

Elżbieta Zarych*

 <https://orcid.org/0000-0002-4796-4419>

Co jest przedmiotem krytyki muzycznej? Pytania wokół pewnego pojedynku na argumenty w *Chińskim fortepianie* Étienne'a Bariliera

Étienne'a Bariliera

W waniatywnych martwych naturach jednym z najczęstszych motywów oprócz czaszek, więdnących kwiatów, gnijących owoców czy odmierzających przepływający czas zegarów i klepsydr były instrumenty muzyczne. Umieszczanie ich na obrazach wynikało z przekonania, że muzyka jest najbardziej nietrwałą ze wszystkich sztuk, stale płynie i przemija. Utrwalenie jej za pomocą zapisu nutowego jest jedynie sposobem zapisania cech charakterystycznych utworu, zaś nagrania różnego rodzaju – utrwaleniem jego wersji, zapisem chwili. Ulotność ta jest widoczna w różnych możliwościach wykonania danego dzieła z partytury, ale także w ocenie jego wykonania. Nietrwałość muzyki, jej subiektywność i niedookreśloność pokazuje też krytyka muzyczna. Muzyka wydaje się bowiem jeszcze bardziej ulotna, gdy przedmiotem oceny staje się nie sam utwór, ale jego wykonanie.

Krytyka i krytyk

Do odpowiedzi na pytanie, co jest przedmiotem krytyki muzycznej, istotne są dwie podstawowe kwestie: z jednej strony, przedmiot badań i kryteria jego oceny, z drugiej – odbiór sztuki i osoba krytyka dokonującego oceny.

* Dr, asystent; Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych; ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; e-mail: elzbieta.zarych@uj.edu.pl

W definicjach krytyki muzycznej zwraca się uwagę na to, że zajmuje się ona zwerbalizowaniem oceny i interpretacji dzieła muzycznego i/lub jego wykonania według kryteriów wartości dominujących w danej epoce¹. Dzieło sztuki jest bowiem obiektem teoretycznym, skomponowanym według pewnych reguł oraz światopoglądu twórcy, co pokazuje, wyjaśnia i ocenia sąd krytyczny, zajmując się „zdarzeniem artystycznym, czyli aktualizacją dzieła”². Należy zauważyć, że słowo „aktualizacja” łączy się z „potencjalnością”, czyli predyspozycjami dzieła do jego interpretacji przez artystę. Poza tą w założeniach obiektywną stroną krytyki, zauważa się także jej jawny subiektywizm, wynikający z odbioru słuchowego, a nie analizy struktury dzieła³. Maciej Jabłoński w rozprawie *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów* już w tytule, nawiązując do etymologii słowa „krytyka”⁴, pokazuje jej znaczenia i przedmiot – to że jest czymś pomiędzy kawałkowaniem przedmiotu swego zainteresowania a próbą interpretacji ulotnego i nieuchwytnego. Jego zdaniem istotne są cztery obszary problemowe: 1) definicja przedmiotu jej badań i związku z aksjologią, 2) związki muzykologii i krytyki, 3) autorytet krytyki i krytyka oraz relacja teorii i sądów wartościujących, 4) natura sądów krytycznych, zaangażowanych, gdyż dotyczą wartości artystycznych, estetycznych, etycznych itp.⁵ Jak zauważa Stefan Jarociński: krytyka działa na opinie i gusty społeczeństwa, a jednocześnie sama jest ich wyrazem⁶. Oprócz socjologii badacze każą też patrzeć na krytykę muzyczną w perspektywie historii recepcji sztuki i dziejów myśli o sztuce, psychologii, a nawet literatury⁷.

A co mówią o krytyku muzycznym?

-
- 1 Zob. <http://www.rmfflclassic.pl/encyklopedia/krytyka-muzyczna.html> [dostęp: 10.10.2016] oraz S. Jarociński, *Krytyka muzyczna*, w: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 472–473.
 - 2 M. Jabłoński, *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów. Kilka niepewnych myśli w sprawie krytyki (również muzycznej)*, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. M. Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 257.
 - 3 Por. I. Bent, *Analysis*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, t. 1, MacMillan Press, London 1979, s. 340 i dalej.
 - 4 *krintein* znaczy odsiewać, rozdzielać, wybierać, a *kritikos* – umiejący rozróżniać/oceniać. Ponadto *kriter* to wykładacz snów, a dodatkowe sensory wprowadza pokrewne *krisis*. Zob. M. Jabłoński, dz. cyt., s. 254–255.
 - 5 Tamże, s. 253 i dalej. Temat ten podejmuje także później w swojej książce, zob. M. Jabłoński, *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem snów. Eseje i utamki z krytyki muzycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
 - 6 S. Jarociński, dz. cyt., s. 472.
 - 7 Zob. też dyskusję *Sytuacja współczesnej polskiej krytyki muzycznej. Dyskusja panelowa*, w: *Krytyka muzyczna...*, dz. cyt., s. 22–244 oraz M. Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty”, 1972, nr 4, s. 56–66.

Muzykologia w ujęciu socjopragmatycznym pozwala się przyjrzeć skomplikowanej sytuacji krytyka, który z powodu charakteru swojej działalności znalazł się w niekoniecznie komfortowej sytuacji. Musi on bowiem efektywnie wypełniać społeczne funkcje, odgrywać role eksperta, nauczyciela, modelować więzi społeczne zogniskowane wokół określonego systemu lub systemów wartości oraz zinterpretować procesy przekształceń, jakim te systemy podlegają

– pisze Maciej Jabłoński⁸. Magdalena Dziadek, Jabłoński i inni wymieniają cechy dobrego krytyka: kompetencja (teoretyczna i artystyczna), fachowość, dokładność, bezstronność i wyrozumowanie, odróżniające go od innych użytkowników kultury posługujących się głównie wiedzą intuicyjną. Do cech dodaje się też erudycję muzyczną, znajomość historii idei, zainteresowanie filozofią, estetyką i kulturą, zdolności literackie, krytyczny umysł, a nawet „poczucie odpowiedzialności moralnej i taktu”⁹. Główny nacisk położony jest więc na czynniki obiektywne, jednak sztuka jest sztuką¹⁰, więc choć krytyk odnosi się do norm praktyki wykonawczej, doktryn, smaku estetycznego epoki, konwencji itd., musi też uchwycić to, co podmiotowe w danym wykonaniu¹¹, a więc niepowtarzalność i wewnętrzne doświadczenie artysty.

