach artystycznych (jako sztuki), definiuje ją jako rozrywkę, obszar zabawy, przyjemności i relaksu, a przemysł muzyczny traktuje ją wyłącznie jako produkt. Wobec tak jednoznacznego określenia zbędne staje się wszelkie jej komentowanie: jej istota, racje i funkcja pozostają wszak czytelne[20]. Z kolei dominacja takiej orientacji w kulturze masowej powoduje, iż liczące się z opiniami większości odbiorców media nie uwzględniają w swych formatach treści krytycznomuzycznych. Im bardziej orientacja taka wypełnia przestrzeń kultury, tym bardziej osłabia to zasadność i potrzebę istnienia refleksji o muzyce, a za tym krytyki muzycznej[21].

Krytyka muzyczna napotyka dziś na trudności dotyczące wszystkich jej składowych. Trudności te nie są jednak chyba większe niż w innych okresach. Zawsze bowiem istniała jakaś (zwykle trudniejsza do krytycznomuzycznego „oswojenia") muzyka współczesna, niemal zawsze dyskusyjne były kryteria oceniania, zawsze problematyczne okazywały się wymagania kwalifikacyjne wobec krytyka, zawsze zmagano się z językiem, jakim pisać o muzyce itd. Odmienność dzisiejszej sytuacji tkwi w tym, iż zasadniczy problem tyczy tu kwestii fundamentalnej: zasadności czy samej racji (prawa?) istnienia krytyki muzycznej. Z jednej strony istnienie to zostaje podważone przez znaczne ograniczenie obszarów, w których krytyka dotychczas funkcjonowała (i dokąd nie powraca), a z drugiej – co się z tym pierwszym wiąże – kieruje ku kwestii istnienia świadomego adresata tekstów krytycznomuzycznych, a właściwie – często już zapomnianego – społecznego zapotrzebowania na tego rodzaju aktywność. Pozostawiona tu pustka powoduje, że pewne funkcje krytyki, w krzywym naturalnie zwierciadle, przejęły mechanizmy marketingowe. Wskazywanie wartościowego produktu, jego wybór spośród innych, promowanie i polecanie, co było (i jest nadal) jednym z zadań krytyki, jest wszak także istotą poczynań reklamowych i promocji określonej muzyki w mediach. Tego rodzaju działania, mające w przestrzeni publicznej znaczną siłę oddziaływania, nie mogą wszak w żadnej mierze zastąpić rzeczowej refleksji o muzyce, przedstawiania stanowisk, wysuwania argumentów, wymiany zdań, procedur aksjologicznych itd. – krótko mówiąc: wpisywania muzyki w realia kultury.

W takim kontekście twierdzić można, iż pozycja krytyki muzycznej w kulturze w znacznej mierze pozostaje funkcją pozycji muzyki w tejże kulturze. Ponadto funkcjonowanie krytyki w społeczeństwie o niskiej kulturze muzycznej i niskiej, zarówno indywidualnej, jak i społecznej, świadomości co do kulturowej

roli muzyki, implikuje (paradoksalnie) marginalizację aktywności krytycznomuzycznej. Brak tu dlań bowiem wyraźnej społecznej „zachęty" – z jednej strony i podjęcia konkretnych działań przez odnośne media – z drugiej. Prowadzenie mimo to tej aktywności w takich warunkach wynika z przyjęcia nadrzędnej racji przełamywania zaniedbań w społecznym postrzeganiu muzyki i eksponowania w krytyce funkcji edukacyjnej.

Wróćmy do pytań postawionych w tytule. Kwestia: „czy chcemy mówić (pisać) o muzyce?", kieruje ku potrzebie werbalizowania przeżycia (doświadczenia) muzyki, ku potrzebie – w trybie nadawczym – podzielenia się tym przeżyciem, wreszcie ku potrzebie – w trybie odbiorczym – poznania przeżyć innych i ich skonfrontowania z własnymi. Sytuację taką rozpatrywać można w dwóch wymiarach: jednostkowym, odnoszącym się do potrzeb indywidualnych, rozgrywającym się niejako we własnej przestrzeni indywiduum, oraz społecznym, kierującym ku realizacji tych potrzeb w przestrzeni publicznej (m.in. w postaci refleksji o muzyce lokowanej w krytyce muzycznej). Zakładając, co już wspomniano, że refleksja o muzyce należy do kulturowych uniwersaliów (choćby tylko potencjalnie), zapytać należałoby, czy w ogóle, a jeśli tak, to jak, wpisuje się ona we współczesną kulturę? Czy ów potencjał znajduje tu swoją realną reprezentację?

