

Osiągnięcia muzyczne w grze na instrumencie: sposoby ujmowania, kryteria oceny, narzędzia pomiaru

ZOFIA MAZUR, MARIOLA ŁAGUNA

Instytut Psychologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II*

Pojęcie osiągnięć muzycznych lub sukcesu muzycznego jest różnie rozumiane i w różny sposób operacjonalizowane w badaniach. Ocena poziomu wykonania utworu muzycznego jest zadaniem skomplikowanym, wymaga ewaluacji wielu aspektów wykonania. Celem artykułu jest dokonanie analizy sposobów ujmowania osiągnięć muzycznych, czynników decydujących o ocenie osiągnięć w grze na instrumencie oraz narzędzi wykorzystywanych do pomiaru tych osiągnięć. Omówiono rozróżnienie na kryterium poziomu wykonania i kryterium jakości wykonania. Przedstawiono czynniki, które są brane pod uwagę w ocenie osiągnięć muzycznych: typ zadań; repertuar muzyczny; kryteria ewaluacji, takie jak: ogólne wrażenie, ocena umiejętności gry na poziomie technicznym i ekspresyjnym, ocena elementarnych parametrów jakości gry. Opisano także narzędzia wykorzystywane do pomiaru osiągnięć w grze na instrumencie i wskazano ich ograniczenia.

SŁOWA KLUCZOWE: osiągnięcia muzyczne, sukces muzyczny, gra na instrumencie, edukacja muzyczna, pomiar.

Muzyka jest ważnym elementem w życiu każdego człowieka: wszyscy jej słuchają, w takiej czy innej formie, mniej liczni ją wykonują i tworzą (McPherson i Renwick, 2011; Sloboda, 2000). Jako jedno z najbardziej zaawansowanych zadań dla ludzkiego centralnego układu nerwowego, gra na instrumencie muzycznym przynosi wiele korzyści, wymaga jednak wysiłku i wytrwałości (McPherson i Renwick, 2011; Schellenberg, 2004; 2005). W świetle polskich badań brak wytrwałości w ćwiczeniu oraz trudności w pogodzeniu nauki w szkole muzycznej i ogólnej stanowią najczęstsze powody rezygnacji z nauki gry na instrumencie (Twarowska, 2012). Wysoki procent

rezygnacji (ok. 40% uczniów wg danych z 2011 r.) oraz narastające zniechęcenie nauką w szkole muzycznej można też wyjaśnić niewystarczającymi osiągnięciami muzycznymi uczniów, co powoduje, że nie rozwija się u nich motywacja wewnętrzna do gry na instrumencie (Kaleńska-Rodzaj, 2014a; McPherson i Renwick, 2011; Twarowska, 2012).

Ocena wykonania muzycznego, będąca głównym wyznacznikiem osiągnięć muzycznych (Kaleńska-Rodzaj, 2014b) jest podstawą promocji do kolejnej klasy w szkole muzycznej, a także podstawą przyznawania nagród w konkursach muzycznych. Pełni też funkcję informacji zwrotnej o tym, co w swoim wykonaniu może poprawić osoba oceniana, dlatego ukierunkowuje jej dalszy rozwój,

* Adres: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin.
E-mail: laguna@kul.pl

© Instytut Badań Edukacyjnych

determinuje kolejne sukcesy i motywację do nauki (Kaleńska, 2008).

Jednocześnie sprawiedliwa ocena osiągnięć wykonawcy i rzetelny opis jakości granych przez niego utworów jest dużym wyzwaniem (Kaleńska-Rodzaj, 2014b; Manturzevska, 2014). Ponieważ gra na instrumencie to zjawisko wielowymiarowe, konieczna jest selekcja adekwatnych aspektów i sposobów oceny osiągnięć (DeLuca i Bolden, 2014; McPherson i Thompson, 1998; Radocy, 1989; Sloboda, 2000). Pojęcie „osiągnięć muzycznych” lub „sukcesu muzycznego” (ujmowane w literaturze anglojęzycznej jako *musical attainment*, *music performance achievement*) może być interpretowane na różne sposoby i w różny sposób mierzone (Berger, 2007; Ciorba i Smith, 2009; Simon, 2014). Ta różnorodność ujmowania zjawiska sprawia, że pilnie potrzebne jest uporządkowanie sposobów definiowania i pomiaru osiągnięć muzycznych w badaniach nad edukacją muzyczną. Dlatego celem naszego artykułu jest dokonanie analizy (a) sposobów ujmowania osiągnięć muzycznych stosowanych w badaniach naukowych, (b) czynników decydujących o ocenie osiągnięć oraz (c) narzędzi wykorzystywanych do pomiaru tych osiągnięć. W analizie skupimy się na osiągnięciach muzycznych w grze na instrumencie, co pozwoli na bardziej precyzyjne dookreślenie ujmowania sukcesu muzycznego w tym konkretnym obszarze, które jest odmienne od jego ujmowania w obszarze osiągnięć muzycznych z zakresu teorii muzyki, np. wiedzy o formach muzycznych, znajomości historii muzyki lub umiejętności rozpoznawania różnych instrumentów (Radocy, 1989).