Sąd krytyczny powstaje więc pod wpływem licznych sprzeczności, gdyż z jednej strony, musi być odpowiedzialny (wartościowanie, modelowanie, społeczne funkcje krytyki) i racjonalny (porządkowanie, porównywanie i interpretacja mechanizmów stabilizujących dzieło, prawidłowości, konwencje, style), a z drugiej – zaangażowany. Do tego dochodzą kwestie filozoficzne, teorie znaczenia, semantyka i składnia sądu, a także np. zwykła ludzka życzliwość. I za każdym razem odbywa się budowanie adekwatnego języka, który opowie o tym zdarzeniu artystycznym¹². Warto zauważyć, że często istnieje spora rozbieżność między sądem danego krytyka a tym, co myśli sam wykonawca, inni krytycy czy też niebędący krytykiem słuchacz, którego odbiór jest w dużej mierze intuicyjny¹³.

Fundamentalne są proste, wielokrotnie już zadawane pytania: Skąd krytyk wie, że to wykonanie jest złe czy dobre, jakie są źródła tej wiedzy i przekonania oraz argumenty estetyczne i etyczne? W jakiej mierze o ocenie decyduje przeżycie

⁸ M. Jabłoński, dz. cyt., s. 256–257.

⁹ S. Jarociński, dz. cyt., s. 472.

¹⁰ Por. analizę przeżycia estetycznego w: M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań 1996, s. 172–189.

¹¹ M. Jabłoński, dz. cyt., s. 257.

¹² Tamże, s. 260–261.

¹³ O historii krytyki muzycznej i różnych metodach jej uprawiania na przestrzeni wieków zob. M. Biały, *Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, nr VIII (1), s. 133–153.

estetyczne, a w jakiej fachowość? Dlaczego impresja miałyby być gorsza od kompetencji i wiedzy? I odnośnie do ocen na konkursach muzycznych: po czym można poznać, że dane wykonanie jest lepsze od innego, a zwłaszcza że jest najlepsze? Oraz wysnuta z niego ostatnia kwestia: jeśli istnieją różne opinie na temat danego wykonania, to z czego one wynikają i kto ma rację?

Pojedynek na blogach

Przyjrzyjmy się konkretnej sytuacji wykonania, przedstawionej nie w sposób naukowy i teoretyczny, ale literacki i artystyczny w niewielkiej powieści w listach (a właściwie w blogach) pt. *Chiński fortepian* (2011, wyd. pol. 2014) Étienne'a Bariliera. Ten współczesny szwajcarski pisarz i filozof, profesor uniwersytetu w Lozannie, autor licznych esejów na temat literatury, muzyki, myśli współczesnej¹⁴ niezwykle zgrabnie podejmuje kwestię krytyki muzycznej i stawia w swojej książce mnóstwo pytań, zarówno często zadawanych przez badaczy, jak i takich, o których teoria milczy. Wpisuje się tym samym w dyskusję na temat kształtu i roli współczesnej krytyki muzycznej, a przekładając teorię przeżycia estetycznego na język literacki¹⁵, robi to w sposób plastyczny i konkretny.

Fabuła książki koncentruje się na letnim festiwalu na południu Francji i występie młodej, chińskiej pianistki Mei Jin. Nie możemy wyrobić sobie własnego zdania na temat jej gry; jesteśmy zdani na recenzje, i to nie na obiektywny opis czy charakterystykę, ale na zdecydowane, emocjonalne i subiektywne opinie, których nie możemy zweryfikować. Nie znamy wykonania Mei Jin, sama pianistka też się nie wypowiada; ale co by to w naszej ocenie zmieniło?

Znajdujemy się w sytuacji sprawdzającej uwagi muzykologów na temat naukowości krytyki muzycznej i kompetencji krytyka. Żadnemu z krytyków, staczających w powieści pojedynek na argumenty, nie można odmówić kompetencji i doświadczenia. Obaj są znani i cenieni, ale zupełnie różni, choć powiązani relacją mistrz–uczeń. Po jednej stronie autor stawia Frédéric Balladé'a, statecznego, doświadczonego krytyka muzycznego, po drugiej – jego ucznia w średnim wieku, Léo Poldowsky'ego. Obaj podpisują się pseudonimami, których wybór wiele mówi o ich charakterze i upodobaniach muzycznych. François Barriere w pseudonimie „Frédéric Balladé” zapożycza imię od Chopina, a „balladowość” nazwiska

¹⁴ Bliższe informacje zob. np. J. Altwegg, *Étienne Barilier – Literatur und Philosophie*, w: *Leben und Schreiben im Welschland: Porträts, Gespräche und Essays aus der französischen Schweiz*, Ammann, Zürich 1983; S. Dupuis, *Étienne Barilier*, ASELF, Lausanne 1998; S. Jeanneret, *La musique dans l'œuvre romanesque d'Étienne Barilier: vers une poétique de la modernité*, Slatkine Reprints, Genève 1998.

¹⁵ Por. uwagi w recenzji Kaliny Lubicz-Stabińskiej www.ksiazka.net.pl/index.php?id=49&tx_ttnews%5Btt...21148 [dostęp: 15.10.2016]

potwierdza jego romantyczność w ocenie oraz porywy serca i pióra. Pseudonim drugiego z krytyków (naprawdę Léona Godina) jest hołdem złożonym pianicie i kompozytorowi Leopoldowi Godowskiemu.

Swoje opinie wygłaszają na blogach. Znak czasów, a ponadto, jak pisze Poldowsky, „kiedy recital czy koncert na to zasługuje, blog pozwala poświęcić mu taką liczbę linijek, jakiej dzienniki od dawna nam nie oferują”¹⁶. Wymiana opinii najpierw na blogach, a potem w prywatnych mejlach odbywa się między 25 lipca 2010 r. a 20 września, a więc prawie przez dwa miesiące. Jest bardzo intensywna, gdyż krytycy odpisują niekiedy nawet tego samego dnia, ale najczęściej w kolejnym, czasem co dwa dni, z dwiema większymi przerwami. Podtytuł powieści oznajmia: *Pojedynek wokół pewnego recitalu* – i jest to pojedynek na recenzje, argumenty. Prześledźmy ich sposób myślenia oraz szybkość i trafność zadawania ciosów, bo pokazują one kryteria oceny wykonania i pracę krytyków lepiej, niż jakiegokolwiek naukowe rozprawy.