Mówienie o muzyce, w tym o słuchanej muzyce, o jej indywidualnym przeżyciu, jest aktem zwierzenia się z często bardzo osobistych doznań. Nie każdy i nie w każdej sytuacji jest gotów na takie działanie[22]. Problemem może być także charakter tego przeżycia, uwarunkowany wrażliwością, doświadczeniem słuchowym czy wiedzą o słuchanej muzyce. Brak tych elementów lub ich powierzchowny charakter oddala potrzebę, chęć czy możliwość wypowiedzenia się. Wyrażenie własnej postawy z wielu powodów może być cenne zarówno dla wypowiadającego się, jak i w perspektywie społecznej. Należy ono do wypowiedzi tworzących przestrzeń recepcji danego wycinka rzeczywistości muzycznej. Takiego charakteru i znaczenia nie ma wypowiadanie się w standaryzowanych i powierzchownych ankietach o słuchaniu muzyki, które dać może obraz jedynie statystyczny, co wystarczające jest np. w odniesieniu do badania rynku, niewystarczające zaś i bez istotnego znaczenia dla ukazania istoty stosunku do muzyki, indywidualnych doświadczeń muzycznych i ich interpersonalnej wartości. Podobnie komentarze na forach internetowych i blogach, często niemerytoryczne, infantylne i nacechowane silnymi emocjami, bardziej są przedmiotem uwagi socjologów lub psychologów, niż stanowią wiarygodne i szczere świadectwo przeżycia muzyki.

Na potrzebę komentowania muzyki wpływa w znacznej mierze sam przedmiot refleksji. Dominująca w kulturze muzyka popularna jako jednoznaczna funkcjonalnie, zgodnie postrzegana przez większość jej odbiorców, powszechnie dla nich „zrozumiała" i niekierująca ku głębszej refleksji, nie wymaga interpersonalnej wymiany doświadczeń i poglądów. Muzyka jako rozrywka oddala tę potrzebę, a mówienie o muzyce zastępuje w tym przypadku odnośna faktografia, biografistyka, tematyka obyczajowa itd. Brak refleksyjnego podejścia do muzyki w kulturze masowej skutkuje nie tylko szybkim (uwzględniając skalę oddziaływania kultury masowej) utrwalaniem się takich postaw, lecz także ich uniwersalizowaniem – przenoszeniem stanu bezrefleksyjności kultury masowej na muzykę pojmowaną w kategoriach artystycznych i sprowadzanie jej tym samym do wymiaru ludycznego, z wszelkimi tego konsekwencjami: przyjmowanymi kryteriami, formułą językową, wartościowaniem, zanikiem „narzędzi" i umiejętności wypowiadania się o muzyce, nadawania i odczytywania właściwych jej znaczeń i symboli itd.[23]. Prowadzić też może do podważania samej istoty komentowania muzyki, skoro – wobec upowszechniania się formuły popkulturowej – nie przynosi ono satysfakcjonujących rezultatów.

Czy zatem odpowiedź na pytanie: „czy chcemy mówić (pisać) o muzyce?", nie brzmi już często tak: „Nie bardzo chcemy, bo nie potrzebujemy i nie widzimy ani racji tego działania, ani wynikających stąd pożytków"? Jeśli tak, stawia to współczesnej kulturze (życiu muzycznemu, publicystyce muzycznej, edukacji, nauce?) poważne wyzwanie uzasadnienia owego fundamentalnego dla funkcjonowania w niej muzyki gestu.

Pytanie drugie: „czy potrafimy mówić (pisać) o muzyce?", wskazuje na narzędzia i umiejętności (predyspozycje) niezbędne lub wspomagające komunikowanie się na temat muzyki. Tu – w innej już perspektywie – przywołać trzeba ponownie takie elementy, jak wrażliwość, wiedza, orientacja w muzyce czy doświadczenie. Sposób i stopień ich „opanowania" określają potencjał i wpływają na tryb komentowania muzyki.

Podstawowa staje się kwestia języka jako narzędzia komunikacji werbalnej, kwestia nazywania doświadczeń muzycznych pozwalającego na komunikację interpersonalną. Przy tym język, jego formuła i środki, nie jest dany raz na zawsze, ulega nieustannym zmianom wynikającym nie tylko z naturalnych przekształceń, lecz przede wszystkim ze zmian w przedmiocie, jaki próbuje opisać, czyli w muzyce – w jej znacznej różnorodności stylistycznej i istniejących tu relacjach – a także w kulturze muzycznej. Zmianom, które odzwierciedlają się w języku, podlegają też doświadczenia odbiorców, kulturowy status publicznego „słowa o muzyce" (publicystyki i krytyki

muzycznej), formy i okoliczności obecności muzyki w kulturze itd.