Aby odpowiedzieć na pytania o to, w jaki sposób definiuje się poziom osiągnięć muzycznych, jak się go określa i mierzy, przeprowadzono przegląd badań psychologicznych oraz edukacyjnych nad wykonawstwem muzycznym. W kwietniu 2016 r. przeszukano następujące bazy danych: Arts & Humanities Citation Index, ERIC, Informa

– Taylor&Francis, JSTOR Archival Journals, OneFile, Periodicals Archive Online, ProQuest Education Journals, ProQuest Psychology Journals, ProQuest Research Library, Sage Journals, Sage Publications, Scopus, Social Sciences Citation Index, Taylor&Francis Online Journals. Słowa kluczowe wykorzystane do przeszukiwania baz danych obejmowały zwroty: „musical attainment” oraz „music performance achievement.” W przeglądzie uwzględniono też wybrane publikacje polskojęzyczne, dotyczące ewaluacji gry na instrumencie solowym. Analiza ta ma charakter jakościowego, narracyjnego przeglądu badań, nie będziemy odwoływać się do wskaźników ilościowych.

Najpierw przedstawimy dwa wskaźniki osiągnięć muzycznych w grze na instrumencie, którymi są ocena wykonawstwa muzycznego i liczba występów solowych, oraz przedyskutujemy trudności związane z takim podejściem do osiągnięć muzycznych. Następnie omówione zostaną dwa kryteria świadczące o osiągnięciach: kryterium poziomu umiejętności wykonawczych i bardziej specyficzne kryterium jakości wykonania. W kolejnej części przedstawione zostaną szczegółowe czynniki, które konstytuują znaczenie „osiągnięć w grze na instrumencie”. Na koniec zostaną omówione narzędzia wykorzystywane do pomiaru osiągnięć w grze na instrumencie.

Ocena wykonania i liczba występów jako wskaźniki osiągnięć muzycznych w grze na instrumencie

Z perspektywy polskich badaczy warunkowań sukcesu w edukacji muzycznej, problem związany z brakiem wiarygodnej definicji osiągnięć szkolnych w nauce gry na instrumencie jest wciąż aktualny i na tyle poważny, że utrudnia prowadzenie rzetelnych badań naukowych (Manturzevska, 2014). Pomimo braku tej definicji, przyjmuje się, że głównym wskaźnikiem osiągnięć

zarówno w nauce, jak i w zawodowej działalności muzycznej, są oceny wykonawstwa muzycznego wydawane przez ekspertów muzycznych (Kaleńska-Rodzaj, 2014b; Manturzevska, 2006). W praktyce taka ocena ma miejsce na egzaminach promujących w szkole muzycznej, na akademiach muzycznych, w trakcie konkursów muzycznych. Dodatkowo przesłuchanie muzyczne może być zorganizowane z inicjatywy osoby prowadzącej badanie naukowe, jednak osoba ta, chcąc dokonać pomiaru osiągnięć lub zdolności, powinna odwołać się do opinii ekspertów muzycznych (Manturzevska, 1968).

Problem z uwzględnieniem oceny wykonawstwa muzycznego jako wyznacznika osiągnięć leży w samej naturze zjawiska występu muzycznego, który zalicza się do tzw. obiektów niewymiernych, co do których trudno ustalić precyzyjne kryteria oceny (Jordan-Szymańska, 2006). Nawet jeśli kryteria oceny są określone, to osoby oceniające występy muzyczne często stosują i interpretują te kryteria dość swobodnie. Wynika to z faktu, że kryteria wykonania muzycznego to w dużej mierze kryteria natury estetycznej. Ten rodzaj kryteriów jest determinowany „z jednej strony konwencjami i preferencjami kulturowymi uwarunkowanymi historycznie, z drugiej strony jest związany z preferencjami oceniającego, uwarunkowanymi cechami jego osobowości i sumą dotychczasowych przeżyć i doświadczeń” (Jordan-Szymańska, 2006, s. 48–49).

W praktyce nauczania w szkole muzycznej lub na studiach muzycznych niedoskonałość kryterium oceny wykonawstwa objawia się tym, że nie do końca wiadomo, co dokładnie powinno podlegać ocenie, ani kogo należy uznać za eksperta muzycznego zdolnego do dokonania trafnej oceny wykonania (Manturzevska, 1990b). Dla przykładu, przedmiotem oceny końcoworocznej w szkole mogą być zarówno aktualne umiejętności w grze na instrumencie, szybkość postępu dokonanego w ostatnim roku, jak