Pierwszą, entuzjastyczną i bardzo poetycką opinię na temat recitalu – pochwałą Mei Jin i jej gry – wygłasza Ballade na swoim blogu pod mottem z Rimbauda. On, którego trudno by podejrzewać po ocenie tyłu wykonania o tak wielkie emocje, pisząc o wykonaniu przez chińską pianistkę utworów Scarlattiego (sonata K 87), Brahmsa (*Wariacje na temat Paganiniego*), Chopina (sonata opus 35) i Strawińskiego (*Pietruszka*), operuje takimi terminami jak „arcydzieło”, „cud”, „geniusz”, „talent”. Już te terminy, od wieków niedające się jednoznacznie zdefiniować i uchwycić, dowodzą, jak subiektywny jest przedmiot krytyki. Bardzo poetycko, w stylu krytyki schumannowskiej opisuje on sposób gry, ale i wejścia na scenę, czerwoną suknię, twarz i usta („mamy wrażenie, że widzimy dziewczynę marzącą na balkonie, kiedy elfy, jej palce, grają serenady”, s. 15). I zastanawia się (może tylko retorycznie i dla poetyckiego efektu), czy jego zachwyt tym „światłem Orientu” i „Euterpe Niebiańskiego Imperium” – jak ją nazywa – i następczynią Clary Schumann nie jest wynikiem chwili, pięknego wieczoru. Skrajne opinie zawsze budzą wątpliwości. Na recenzję reaguje Léo Poldowsky na swoim blogu o nazwie „Żegnajcie fortepiany”¹⁷ i przyznaje, że Mei Jin ma świetną technikę, ale – jak złośliwie dodaje – Chińczycy kształcą najlepszych artystów cyrkowych, a ona to po prostu najlepszy chiński produkt eksportowy, ładny i hałaśliwy, komputer z dobrym designem. Ma warsztat, ale jej dobór repertuaru wynika z chęci przypodobania się zachodniej publiczności. A wykonanie to tylko recytacja

16 É. Barilier, *Chiński fortepian*, przeł. J. Giszczak, Noir Sur Blanc, Warszawa 2014, s. 33. Dalej numery stron podawane są po cytatach w tekście w nawiasie. Pisarz przytacza tu powszechną opinię szwajcarskich i niemieckich dziennikarzy muzycznych, zob. M. Nyffeler, *Musikkritik als Serviceleistung? Zu aktuellen Tendenzen im kritischen Metier*, 1986, popr. 2007, na str. autora: <http://www.beckmesser.de/musikkritik/kritik1986.html> [dostęp: 13.10.2016]

17 Ironiczne nawiązanie do tytułu sonaty fortepianowej nr 32 op. 111 Beethovena.

wykutej lekcji, naśladowanie poprzedników; jedynie niedający się mechanicznie nauczyć Chopin się jej wymyka. Chińczycy – jak podsumowuje – grają muzykę klasyczną, bo się bardziej opłaca: jej miłośnicy są starsi niż wielbiciele popu i rzadziej nielegalnie kopiują płyty, a częściej – kupują. Program recitalu jest wielki, bo „Państwo Środka nie bawi się w półśrodki” (s. 18), wszystko to inwazja *made in China*, a ona sprytnie stosuje kobiece sztuczki, trzepie rzęsami i szeleści suknią, lecz jedynie odgrywa uczucia, gra na efekt, to zbyt hałaśliwie, to zbyt figlarnie. Całość – to jedynie metafizyka czasów globalizacji.

Oczywiście obie opinie wywołują ostrą reakcję przeciwników, którzy ruszają do boju na argumenty. Warto zauważyć, że o ile Poldowsky od początku tworzy swoje wpisy w odniesieniu do wypowiedzi Ballade’a, ten pierwszy odkrywa istnienie blogu kolegi po fachu dopiero po dwóch dniach; jego pierwsze opinie są więc wynikiem własnego odbioru. Jak łatwo się domyślić, opinia Poldowsky’ego wywołuje zarzut ksenofobii i niechęci do cywilizacji chińskiej, a także prowokuje wykład na temat bezstronności i moralności krytyka oraz jego zaślepienia przez przesady i uprzedzenia. Ballade poleca mu też film *Od Mao do Mozarta*¹⁸, który odtąd przewija się przez całą polemikę. Ten broni się, że ocenia jedynie wykonanie konkretnego recitalu i wnikliwie porównuje Mei Jin z jej utalentowanymi chińskimi kolegami.

W początkowych wpisach obaj przeciwnicy z kurtuazją zapewniają się o wzajemnym szacunku i niechęci do starcia, piszą o obiektywizmie i roli krytyka jako osoby publicznej. Z czasem szermierka słowna staje się coraz bardziej ostra, nie tylko ze względu na odmienną ocenę, ale i argumentację oraz styl. Widoczne staje się bowiem, że – jak zauważa Poldowsky – Ballade odnosi się „do kwestii ogólnych, nie do sposobu wykonania dzieł, ich interpretacji” (s. 35), gdyż broniąc Mei Jin, w jej osobie broni Chin, idei piękna i wolności; a wszystko to przedstawia egzaltowanym językiem. Obaj inaczej rozumieją uniwersalne wartości: Ballade w centrum stawia muzykę klasyczną Europy jako wzór dla wszystkich cywilizacji, dla niego wiąże się ona z wizją człowieka i tłumaczy tajemnicę kontemplacyjnego działania człowieka. Mei Jin zaś jego zdaniem „uosabia nadzieje na jedność ludzkości” (s. 47). Będący zwolennikiem równości wszelkich rodzajów muzyki i wykonywania tej, którą się kulturowo rozumie, Poldowsky zarzuca mu europejski etnocentryzm. Analizują utwory klasyczne, porównują grę Mei Jin i innych wykonawców (np. Horowitza, Michelangelego, Goulda czy Clary Haskil), na poparcie swoich tez przywołują opinie innych krytyków, dyrygentów i publiczności oraz przykłady ze sceny muzycznej.

Niezależnie od wywodów o obiektywizmie, już na blogach nie brakuje zarzutów o postradaniu zmysłów czy preferowaniu uroczych skośnookich dziewcząt. Cios za cios, wypowiedzi są coraz bardziej emocjonalne i złośliwe, i z czasem przechodzą

¹⁸ Film dokumentalny w reż. Murraya Lenera (USA, 1981).

do ataków *ad personam*. Wtedy, 1 sierpnia następuje zmiana blogów na maile, tak jakby piorąc swoje brudy prywatnie, starali się zachować autorytet krytyki i krytyka. To pokazuje, jak ważne okazują się w dokonywanej przez nich ocenie muzycznej zarówno ich osoby, jak i kwestie osobiste. Podstawowym tematem stają się nagle sprawy damsko-męskie. Zdaniem Poldowsky'ego na ocenie przeciwnika zaważyła uroda pianistki. Sugeruje, że podstarzały krytyk zakochał się w dwudziestolatce, dodając, że motta jego recenzji pochodzą z miłosnych wierszy Szekspira i Schillera oraz podkreślając nazywanie Chinki Laurą, Beatrycze czy Joanną d'Arc. Ballade odpiera argumenty: poezja zajmuje się głównie miłością, a muzyka nie myli mu się z pianistką. Podsuwa też ważną myśl: jeśli strona muzyczna łączy się z wizualną, to czyż nie ma się do tego prawa? I czy umniejsza to miłość do muzyki oraz jej piękno? Z bezpardonowej wymiany maili dowiadujemy się, że Poldowsky się rozwiódł, a jego ostra krytyka wynika z zazdrości i prób wypromowania żony-pianistki, że Ballade zaniedbywał żonę i uwodził młode pianistki, które spędzeniu nocy z nim od razu lepiej rozumiały duszę Chopina, oraz że Poldowsky podrywał żonę mistrza, ale dostał kosza. Wymyślają sobie od arnolfów i adonisów oraz antysemitów, robią przytyki do niewiedzy, głupoty, wyniosłości i pogardy. Zarzucają też sobie, że nie potrafią tworzyć, więc oceniają innych. Niejednokrotnie piszą cynicznie, szyderczo, a nawet wulgarnie. Ostatni mail Ballade wysyła 12 sierpnia, po czym następuje dziesięciodniowa przerwa w korespondencji.