Język w podstawowym stopniu niejako zabezpiecza umiejętność uświadamiania sobie własnych przeżyć, pozwala zdawać sprawę z obserwowanych zjawisk, umożliwia wymianę odnośnych informacji. Zarazem może być, i często jest, swoistą barierą. Czy – wobec tak znaczącej roli języka – jedną z przyczyn ograniczania (także publicznego) komentowania muzyki nie jest zanikanie umiejętności wyrażania myśli i opisywania doznań? Czy nie dotyczy to zwłaszcza muzyki? Sytuacji tej nie poprawia (a często ją pogłębia) kilka czynników: natura muzyki, która jako taka jest fenomenem szczególnie trudnym do opisu, brak praktyki komentowania muzyki (jako zbędnej) w ramach oddziałującej powszechnie muzycznej kultury masowej, infantylność i systemowa luka w zakresie możliwości refleksji o muzyce na gruncie powszechnej edukacji muzycznej (brak muzyki jako przedmiotu nauczania w starszych klasach gimnazjum i liceach) czy rezygnacja z tematyki muzycznej w wielu dziennikach i tygodnikach społeczno-kulturalnych. Z drugiej strony oddziałują szersze zjawiska mające znaczny wpływ na sposób i kształt relacjonowania przez jednostkę własnych doświadczeń, na stopień ich wnikliwości dany w formule wypowiedzi językowej, na jej precyzję i bogactwo. Wymienić je tu można jedynie w formie haseł: elementy kultury typu instant[24] czy *all inclusive*[25], tryb edukacji zorientowanej na słowa klucze, zasada kopiuj-wklej, kultura SMS, sposoby wypowiadania się na blogach i forach internetowych itd. Zjawiska i mechanizmy te mają charakter oboczny wobec dokonania świadomej i wnikliwej refleksji sformułowanej później w komunikatywnej formie językowej. Generują one i utrwalają tryb wypowiedzi, który charakteryzują: infantylność, stereotypowość, ekstremalny „reizm", dosłowność, brak indywidualnej perspektywy, ubóstwo języka, ekstrawertyczność, skrótowość, powierzchowność itd. Tryb taki zastosowany wobec muzyki musi rozminąć się z jej istotą jako sztuki dźwięku o wielowymiarowej naturze zawartej w jej formule artystyczno-estetycznej.

Oprócz języka w obszarze wyznaczonym pytaniem „czy potrafimy?" mieści się też szereg elementów „kontekstowych": umiejętność odnalezienia się we współczesnej sytuacji muzyki (m.in. wobec jej zróżnicowania i aksjologicznego rozchwiania), w nowych mediach (w ich nowych środkach i formule), w działaniu w środowisku agresywnej kultury masowej (z jej postrzeganiem muzyki jako rozrywki, co niweluje potrzebę refleksji), w sytuacji braku krytycznomuzycznych autorytetów i wzorców pisarstwa krytycznomuzycznego; funkcjonowanie w otoczeniu postmodernistycznym, wobec kwestionowania samej zasadności i prawomocności istnienia krytyki muzycznej oraz podważania jej zasadniczego przedmiotu – muzyki jako sztuki; konieczność znalezienia formuły działania wobec mechanizmów i serwitutów rynkowych oraz tendencji do czarno-białego postrzegania rzeczywistości; opanowanie zdolności do posiadania i wyrażania głosu całkowicie własnego i autonomicznego, umiejętności ustanowienia muzyki jako dziedziny ważnej i interesującej dla czytelnika itd. Sposoby radzenia sobie w tych obszarach dać mogą przesłanki do odpowiedzi na postawione tu pytanie.

W rozważanym zakresie mieści się też warunek niemalże *sine qua non* uprawiania aktywności krytycznomuzycznej: umiejętność prowadzenia dyskusji, polemik czy nawet fundamentalnych sporów. Jak złożona i wrażliwa to materia zaświadczyła m.in. niegdysiejsza wymiana poglądów na temat *Koncertu fortepianowego* Krzysztofa Pendereckiego[26]. Z jednej strony pokazała ona, że – wobec niektórych wątków tej wymiany i jej ogólnej wymowy – trudno byłoby utrzymać twierdzenie, iż polemika jest (jakkolwiek pożądaną) „solą" krytyki muzycznej, z drugiej – polemika ta stała się impulsem do podjęcia kilku wątków metakrytycznych. Szansa jednakże na ich rzeczowe rozwinięcie zagubiła się wobec bliskości konkretnego krytycznomuzycznego „przypadku". W jego cieniu (często pod jego swoistą presją) trudno było – „obiektywnie" czy „neutralnie" – mówić o sprawach podstawowych: istocie i miejscu krytyki muzycznej we współczesnej kulturze, o jej społecznym czy artystyczno-estetycznym wymiarze i sensie, o kwestii czyim rzecznikiem jest lub winien być krytyk muzyczny: odbiorców, twórców, producentów, dziedziny muzyki czy… samego siebie. W takiej sytuacji, gdy podejmowane są doraźnie, zagadnienia te tracą na wnikliwości i rzeczowości. Stawianie wówczas pytań staje się jedynie gestem retorycznym mającym podważyć racje drugiej strony, a nie znakiem potrzeby dokonania jakichś ustaleń. Pytanie (zwłaszcza retoryczne) to za mało. Potrzebne są odpowiedzi. Szkoda, że „problem krytyki muzycznej" wypływa zwykle w okolicznościach, w których zamiast umacniającej jej racje i rolę w kulturze wnikliwej refleksji wywołuje raczej wątpliwości co do jej istnienia i praw.

Jak na razie tradycyjne pole publicystyki i krytyki muzycznej jest stosunkowo wąskie (np. brak tematyki muzycznej w wielu mediach lokalnych i regionalnych oraz społeczno-kulturalnych). Obserwować można ponadto działania, które w konsekwencji prowadzić mogą do ograniczania indywidualnego potencjału w zakresie umiejętności mówienia (pisania) o muzyce. Wydaje się, iż obie kwestie zakorzenione są w uwarunkowaniach kulturowych, w ogólnych tendencjach i formule współczesnej kultury, w szczególności zaś w postrzeganiu muzyki i stosunku do niej.

Wreszcie kwestia trzecia: „czy powinniśmy mówić (pisać) o muzyce?". Rzec by można: „a dlaczego muzyka jako przedmiot owego opisu miałaby być tu jakimś wyjątkiem, obszarem tabu?". Werbalizacja doświadczania wszelkich zjawisk pozostaje gestem indywidualnym i kulturowym, stanowi oczywisty sposób odnoszenia się do rzeczywistości, nadawania jej znaczeń, sensów, symboli i wartości. Przypadek muzyki – w takim ujęciu – nie jest inny, choć – z odmiennej perspektywy – wykazuje pewną specyfikę. Muzyka, jako sztuka o złożonej formule semantycznej, posiada, jak twierdził Tibor Kneif[27], swoistą, niewymierną i nieskończoną „aurę", którą przekroczyć można jedynie w trybie mówienia o muzyce, odwołania się do słowa i w ten sposób zbudowania połączenia między dość autonomicznym światem dźwięków a sferą społeczno-kulturową. W sferze tej – dodajmy – refleksja o muzyce funkcjonować już może w układzie relacji interpersonalnych i w systemie kultury (jako przestrzeń publicznego dyskursu muzycznego), bowiem „każdy indywidualny, wewnątrzpodmiotowy proces percepcji muzycznej rodzi się […], rozwija i kulminuje w intersubiektywnie znaczącym kontekście świadomości społecznej"[28].

Relację słowa do muzyki charakteryzują następujące cechy: 1) swoista hierarchiczność: muzyka jest tu pierwotna, słowo o niej – pochodne; 2) powszechność: opinie o muzyce wyrażane mogą być potencjalnie przez każdego; 3) możliwa (i pożądana) obecność w sferze publicznej, w postaci różnych form piśmiennictwa muzycznego (np. krytyki muzycznej); 4) oparcie się na przekonaniu o wadze nazywania, a dzięki temu uzyskanie możliwości lokowania w przestrzeni kultury cech, wartości, idei itd. reprezentowanych przez muzykę; 5) wychodzenie od muzyki jako fenomenu artystycznego, od muzyki *per se*, od jej natury i wymowy, kształtu i przesłania, „formy" i „treści[29]. Mówienie (pisanie) o muzyce ma zatem swe jakości, swe walory, ma istotne miejsce w kulturze. Istnieje wiele przesłanek, które skłaniają do poszerzania i pogłębiania się obszaru komentowania muzyki. Wynikają one w znacznej mierze z charakteru i kondycji twórczości muzycznej i życia muzycznego oraz znaczenia problematyki estetycznomuzycznej we współczesnej kulturze muzycznej. „Bez wnikliwego oglądu, namysłu i polemik, przywoływania argumentów, konfrontowania postaw i szerokiej perspektywy estetycznej zrozumienie współczesnej rzeczywistości muzycznej z jej mozaikowością i dynamiką nie wydaje się możliwe. To słowo o muzyce wprowadza tu swoisty porządek, może nazwać i scharakteryzować zjawiska, zbudować relacje między nimi, wyznaczyć ich status aksjologiczny, określić pozycję w całokształcie kultury"[30].

We współczesnej kulturze oddziałuje kilka istotnych czynników, które w znacznej mierze wpływają (mogą i powinny wpływać) na charakter krytyki muzycznej. Po pierwsze – jest to funkcjonowanie muzyki w warunkach rynkowych, w sytuacji silnego wpływu uwarunkowań ekonomicznych. Po drugie – w najogólniejszej perspektywie – istnienie wyrazistego, lecz o zatartych granicach, dualizmu muzyki (i kultury muzycznej), umownie mówiąc: artystycznej i masowej. Po trzecie – zapaść powszechnej edukacji muzycznej. Po czwarte, co poniekąd jest już skutkiem oddziaływania trzech pierwszych czynników – marginalizacja muzyki w świadomości indywidualnej, społecznej i kulturowej. Po piąte – aktywizowanie się społeczności regionalnych i lokalnych, budowanie ich tożsamości, często w oparciu o dziedzinę muzyki. Po szóste – istnienie otwartej i powszechnej, internetowej przestrzeni komentowania muzyki. Uwzględnienie przez krytykę muzyczną tych zmian i tendencji napotyka na problem zasadniczy – co można uznać za czynnik siódmy, tyczący samej kondycji krytyki muzycznej – znaczne ograniczenie jej obecności w mediach (zwłaszcza prasowych jako tradycyjnym forum profesjonalnej aktywności krytycznomuzycznej).