Tymczasem Poldowsky udaje się ponownie na koncert Mei Jin i 24 sierpnia odpisuje, że jest zauroczony nią oraz jej grą. W kolejnych mailach przyznaje, że wszystkie zarzuty w stosunku do niego były prawdziwe i że ostatecznie nie miał racji. Staje się gorącym zwolennikiem chińskiej pianistki i bywa na wszystkich jej koncertach, chwalać doskonałą technikę, interpretację, kobiecość i urodę. Teraz on, jak wcześniej Ballade, używając metafor i lirycznych porównań, mówi o cudzie i arcydziele, uniwersalnych wartościach ludzkości. Czy obaj przeciwnicy stanęli po tej samej stronie, a czytelnik może być pewien, jak ocenić występy Mei Jin? Nic bardziej błędnego. Zmiana opinii Poldowskiego przynosi równolegle zmianę u Ballade'a, który także przyznaje się do swojej słabości względem pianistki, rzutowania uczuć i urody na ocenę i do wszystkiego, od czego się odżegnywał na początku. Co więcej, nie tylko przyznaje rację przeciwnikowi, ale także, że poniósł klęskę jako krytyk i ostatecznie wycofuje się z życia publicznego, zamykając też blog. Teraz paradoksalnie to Poldowsky będzie kontynuować dzieło Ballade'a.

Zatoczyliśmy koło, przeciwnik stał się zwolennikiem i optymistą, zwolennik rozgorzonym przeciwnikiem, a słowa, terminy i okrzyki rozpoczynające książkę, także ją zakończyły. Co wynieśliśmy z pojedynku na recenzje, kiedy tak jak na początku wciąż jeden jest za, a drugi przeciw? Nie zmieniła się jedynie opinia publiczności, wciąż przychodzącej na koncerty Mei Jin. Czy wobec tego mamy zrezygnować z krytyki i kierować się – zgodnie z kryteriami współczesnego świata – sprzedają biletów i pływ?

Pytania – od idei do spraw przyziemnych

Powieść Bariliera to przede wszystkim głos w dyskusji na temat przedmiotu i kształtu krytyki muzycznej. W polemice obu krytyków pojawiają się tematy i argumenty, które warto wydobyć z fabuły, aby zadać sobie pytania o pełny obraz oceny wykonania danego utworu. Opiszmy zaistniałą sytuację, zbierając wszystkie informacje: Mei Jin, nieznaną, młodą i ładną chińska pianistka w czerwonej sukni gra pewnego pięknego i ciepłego wieczoru w Prowansji utwory muzyki klasycznej – Scarlattiego, Brahmsa, Chopina i Strawińskiego – a oceniają jej grę dwaj cenieni krytycy: 40-letni Léon Godin (rozwódziona z pianistką, która nie zrobiła kariery i porzuciła go dla skrzypka, podkochujący się w żonie Barriere’a sceptyk, piszący pod pseudonimem „Léo Poldowsky”) i około 60-letni François Barriere (żona-ty, lubiący romansować, idealista i romantyk o pseudonimie „Frédéric Ballade”). Wszystkie zawarte w tym opisie informacje mają znaczenie w ocenie wykonania, w przyczynie powstania tak różnych opinii. Każdy składnik tego długiego zdania wskazuje na istotne elementy krytyki muzycznej, od spraw przyziemnych po wzniosłe idee.

1) Wykonawca

Istotna jest oczywiście osoba samego wykonawcy, jego technika i interpretacja, ale nie tylko. Opis „nieznana, młoda i ładna chińska pianistka w czerwonej sukni” podsuwa bowiem kilka istotnych kwestii, co do których spierają się obaj krytycy. Czy gdy staje przed nami nieznaną pianistka, to oceniamy go ostrzej, niż znanego, czy wprost przeciwnie? Czy na ocenę tego znanego rzutuje jego fama, poprzednie wykonania i opinie, a jeśli tak, to w jakim stopniu? A wreszcie: jaki jest związek odpowiedzi na te pytania z osobą samego krytyka i jego stosunkiem do nowości i innych wykonawców, z którymi bez wątpienia porównuje danego?

Młodość i uroda niosą ze sobą problem rzutowania wyglądu wykonawcy na ocenę jego gry. Kwestia ta wydaje się tylko z pozoru banalna. Nie opiera się ona bowiem jedynie na stwierdzeniu – jak złośliwie ujął to Poldowsky – że muzyka jest ładniejsza, gdy gra ją ładna dziewczyna. Problem jest o wiele głębszy i nie jest związany z prostym przełożeniem: ładny wykonawca – ładna muzyka, brzydki – brzydka. Jedni w zwyczajny sposób łączą obydwie piękna, inni znów wprost przeciwnie – automatycznie odmawiają urodziwym wykonawcom talentu. Niejednokrotnie też wymaga się od wykonawcy, aby na jego twarzy widoczne było przeżywanie muzyki, które niekiedy wywołuje na jego twarzy grymas, pot itd. Pianiści są często brzydki, ale w dobie telewizji, śledzącej każdy detal, przypominają przez to, że muzyka służy do słuchania. Bywa też, że brzydki wykonawca pięknieje pod wpływem muzyki, jak Clara Haskil, która mimo kalectwa sprawiała, że widziało się tylko piękno.

Kwestia oceny dźwięków także okiem – zgody na to lub odrzucenia *a priori*, aby być pewnym, że uroda nie rzutuje na odbiór, a my kierujemy się uchem – to

także kwestia związku dźwięku i obrazu i odbioru koncertów bez najważniejszego w życiu zmysłu. To pytanie o zasadność powszechnego wprowadzenia dla bardziej obiektywnej oceny zasady jak z „The Voice of...”, gdzie nie widzi się wykonawcy, lub też przeciwnie – o potrzebę nierozzerwalnego związku obu zmysłów ze względu na istotność oceny, także wizualnej, osobowości wykonawcy. Jak pisze Ballade – wielki artysta „nie tworzy najlepszej muzyki dlatego, że jest przystojnym artystą lub ładną artystką. A jednak wygląd artysty, jego fizyczna obecność w jakiś cudowny sposób dostrajają się do wewnętrznej, intymnej prawdy dzieła” (s. 55). Czy widzialna część muzyki zakłóca odbiór i ocenę, i należy się ich bać, czy też je ułatwia i jest pożądana? A co w gatunkach takich, jak opera i spektakl taneczny?