W odniesieniu do wyróżnionych czynników wskazać można jedynie na sprawy najogólniejsze. W powiązanych ze sobą kwestiach pierwszej i drugiej: zajmowanie przez krytykę stanowiska świadomego tych uwarunkowań, jednakże mającego na uwadze istotę muzyki jako sztuki i istnienie zasadniczej oboczności takiego jej pojmowania wobec muzyki traktowanej wyłącznie w wymiarze produktu rynkowego. Zadanie to niełatwe, jednakże jego poniechanie skutkować będzie (czego symptomy są już aż nadto widoczne) całkowitym zrównaniem pod względem artystycznym, estetycznym czy aksjologicznym wszelakich „pomysłów" na muzykę. W kwestii trzeciej: krytyka muzyczna nie zastąpi odnośnej edukacji, może jedynie spoglądać niekiedy na muzykę z perspektywy odbiorcy, być dlań rodzajem *cicerone* po świecie muzyki, podsuwać mu „narzędzia" do pełnego i świadomego uczestnictwa w kulturze muzycznej. W kwestii czwartej: pisać o muzyce wszędzie, gdzie jest to możliwe. Pisać ciekawie i rzeczowo, budować przekonanie o różnorodnym potencjale tej dziedziny. Sama obecność w mediach względnie regularnego pisania o muzyce zdaje się dziś wartością *per se*. Włącza ona bowiem muzykę i refleksję o niej w przestrzeń kultury, promuje świadomy kontakt ze światem muzyki, utrwala przekonanie o potrzebie, zasadności i jakiejś oczywistości estetycznego, a nie tylko ludycznego traktowania muzyki w kulturze. Znaczenia nabiera każda okazja mówienia o muzyce i każda o niej wypowiedź (np. teksty w programach rozmaitych przedsięwzięć muzycznych, w których

komentarz daje często możliwość szerokiego zapoznania się z zagadnieniami warsztatowymi, estetycznymi, społecznymi czy kulturowymi dotyczącymi muzyki[31]). W kwestii piątej: uwzględnienie w aktywności krytycznomuzycznej (publicystycznej) środowisk regionalnych i lokalnych jako obszarów czy kultur względnie autonomicznych. Komentowanie muzyki można uznać tu za jakąś krytycznomuzyczną specjalność, niezwykle istotną, gdyż pozwalającą w pewnym sensie skrócić dystans do muzyki, stworzyć lub odbudować lokalną bądź regionalną kulturę muzyczną jako rodzaj alternatywy wobec kultury masowej czy dopełnienia kultury ogólnopolskiej. W kwestii szóstej: utrzymanie statusu krytyki muzycznej jako aktywności profesjonalnej. Wypowiadanie się na temat muzyki przez potencjalnie wszystkich jest niezwykle cenne (ujawnia indywidualną, ale też zbiorową wrażliwość, niekiedy, niestety, jej brak, muzyczne preferencje, sposób myślenia o muzyce itd.), jednakże w żadnym razie nie może stanowić alternatywy ani formy zastępczej dla krytyki muzycznej. Aktywne, trwałe, profesjonalne działania w wymienionych obszarach pozwolą być może rozwiązać problem zaznaczony w kwestii siódmej – przywrócą świadomość artystycznej formuły muzyki i płynących stąd jej licznych ról i sensów, a za tym oczywistość i wynikającą z głębokiego przekonania obligatoryjność poważnego podejmowania tematyki muzycznej w mediach (stałe rubryki?). Pisać więc o muzyce warto i trzeba. Uzasadniają to przesłanki wyprowadzane zarówno z pozycji indywidualnej (roli muzyki dla jednostki, wyrażenie własnej opinii, ciekawość opinii innych), społecznej (muzyka jako ważny czynnik integracji i tożsamości), jak i kulturowej (trwała i wysoka pozycja muzyki w kulturze, opinie o muzyce jako świadectwa recepcji).

Przekonanie o znaczeniu czy wręcz niezbędności w kulturze krytyki muzycznej wyraża wielu autorów. Odwołajmy się tu do dwóch autorytetów. Michał Bristiger pisał: „krytyka muzyczna jest, z perspektywy instytucjonalnej, w tym osobliwym mechanizmie kulturowym zaledwie małą śrubką, ale bez niej cały ten wielki mechanizm nie może w ogóle prawidłowo funkcjonować […]. Jakiej to funkcji zabrakło przy niepracującej śrubce? Krytyka muzyczna, ze swymi licznymi formami […] jest instytucją kulturalną p o ś r e d n i c z ą c ą, czyli poziomu średniego między wiedzą na poziomie wyższym (uniwersytety, akademie muzyczne, instytuty) a rzeczywistością społeczną i artystyczną poziomu niższego, tyle że właśnie fundamentalnego, na którym rozgrywa się realne »życie muzyczne«"[32]. Z kolei Andrzej Chłopecki twierdził, iż „tak to już jest w naszej kulturze od starożytności – nie może kultura, sztuka istnieć bez refleksji, bez definiowania samej siebie […], bez słowa wyjaśniającego, komentującego, wartościującego – muzyka i życie muzyczne jest nie do pomyślenia, bo do tego, żeby o czymś pomyśleć, potrzebne są słowa właśnie […]. Krytycy biorą się więc z egzystencjalnej potrzeby kultury, która bez nich […] obejść się nie może. Ani nawet – rzecz ujmując ekstremalnie – istnieć. Bo krytyka jest częścią kultury i sztuki, częścią nieodzowną. Tak nieodzowną jak nieodzowne jest istnienie muzyki i życia muzycznego dla istnienia krytyki muzycznej"[33].

Wydaje się, że we współczesnej kulturze muzycznej, tak silnie zróżnicowanej pod względem artystycznym, estetycznym czy aksjologicznym, wartość krytyki muzycznej w mniejszym stopniu zasadza się na formułowaniu przezeń jednoznacznych opinii i sądów, a raczej tkwi w samym fakcie podejmowania interpretacji rzeczywistości muzycznej, czy może nawet w samym zadawaniu jej pytań (choćby nawet konsekwencją była cząstkowość dawanych nań odpowiedzi). Krytyka muzyczna to dziś raczej – także przez sąd o dziele – wpisywanie muzyki w kulturę, odczytywanie symboli, nadawanie znaczeń, zgłębianie sensów, budowanie relacji i odkrywanie kontekstów… Krytyka muzyczna tworzy przestrzeń refleksji nad muzyką, jej miejscem i rolą we współczesnej kulturze. Jest gospodarzem tej przestrzeni, poniekąd (bo formuła jest tu otwarta) określa jej granice i profile rozważań. Jej obecność świadczy o jakości kultury, zarazem o jakości funkcjonowania w niej jednostek i społeczności.

1 Mówić tu można o myśli krytycznomuzycznej jako formie wyrażania ogólnego stosunku do muzyki. Por. R. Ciesielski: *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 2005, s. 17–18.

2 Zasadne byłoby tu przywołanie określenia B. Pocieja: „dziedzina muzyczna", którym obejmował on „całość zjawisk, zdarzeń, przedmiotów, procesów – aktualnych i przeszłych – którym przysługują istotne cechy m u z y c z n o ś c i". Podążając za autorem, można przyjąć, iż w wyrażanej wobec dziedziny muzycznej myśli muzycznej – pojmowanej jako „ogół sądów o muzyce, ogół zdań […], których przedmiotem jest muzyka, dziedzina muzyczna lub jakikolwiek element tej dziedziny" – mieściłaby się krytyka muzyczna, jako część „myślowej (intelektualnej) sfery metamuzycznej". B. Pociej: *Problem myśli*. „Forum Musicum" 1967, nr 1, s. 18, 22–23.

3 W praktyce impulsem podjęcia przez krytykę muzyczną publicznego komentowania dzieła jest jego obecność w obiegu kultury, w sferze publicznej, jak bowiem pisał P. Bagby, „faktem kulturowym nie są same [dzieła] sztuki, lecz ich czytanie, wystawianie i podziwianie".

4 Por. R. Ciesielski: *Refleksja*…, s. 28–30.

5 S. Jarociński: *Krytyka muzyczna*. W: *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1968, s. 543; S. Jarociński: *Krytyka muzyczna*. W: *Encyklopedia muzyki PWN*. Warszawa 1995, s. 472.

6 S. Jarociński: *Muzykologia a krytyka*. W: *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*. Red. I. Poniatowska. Kraków 1984, s. 150–151.

7 Sfera ta byłaby tożsama z publicystyką pojmowaną jako „wypowiedzi na aktualne w danym momencie tematy polityczne, społeczne, kulturalne itp., posługujące się środkami perswazyjnymi i zmierzającymi do czynnego oddziaływania na opinię publiczną".

M. Głowiński: *Odbiór, konotacje, styl*. W: Idem: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*. T. 3. Kraków 1998, s. 455. Trudność wyznaczenia granicy między krytyką muzyczną *sensu stricto* a publicystyką muzyczną przemawia za przyjęciem funkcji publicystycznych za jedno z zadań krytyki muzycznej. Por. M. Dziadek: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*. Katowice 2002, s. 24–26.

[8] Jak pisał M. Bristiger, „naszym ideałem staje się zatem krytyka prowadzona od wewnątrz, krytyczne ujęcie samego procesu twórczego i odtwórczego, po to, ażeby przejść potem do głównej funkcji krytyki muzycznej – d o i n t e r p r e t a c j i zjawiska muzycznego. […] Krytyk odkrywa (a może i współtworzy?) z n a c z e n i e, tj. interpretuje utwór, opierając się na swym własnym doświadczeniu aktu artystycznego". M. Bristiger: *Oko i umysł*. „Twórczość" 1965, nr 7, s. 34–35.