W powieści, oprócz urody dziewczyny i jej rzucającej się w oczy sukni, analizie podlega także kwestia etymologii imienia i nazwiska, i tego, że Mei Jin znaczy „piękne złoto”, co może człowieka rozmarzyć lub pobudzić do złośliwości. W fabule powieści jest to bardzo wyraźne, na co dzień może mniej, ale trudno zanegować fakt, że ładnie, brzydko, śmiesznie lub wulgarnie brzmiące imiona i nazwiska nie rzutują w jakimś stopniu na naszą ocenę człowieka.

2) Muzyka

Osoba wykonawcy i jego wygląd to także kwestia urzeczywistnienia się muzyki, dzieła, które wizualizuje się tu i teraz w osobie i wykonaniu danego muzyka, a które poza tą wizualizacją jest jedynie ideą i zapisem nutowym. Ballade dowodzi bowiem, że muzyk z muzyką tworzą jedno. Podając przykład Liszta, pisze, że pianista daje fortepianowi „całą harmonię swojej cielesno-duchowej istoty” (s. 55). Nie ma bowiem czystej muzyki – twierdzi – ale jest ona ucieleśnieniem, a autorzy dawni ożywają jedynie wtedy, gdy są wykonywani. I dodaje: „Czyż muzyka nie powinna być żywa, wciąż tworzona na nowo? Czy słuchając genialnej pianistki nie odносimy wrażenia, że dzieło gra się samo, że jest obecne wśród nas?” (s. 105).

Przez osobę wykonawcy i jego wykonanie dyskusji podlega samo dzieło oraz muzyka w ogóle. Po jednej stronie sporu mamy bowiem postrzeganie muzyki w kategoriach użytkowych, jako rozrywki, a po drugiej – wzniosłą ideę sztuki totalnej i najwyższej. Dla jednych określone dzieło nie posiada bezwzględnej wartości i może być wykonywane lepiej lub gorzej w odniesieniu do praktyki wykonawczej; dla drugich – jak wyraża to Ballade – „dzieło istnieje przed jego wykonawcą; jest dla pianisty, w każdym znaczeniu tego słowa, sposobem egzystencji” (s. 8). Idea muzyki jako najwyższej ze sztuk łączy się z ideą muzyki klasycznej, która zajmuje w hierarchii najwyższe i wyjątkowe miejsce. Pojawia się też temat sztuki w ogóle, idei piękna i wolności, Platona, czegoś, co się kocha i co się chce, żeby istniało, nawet jeśli miałyby być jedynie złudzeniem. A idea ta nabiera mocy, jeśli pojawia się miłość do konkretnego, choćby do samej wykonującej dany utwór pianistki.

Z koncepcji muzyki idealnej wynika też idealizacja artysty oraz krytyka i krytyki. Poldowsky, przyznając ostateczną rację przeciwnikowi, mówi: „jeśli opiewa

Pan piękno, to nie dlatego, że istnieje, lecz po to, by istniało. Być może to jest właśnie rolą krytyka, jego prawdziwą chwałą. Być może właśnie w ten sposób bierzemy udział w tworzeniu” (s. 103)¹⁹. Po drugiej stronie pojawia się koncepcja muzyki jako pewnego zapisu, czegoś zaprogramowanego, wykalkulowanego; wszak u początków muzyka była siostrą matematyki. A od wyboru określonej wizji muzyki zależy też postrzeganie krytyki muzycznej i jej rola.

3) Kultura i epoka

Od muzyki klasycznej już tylko krok do wizji kultury europejskiej i innych. Chińska pianistka grająca utwory wielkich klasyków prowokuje dyskurs o obu kulturach, ich wzajemnych zależnościach, podobieństwach i różnicach. Wyższość muzyki klasycznej to także wyższość kultury europejskiej stanowiącej wzór. Czy Chinka potrafi zrozumieć i odczuć utwory klasyki europejskiej, czy jedynie je naśladuje i odtwarza? Czy powinno się sięgać po inne kultury, czy też pozostać przy własnej? Czy pojmując inaczej sztukę, piękno itd., można zrozumieć odmienną koncepcję, a co ważniejsze – dobrze zagrać utwór obcy nam kulturowo? Czy utwór z dorobku danej kultury lub narodu powinien wykonywać tylko jej/jego przedstawiciel? Czy istnieje coś takiego jak duch narodowy zawarty w dziele, który potrafi uchwycić tylko ktoś urodzony w sferze jego oddziaływań? Czy najlepszymi wykonawcami Chopina są Polacy? Dlaczego muzyka klasyczna cieszy się tak wielkim uznaniem na Dalekim Wschodzie? Czy Europa traci swoją duszę, czy też ją odnajduje dzięki mistrzowskiej grze chińskiej pianistki?

W obu skrajnie różnych odpowiedziach na te pytania jednym z fundamentów sporu jest film *Od Mao do Mozarta*, ukazujący historie jezuickich misjonarzy w Chinach. Dla Poldowsky'ego propagowanie europejskiej klasyki to przykład polityki kolonializmu, a w metodach nauczania gry i śpiewu widzi wyniosłość i pogardę dla Azjatów, wyśmiewanych za nieumiejętność wykonania muzyki Zachodu. Tabuny Chińczyków, grających dziś klasykę, są jego zdaniem zemstą: posłusznie udają to, czego chciał imperialista. Potrafią tak dobrze naśladować grę, emocje, że nie potrafimy uchwycić fałszu. Krytyk wskazuje na odmienność pojmowania muzyki w obu kulturach: w chińskiej każdy dźwięk odpowiada planetom, substancjom, nastrojom itd., i wszystko ma znaczenie, inaczej niż w kulturze zachodniej. Początkowo twierdzi, że Chiny powinny pielegnować jedynie swoją kulturę i grać na swoich instrumentach. Nie jest to wynik ksenofobii, ale przekonania, że muzyka stanowi nieodłączną część kultury, a jej wytwory są przepojone duchem narodu. Z czasem zmienia swoje zdanie, zbliżając się do tego, co głosi Ballade. Dla

¹⁹ Pisarz zawiera tu własne poglądy, zob. É. Barrilier, *Piękno zbawi świat*, „Znak” 2009, nr 648; także on-line na stronie: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilier-piekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/> [dostęp 5.11.2018]. Wcześniej ten tekst ukazał się na łamach pisma „Nova et Vetera”, w numerze 1/2008.

starszego z krytyków ten film to przykład niesienia spragnionym muzyki europejskiej Chińczykom „kaganka” muzyki i piękna. To przecież muzyka Bacha ocaliła ich z horroru rewolucji kulturalnej. To przywieziony przez jezuitów klawikord tak zachwycił cesarza Chin, że odtąd na ten instrument komponowano dla niego madyrały. Kultury są odmienne, ale to, co je łączy – podkreśla – to tematy uniwersalne, jak starość czy śmierć. Chinka grająca w Europie muzykę klasyczną to dla niego „najpiękniejsze spotkanie cywilizacji” (s. 106) i przykład tego, że „Wisła jest siostrą Jangcy” (s. 107). Odpowiedź na pytanie o wykonanie to zatem odpowiedź na pytanie o różnice kulturowe lub uniwersalność doświadczeń ludzkich.