[9] Por. D. Daiches: *Problemy współczesnej krytyki*. W: *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*. Warszawa 1976, s. 17. W odniesieniu do krytyki muzycznej recenzent to „ten gatunek publicysty muzycznego, który zajmuje się […] oceną wykonania dzieła muzycznego […], krytyk […] [zaś] zajmuje się innymi kategoriami bytu dzieła sztuki, znajdującymi się na wyjściu […] układu, jakim jest wykonawca". M. Wallek-Walewski: *Funkcja recenzenta w świetle nauki o sterowaniu i teorii informacji*. W: *Krytycy przy okrągłym stole*. Red. E. Dziębowska. Warszawa 1966, s. 56.

[10] Funkcje te ulegają nieustannym zmianom, określone warunki wprowadzają tu mniej lub bardziej zasadnicze korekty, zmienia się też hierarchia tychże funkcji. Por. R. Ciesielski: *Refleksja*…, s. 30–34.

[11] M. Bristiger: *Oko i umysł*…, s. 32.

[12] Poszerzenie przez krytykę muzyczną horyzontu odbiorcy podnosi T.S. Eliot, gdy pisze: „A przeto krytykiem, dla którego żywię największą wdzięczność, będzie taki, który potrafi mi pokazać coś, na co przedtem nie patrzyłem, albo i patrzyłem, ale przez bielmo uprzedzenia, który postawi mnie z tym czymś oko w oko i zostawi mnie samego". T.S. Eliot: *Granice krytyki artystycznej*. W: *Szkice literackie*. Przekł. H. Pączkowska. Warszawa 1963, s. 355–356.

[13] S. Jarociński: *Muzykologia*…, s. 151.

[14] Ibidem, s. 149. Jak pisał M. Głowiński, „Nie będzie zapewne przesadą, gdy się powie, że wartościowanie jest tak głęboko zrośnięte z krytyką, tak ściśle z nią związane, że trudno je wyizolować od tego, co stanowi o jej swoistościach na tle innych form piśmienniczych". M. Głowiński: *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia*. Red. S. Sawicki, A. Tyszczyk. Lublin 1992, s. 312. Zarazem jednak – wobec kwestii statusu sądów wartościujących – wyrażano tu niekiedy wątpliwości. Por. H. Buczyńska-Garewicz: *Znak, znaczenie, wartość*. Warszawa 1975.

[15] M. Gołaszewska: *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963, s. 196, 57.

[16] Ibidem, s. 206–217.

[17] Przy czym „krytyk jest uprawniony do wydawania sądów wartościujących dopiero po złożeniu dowodów swego własnego doświadczenia muzycznego […]. Wtedy takie sądy […] są usprawiedliwione jego własnym przeżyciem […], skłaniają czytelników do przemyślenia swych własnych reakcji i uświadomienia sobie własnego sposobu doznawania świata za pośrednictwem muzyki. Otwierają sprawę, zamiast ją zamykać. Związane z autentycznym doświadczeniem muzycznym, dopełniają trójkąt doświadczeń kompozytora – słuchacza – krytyka, wnosząc pewien niepowtarzalny punkt widzenia […]. Sztuka nie jest tu sądzona – jest czynnie i krytycznie odbierana". M. Bristiger: *Oko i umysł*…, s. 33.

[18] Por. T. Kienik: *Internetowe oblicza krytyki muzycznej*. W: *Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki?* Red. M. Bristiger, R.Ciesielski. Zielona Góra 2012, s. 53–64.

[19] R. Ciesielski: wypowiedź w panelu: *Sytuacja w polskiej współczesnej krytyce muzycznej*. W: *Krytyka muzyczna. Teoria. Historia. Współczesność*. Red. M. Bristiger, R. Ciesielski et al. Zielona Góra 2009, s. 233.

[20] Potwierdza to – od innej strony – zasadność publicznego komentowania muzyki w sytuacji jej swoistej autoteliczności (co było jedną z przesłanek powstania krytyki muzycznej) i zarazem zbędność takiej praktyki, gdy muzyka wpisuje się w kulturę dzięki wyrazistości swych (pozaestetycznych) funkcji.

[21] Por. R. Ciesielski: *„Słowo o muzyce" w przestrzeni kultury*. W: *Muzyka wokalna. Dzieła – wykonawstwo – konteksty*. Red. B. Tarasiewicz. Poznań 2008.

[22] Będzie tu bowiem zawsze w pewnym zakresie mówił o sobie (co wynika już choćby z trybu: powiedz mi, jakiej słuchasz muzyki, a powiem ci, kim jesteś).