To także kwestia, czy geny i natura są silniejsze niż wykształcenie, i jaka jest relacja kultury i natury oraz ich wpływ na człowieka – problem odwieczny i nierozstrzygnięty. Pojawia się on i w sytuacji oceny chińskiego wykonania klasyki. Argument za istnieniem ducha narodu jest argumentem za naturą; Ballade wprowadza jednak także argument nauki. Od samego Liszta wywodzi międzynarodowy łańcuch uczniów, kolejno: Sgambatiego, Maria Paciego (prowadził orkiestrę w Chinach i walczył o dopuszczenie Chińczyków na koncerty) i Fu Conga, który, z kolei, namaścił właśnie Mei Jin. I jeszcze inną linię: Carl Czerny – Teodor Leszetycki – Isabelle Vengerowa – Gary Graffman – Mei Jin. Uważa, że to kultura jest naszą pierwszą naturą, a powinowactwa z wyboru są mocniejsze, niż dziedziczne. Nie można więc generalizować, Chińczycy jak każda inna nacja ma dobrych i złych pianistów.

Obaj krytycy jednak jednomyślnie przyznają, że muzykę Chopina najlepiej rozumieją Polacy. Przekonanie to oznacza więc, mimo wszystko, przyznanie racji Heglowskiej idei, objawiającego się w muzyce ducha narodu; tzn. zarówno najlepszego wykonania określonej muzyki, jak i bezbłędnego rozpoznania wystąpienia tego ducha w wykonaniu przedstawicieli innych kultur. Docenienie wykonawców chińskich przez Polaków – np. nagroda dla Fu Conga²⁰ i oklaskiwanie Zhu Xiao-Mei – to zatem najwyższy wyraz uznania. Na marginesie pojawia się też interesujący wątek odporności kultury islamskiej na cywilizację i kulturę europejską, w tym muzykę klasyczną, gdy tymczasem Azjaci są tak chętni do jej przejmowania i naśladowania.

Z kulturą łączy się temat czasów, epoki. I pytanie: czy i na ile powinniśmy uwzględniać w ocenie aktualne mody, tendencje, współczesną cywilizację? Zmieniają się gusty muzyczne, ale czy i na ile należy brać je pod uwagę w wykonaniu utworów klasycznych i w ich ocenie? Czy doba cyfryzacji jest powodem akceptacji i pochwały gry skoncentrowanej na technice – mechanicznej, perfekcyjnej, ale pozbawionej ducha? Czy to, że żyjemy w czasach „europejskiej postkultury” (s. 88), rzutuje na ocenę wykonań pozaeuropejskich? Czy muzyka klasyczna jest tym, co ocala dawne czasy i ducha swojej epoki? Tak więc, czy grę Mei Jin należy oceniać

²⁰ Na V Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1955).

w ramach współczesnej sztuki wykonawczej, narodu i cywilizacji? Co oznacza tak proste określenie, że pianistka ta godnie reprezentuje Chiny? A może Stany Zjednoczone, bo w końcu jest Chinką ze Stanów?

4) Nastrój i zmysły

Oprócz oczu i uszu w ocenie uczestniczą też inne zmysły. Mei Jin gra pewnego pięknego i ciepłego wieczoru w La Roque, a potem w Ramatuelle: czerwona suknia pianistki, eleganckie ubrania słuchaczy, zaproszeni goście, jurorzy, krytycy, natura romantycznej Prowansji, ciepło, półmrok, światła, zapachy, cykady i żaby, niezwykle nastrój, podsycany jeszcze przez muzykę klasyczną. A potem na innym festiwalu wirydarz romańskiego klasztoru i bukiet czerwonych róż. Na ile te okoliczności także rzutują na ocenę, skoro i stary wyga festiwalowy Ballade przyznaje, że może i on dał się zauroczyć temu „czemuś”, wiszącemu w powietrzu? Czy gdyby Mei Jin zagrała zwyczajnie ubrana, w biały dzień, w starym budynku, w prowincjonalnym mieście przy brzydkiej pogodzie brzmiałaby równie dobrze?

5) Krytyka i krytycy

I wreszcie pytania o samych oceniających i ich profesję. Mimo wielokrotnych zapowiedzi obiektywizmu, zapewnień o braku uprzedzeń i sympatii, profesjonalizmie i szacunku do przeciwnika, tym, co rzuca się w oczy od pierwszego słowa, jest indywidualizm i subiektywizm obu krytyków. Osobowość, charakter, doświadczenia życiowe – wszystko to tworzy z nich osoby, jakimi są, a żaden, nawet najbardziej profesjonalny fachowiec nie potrafi wyeliminować tzw. „czynnika ludzkiego”. Jak napisał bowiem w *Przedmowie do Portretu Doriany Graya* Oscar Wilde: „Zarówno najwyższa, jak najniższa forma krytyki jest pewnego rodzaju autobiografią”²¹.

Romantyzm i kochliwość Ballade’a widać już w poetyckim języku, jakiego używa. Jest emfatyczny, pisze w uniesieniu, wydaje się podatny na uroki, liryczny, żongluje metaforami i cytatami z Rimbauda, Szekspira, Verlaine’a, Schillera. Przyznanie się do kierowania się uczuciami do Mei Jin jest niejako naturalną konsekwencją jego charakteru. Tymczasem młodszy, opuszczony przez żonę Poldowsky jest złośliwy aż do granic błyskotliwego i inteligentnego sarkazmu, nie interesuje go poprawność polityczna, sympatie, jego język jest konkretny i fachowy, a motta pochodzą z autorów wyklętych i dekadentów (Corbière’a, Chapmana, Scève’a). I nie jest tak, że te cechy są czymś gorszym od pozytywistycznego, chłodnego obiektywizmu. Prawdziwa twarz ujawnia się pod wpływem emocji. Zdenerwowani, obrażeni, przygnębieni krytycy mówią nareszcie to, co naprawdę myślą; uświadamiają sobie, czym się kierują w życiu i pracy. Zrzucają maski autorytetu, nauczyciela, idealisty, zoila. A gdy się to dzieje, trudno im się uwolnić od osobistych wycieczek. Polemika o sztuce wykonawczej i muzyce klasycznej zamienia się

21 O. Wilde, *Portret Doriany Graya*, przeł. M. Feldmanowa, W.A.B., Warszawa 2010, s. 3.

w dyskusję o gustach i walkę dwóch mężczyzn, w której istotną rolę odgrywają kwestie damsko-męskie, miłość i zazdrość. W polemice tej widać, że gdy do głosu dochodzą emocje, racja jest po stronie naturalistów; to instynkty rządzą światem, a spod kultury wyziera natura.

Widoczne staje się też to, że obaj mają z góry przyjęte nastawienia, oczekiwania, preferencje i niemożliwe jest, by je wyeliminować. Mają lubianych i nielubianych kompozytorów, wykonawców, rzeczy i miejsca, style, poetów itd., a ponadto łączą ich określone relacje; stąd ich każda wypowiedź jest bardziej charakterystyką ich samych, niż gry Mei Jin. W gruncie rzeczy o samym wykonaniu niewiele wiemy, a mówiąc o nim, jesteśmy zmuszeni cytować słowa kogoś z krytyków, kierując się w wyborze własnym zaufaniem i sympatią do autorów recenzji.

Ballade i Poldowsky w starciu wymieniają też wady i złe nawyki własnego zawodu. Jednym z nich jest utrata świeżości odbioru i zamiana w koncertowego wygę, festiwalowego wyjadacza. Prowadzi to do postrzegania wykonawcy przez pryzmat poprzedników, ale także do tego, że „nie czyta [się] już przekazu, [lecz] opisuje posłańca” (s. 8). Drugim jest przekonanie o własnej wyjątkowości i roli autorytetu muzycznego – wyroczni, impresaria, promującego wybrane osoby. Trzecim – nieustanne mierzenie się z powszechną opinią o uprawianiu krytyki z powodu braku talentu i oceniania innych pod wpływem zazdrości w stosunku do utalentowanych kompozytorów i wykonawców.

Widzimy też dwie formy recenzji, z których jedna jest opisem wykonania – skupieniem na grze muzyka, a druga – reakcją autora na wpisy i maile przeciwnika, gdy jego pióro jest prowadzone przez to, co na temat wykonania mógł przeczytać. Pokazuje to, że czynnikiem i źródłem krytyki muzycznej bywa też równoległa krytyka, prowadząca do szermierki słownej, ukierunkowująca wypowiedzi, koncentrująca się na obalaniu argumentów. A także, jak ważna jest umiejętność zyskiwania sobie sympatii czytelników, którzy staną po określonej stronie. Choć wydaje się, że dzisiaj publiczność – czy w polemikach politycznych czy artystycznych – coraz częściej nikomu nie sekunduje; po prostu bawi się samym starciem i zadawanymi ciosami.

6) Publiczność

A może to publiczność decyduje o ocenie jakości wykonania? Może to tłumy na koncertach Mei Jin, wykupione bilety, liściki i bukiety czerwonych róż mówią nam o jakości jej gry? Może to publiczność zastępuje dziś krytyków, którzy coraz bardziej tracą na znaczeniu, lawirując – jak pisze Max Nyffeler – między „gettem specjalistów i gustem mas”, gdyż krytyka staje się „świadczaniem usług”²²? Czy bycie dobrym artystą oznacza ofiarowanie publiczności tego, czego ta chce? Czy – wprost przeciwnie – oznacza przekraczanie granic i zmianę ich gustów,

22 M. Nyffeler, dz.cyt.

wychowanie i rozwijanie? A czy dobry krytyk to taki, który podąża za gustami publiczności, czy raczej taki, który idzie pod prąd? Czy rolą krytyka jest tylko krytykować, a jeżeli już chwalić, to jedynie oszczędnie?

Pojawiają się też pytania o sposób traktowania artysty w ogóle: postrzegania go jako ideału (i cichym uwielbieniu), bardzo współczesnym uznawaniu go za idola (za którym się jeździ na wszystkie koncerty), lub też upatrywaniu w nim zwykłego człowieka. I postawienie tych samych pytań w odniesieniu do wykonawcy muzyki klasycznej ze szczególnym zwróceniem uwagi na to, czy jako artysta ma on być inny i staromodny, czy też – tak samo jak gwiazdy popu – stać się krzykliwą gwiazdą sceny. Bowiem może, aby zostać zauważoną, i pianistka musi być dziś wilczycą w czerwonej sukni?

* * *

Pytanie, czym zajmuje się krytyka muzyczna, jest pytaniem o ocenę każdego dzieła, wszelkiej sztuki. Jest ono jednak tym istotniejsze, ponieważ jej przedmiotem jest muzyka, której odbiór zależy od wykonania, a więc gry urzeczywistniającej się między wykonawcą a odbiorcą, a także między wykonaniem a zapisem oraz wykonawcą, twórcą i poprzednimi wykonawcami. Jest też pytaniem o piękno i prawdę sceny. Książka Bariliera jasno pokazuje, celowo tworząc sytuację przerysowującą niektóre zjawiska, że obiektywna i fachowa ocena, ściśle naukowa krytyka muzyczna pozostaje w sferze idei. Istotne są bowiem liczne czynniki: osoba wykonawcy (umiejętności, wygląd, kraj pochodzenia, kultura), kontekst innych wykonawców, czas, miejsce i warunki wykonania, oraz osoba samego krytyka, w tym nie tylko jego gust i kompetencje, ale wszystko, co kształtuje go jako człowieka. A odbiór muzyki, to nie tylko kwestia zmysłu słuchu, lecz wszelkich zmysłów, zaś ocena nie dotyczy wykonania i sytuacji tu i teraz, ale całej przeszłości, która rzutuje na ocenę. Ocena wykonania dzieła jest w dużej mierze kwestią subiektywną i indywidualną, i nie jest to zarzut, ale stwierdzenie faktów. I być może to właśnie ten subiektywizm, indywidualizm, migotliwość stanowi o wielkości i wyjątkowości sztuki i jej krytyki. Cenne są wszystkie pytania, które pojawiają się podczas przedstawionej w *Chińskim fortepianie* błyskotliwej walki na argumenty. Nawet jeśli tylko podają one pewne kwestie w wątpliwość i pozostają nierozstrzygnięte, to przez niepewność wiemy o ich istocie więcej.

Źródła powieści

Wspominane w powieści postaci (kompozytorzy, pianiści, krytycy) są prawdziwe, podobnie jak utwory i miejsca, a nawet strona chopin.net poświęcona muzyce klasycznej²³, co uprawdopodobnia całą sytuację. Wyjątkiem są fikcyjne główne posta-

²³ Ballade ma na tej stronie skrzynkę e-mailową.

ci krytyków i sama Mei Jin. Ale i dla niej możemy znaleźć prototyp. Jak podaje Rolf Kyburz na swoim blogu *Rolf's Music Blog* inspiracją do napisania powieści była gra chińskiej pianistki Yuja Wang (ur. 1987 w Zurychu). Po wykonaniu nieco innego repertuaru, niż Mei Jin (Prokofiev, Mendelssohn, Dwořák i Rachmaninow) otrzymała bardzo złą recenzję w programie radiowym France Musique, a w jej obronie stanął właśnie Kyburz²⁴. Na powiązanie to wskazują też różne informacje z samego tekstu. Wang jest uczennicą Gary'ego Graffmana z Filadelfii, który jest też nauczycielem Lang Langa, innego znanego chińskiego wykonawcy Chopina. Nosi rzucające się w oczy suknie (w tym czerwoną) i jest dzieckiem czasów współczesnych, cytującym na Twitterze²⁵ zarówno Gustava Mahlera („Tradycja podtrzymuje płomień; to nie jest czczenie popiołów”), jak i Coco Chanel („Dziewczyna powinna mieć dwie rzeczy: klasę i urok”). Wśród recenzji jej recitali, np. na łamach „The New York Timesa”, „San Francisco Chronicle” czy „Los Angeles Timesa”, możemy znaleźć sporo uwag na temat jej wyglądu i sukienek – opinii pozytywnych i negatywnych, często skrajnych.