[23] Por. R. Ciesielski: *„Słowo o muzyce"*… Elementy takiej uniwersalizacji znaleźć można w edukacji muzycznej, w niektórych podręcznikach (por. R. Ciesielski: *Gimnazjalne podręczniki do muzyki*. „Wychowanie Muzyczne" 2011, nr 1–3). To część szerszego zjawiska charakterystycznego dla naszej powszechnej edukacji muzycznej – „edukacji piosenkowej". Por. R. Ciesielski: *O pewnym kontekście edukacji estetycznej*. W: *Edukacja jutra, XI Tatrzańskie Seminarium Naukowe*. Red. F. Bereźnicki, K. Denek. Szczecin 2005.

[24] Kultura typu *instant* (i jej symbole: *fast food, fast sex, fast car*) przynosi nawyk i imperatyw „życia w biegu", szybkiej obsługi, szybkich zakupów itd. To życie w „natychmiastowości" komunikacji, dostępu do dóbr, przemieszczania się, dokonujących się zmian. Taki sposób funkcjonowania i stosunek do rzeczywistości oddalają perspektywę jej refleksyjnego postrzegania (ta bowiem wymaga zatrzymania się i namysłu). Por. Z. Melosik: *Kultura popularna jako czynnik socjalizacji*. W: *Pedagogika*. Red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski. T. 2. Warszawa 2003; Idem: *Kultura instant – paradoksy pop-tożsamości*. W: *Edukacja. Społeczne konstruowanie idei i rzeczywistości*. Red. M. Cylkowska-Nowak. Poznań 2000; Z. Melosik, T. Szkudlarek: *Kultura, tożsamość i edukacja – migotanie znaczeń*. Kraków 1998.

[25] „Nietrudno zauważyć, że turystyka typu *all inclusive*, zorientowana na »szybkość przemykającego spotkania«, zmienia nasz sposób postrzegania rzeczywistości […]. W kulturze typu *all inclusive* zanika więc całkowicie typ podróżnika symbolizowany przez Arkadego Fiedlera czy Ryszarda Kapuścińskiego, którzy chcąc dogłębnie poznać jakiś region świata i jego problemy, spędzali w nim całe miesiące, a nawet lata, podróżując z miejsca na miejsce". Z. Melosik: *Tożsamość „all inclusive" – konteksty społeczno-kulturowe*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*. Red. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz. Kraków 2010, s. 64.

[26] Zaczynem polemik był artykuł A. Chłopeckiego (*Socrealistyczny Penderecki*. „Gazeta Wyborcza, Gazeta Świąteczna" z 12–13 października 2002). Por. także m.in.: „Ruch Muzyczny" 2002, nr 26 i 2003, nr 2; „Res Publica Nova" [styczeń] 2003; „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 1.

[27] T. Kneif: *Musiksoziologie*. Koeln 1975, s. 122.

[28] T. Misiak: *Estetyczne i społeczne przesłanki kulturowych wzorów recepcji muzycznej*. „Muzyka" 1987, nr 4, s. 20.

[29] Por. R. Ciesielski: *„Słowo o muzyce"*…

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

[32] M. Bristiger: wypowiedź w panelu: *Sytuacja w polskiej współczesnej krytyce muzycznej*. W: *Krytyka muzyczna*…, s. 224.

[33] *Czym jest krytyka? Jaka jest praktyka? A. Chłopecki odpowiada na pytania A. Sułka*. „Ruch Muzyczny" 2007, nr 5, s. 8. W innym miejscu (w kontekście wspomnianej polemiki) pisał A. Chłopecki: „Nie tylko przecież o manowce felietonowej paplaniny tu chodzi, ale przede wszystkim o poziom dyskusji o muzyce i – co bez wątpienia najważniejsze – o poziom samej muzyki". A. Chłopecki: *Czy o to nam szło?!* „Ruch Muzyczny" 2003, nr 2, s. 13.

Rafał Ciesielski

Do We Want to - Can we - Should We Talk and Write about Music? Music Critique in Contemporary Culture

Summary

Criticism is both an opinion and judgment of a piece of music. Contemporary music criticism cannot boast one universal unwavering formula. It has been subject to various changes in meaning as well as its functions throughout the centuries. Broad understanding of music criticism encompasses the personae of artists, their oeuvre, as well as events, institutions, phenomena and artistic processes. The presence of music criticism in culture shows its quality, as well as the quality of life led by individuals and society. Moreover, music criticism creates space for reflection on music, its place and role.

Keywords: modernity, music criticism, mass culture, high culture

Rafał Ciesielski

Chceme - umíme - měli bychom mluvit a psát o hudbě? Hudební kritika v současné kultuře

Shrnutí

Kritika je názorem a soudem o díle. Současná hudební kritika nemá jeden univerzální a osvědčený vzorec. V průběhu staletí procházela různým vývojem významů a plněných funkcí. Široké chápání hudební kritiky nejčastěji zahrnuje osoby umělců a jejich výtvory a také události, instituce, jevy a umělecké procesy. Přítomnost hudební kritiky v kultuře svědčí o její kvalitě a také o kvalitě fungování jednotky a společnosti v ní. Hudební kritika vytváří prostor pro reflexi o hudbě, jejím místu a roli.

Klíčová slova: současnost, hudební kritika, masová kultura, vysoká kultura