I ostatnie pytania. Czy dla wyrobienia sobie własnego zdania o powieściowej Mei Jin powinniśmy wysłuchać gry jej prototypu i dla pełnego obrazu szukać informacji poza książką? Czy gdybym zaczęła tę rozprawę od przedstawienia Yuja Wang i jej zdjęcia, opinie czytających o Mei Jin byłyby inne? Jednak wprowadzenie tego wątku i nawiązanie do realiów na końcu opracowania stawia nas i zadane pytania w nowym kontekście. Nagle widzimy młodą, ładną chińską pianistkę w czerwonej sukni i wyrabiamy sobie o niej opinię, nawet jeśli nie znamy jej gry. Ale przecież zawsze możemy posłuchać. I ustosunkować się do pozytywnych i negatywnych recenzji na jej temat. Możemy też odnieść się do powieści, do Mei Jin i rozpocząć polemikę z opiniami Balladé'a i Poldowsky'ego, stanąć po czyjejś stronie. I sprawdzić, jakie są nasze odpowiedzi na zadane pytania, co rzutuje na ich kształt i czy się zmieniły, gdy pojawił się jeszcze jeden kontekst. I być może zadać własne pytania na temat krytyki muzycznej, zawodu krytyka i tego, w jaką stronę zmierza muzyka klasyczna – wyrazić własne zdanie na temat obcowania ze sztuką, jej wartości rynkowej, roli mediów i publiczności.

24 Zob. <http://www.rolf-musicblog.net/yuja-wang-depicted-in-literature/> [dostęp: 20.11.2016]

25 <https://twitter.com/yujawang> [dostęp: 20.11.2016]

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Barilier Étienne, *Chiński fortepian*, przeł. Jacek Giszczak, Noir Sur Blanc, Warszawa 2014.

Bibliografia przedmiotowa

Altwegg Jürg, *Étienne Barilier – Literatur und Philosophie*, w: *Leben und Schreiben im Welschland: Porträts, Gespräche und Essays aus der französischen Schweiz*, Ammann, Zürich 1983, s. 76–85.

Barilier Étienne, *Piękno zbawi świat*, „Znak” 2009, nr 648; także on-line na stronie: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilierpiekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/> [dostęp: 5.11.2018]

Bent Ian, *Analysis*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 1, MacMillan Press, London 1980, s. 340–388.

Białas Maciej, *Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, nr VIII (1), s. 133–153.

Bristiger Michał, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty”, 1972, nr 4, s. 56–66.

Dupuis Sylviane, *Étienne Barilier*, ASELF, Lausanne 1998.

Golka Marian, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań 1996.

Jabłoński Maciej, *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem snów. Eseje i ułamki z krytyki muzycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Jabłoński Maciej, *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów. Kilka niepewnych myśli w sprawie krytyki (również muzycznej)*, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. Michał Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 253–261.

Jarociński Stefan, *Krytyka muzyczna*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 472–473.

Jeanneret Sylvie, *La musique dans l'œuvre romanesque d'Étienne Barilier: vers une poétique de la modernité*, Slatkine Reprints, Genève 1998.

Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki?, red. nauk. Michał Bristiger i Rafał Ciesielski, Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.

Sytuacja współczesnej polskiej krytyki muzycznej. Dyskusja panelowa, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. Michał Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 221–244.

Wilde Oscar, *Portret Dorianą Graya*, przeł. Maria Feldmanowa, W.A.B., Warszawa 2010.

Słowa kluczowe: Étienne Barilier, krytyka muzyczna, krytyk muzyczny, estetyka muzyczna, praktyka muzyczna, muzyka klasyczna

What is the topic of musical criticism? Questions about an argument duel in *Chinese Piano* by Étienne Barilier

Summary

This article deals with the topic of musical criticism, especially performance practice, asking a basic question about what is evaluated and what determines the value of the performance of a work. The reference point is a theoretical presentation of a music critic and musical criticism, including their definitions, objective and subjective factors influencing opinions, etc. A juxtaposition is made between the theory that cannot capture what is ephemeral, occasional, subjective, human, in which the objective description sometimes borders on wishful thinking, and the situation presented in the literature, operating as art, and more possibilities. The essential part of the article is thus an interpretation of a brilliant novel in blogs entitled *Chinese piano* by Étienne Barilier, a Swiss writer and philosopher. The interpretation focuses on a duel between reviews, arguments focused around the performance at the summer festival of Chinese pianist Mei Jin, which allows taking up the subject of the critic's work and the subject of musical criticism in general. Questions are asked about the performer (their skills, appearance, country of origin, and culture), context of other performers, time, place and conditions of performance (including the impact of different senses), and the critic himself, including not only his taste and competence, but also everything that shapes him as a human being. Eventually, we get a few answers and a lot of questions that allow us to highlight some issues again.

Keywords: Étienne Barilier, Musical Criticism, Music Critic, Musical Aesthetic, Musical Performance Practice, Classical Music

Elżbieta Zarych, dr, komparatystka, polonistka, redaktorka, tłumaczka literatury niemieckiej i włoskiej. Pracownik Katedry Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się szeroko pojętymi badaniami interdyscyplinarnymi i porównawczymi, skupionymi wokół literatury, wyobraźni, książki, ilustracji oraz przekładu. Autorka licznych prac poświęco-

nych literaturze i kulturze XIX–XXI w., a także pozycji edukacyjnych, leksykonów i słowników. Ostatnio opublikowała książki *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy* (2010) i *Karol I Habsburg. Chrześcijański cesarz końca monarchii* (2015) oraz rozprawy „Nocna rozmowa” – *nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu* (2015), *Geograficzno-literacki szkic piórkiem (Kunzischer Riss) – mapa berlińskiego i fantastycznego świata E.T.A. Hoffmanna* (2016), *Zielnik wróżek, zielnik wyobraźni – L’herbier des fées (Zielnik wróżek) Benjamina Lacombe’a i Sébastiena Pereza* (2017), *Wyobraźnia, Kolberg i demonologia słowiańska w „Innych baśniach” Zbigniewa Brzozowskiego* (2018).