też zaangażowanie w ćwiczenie. *Rozporządzenie Ministra Kultury* (Dz. U. 2004 nr 214, poz. 2179 z późn zm.) stanowi, że warunki i kryteria oceny jakości występu artystycznego na egzaminie promującym powinny zostać określone przez osoby kierujące placówką i umieszczone w jej statucie. Jednak w praktyce w wielu szkołach muzycznych brakuje konkretnych i uszczegółowionych zapisów regulujących kwestie oceny występów (Kaleńska, 2008; Kaleńska-Rodzaj, 2014b). Oceny te są więc często oparte na kryteriach intuicyjnych, uzależnionych od wiedzy i doświadczenia danego nauczyciela. Podobnie nie ma jasności co do tego, kto powinien oceniać ucznia, czyli kogo można nazwać „ekspertem” – czy nauczyciela instrumentu głównego, który będąc emocjonalnie (pozytywnie lub negatywnie) związany z uczniem, może być niezdolny do wydania obiektywnego, bezstronnego osądu, czy innego nauczyciela instrumentu znającego ucznia z poprzednich przesłuchań (Manturzevska, 1990b).

Uznanie opinii ekspertów za kryterium osiągnięć w grze na instrumencie także w warunkach konkursu muzycznego może rodzić uzasadnione wątpliwości co do rzetelności i wiarygodności tych opinii (Manturzevska, 1968). W tym przypadku również zasadne jest pytanie o to, jakimi kryteriami kierują się eksperci w swoich opiniach. Można zapytać, w jakim stopniu ich ocena odzwierciedla faktyczne właściwości wykonawcy, a na ile jest ona wynikiem wpływu czynników niezwiązanych z muzykiem, np. preferencji lub nastroju oceniającego. Sam proces oceny wykonania muzycznych jest przecież pochodną procesu percepcji, a zatem właściwości osoby oceniającej oraz właściwości sytuacji, w jakiej dokonuje ona oceny z natury rzeczy zawsze będą modyfikowały percepcję oraz oddziaływały na ocenianie (Jordan-Szymańska, 2006).

Zagadnienie wiarygodności i rzetelności ocen wykonawstwa muzycznego na

konkursach muzycznych podjęła w swoich badaniach Maria Maturzewska (1966; 1968; 2006). Analizując oceny sędziów VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, dowiodła, że pomimo zgodności ocen, sędziowie kierowali się tylko w nieznacznym stopniu wspólnymi kryteriami. Wyniki te z jednej strony pokazują, że wskaźnik oparty na wielu opiniach sędziów może być wiarygodnym źródłem wiedzy o wykonaniu, z drugiej zaś udowadniają, iż opinia pojedynczego eksperta muzycznego – nawet jeśli jest to ekspert najwyższej klasy zasiadający w jury międzynarodowego konkursu – z dużym prawdopodobieństwem nie będzie trafnym wskaźnikiem osiągnięć muzycznych.

Pomimo że ocena wykonania jest najczęściej wykorzystywanym w badaniach wskaźnikiem osiągnięć, są również inne sposoby na oszacowanie sukcesu muzyka. O osiągnięciach może świadczyć nie jakość, a liczba występów muzycznych, które miał za sobą wykonawca (Bonnevillle-Roussy, Lavigne i Vallerand, 2011). Taka miara sukcesu może być adekwatna szczególnie w przypadku wykonawców muzyki klasycznej, którzy występują solowo. Można to wyjaśnić tym, że w środowisku takich muzyków występuje duża rywalizacja. Wobec czego można się domyślać, że muzyk, który nie osiągnął określonego poziomu wykonania raczej nie otrzymałby szansy na zagranie wielu koncertów, ponieważ osoby odpowiedzialne za promowanie talentów i organizowanie takich występów, najprawdopodobniej zaangażują w nie osoby uznane za najlepsze w wykonawstwie muzycznym.

Taki sposób szacowania osiągnięć ma również swoje wady. Jeżeli przyjąć, że liczba granych koncertów jest determinowana decyzjami osób, które organizują i zapraszają na koncerty, to znowu pojawia się niejasność co do tego, kim są eksperci, którzy uznali tych a nie innych muzyków za najlepszych: jakie mają kompetencje oceniania

i jakimi kryteriami kierują się w swoich ocenach, w jakim stopniu przyjęte przez nich oceny co do poziomu wykonania muzyka są trafne i rzetelne.

Reasumując, obydwa wskaźniki świadczące o osiągnięciach – zarówno kryterium jakości, jak i liczby występów – są oparte na wyniku oceny wykonawstwa muzycznego. Bez względu na to, w jakich okolicznościach dokonuje się tej oceny (czy na koncertach, egzaminach, konkursach, czy w badaniu naukowym), stanowi ona niedoskonały wskaźnik osiągnięć, ponieważ w każdym przypadku jej podstawą są z natury subiektywne, uwarunkowane kulturowo i osobościowo sądy estetyczne.

Poziom i jakość osiągnięć muzycznych

Pomimo braku ogólnie przyjętych, precyzyjnie określonych kryteriów oceny wykonania (Kaleńska-Rodzaj, 2014b), w literaturze wskazuje się, że ocena ekspercka obejmuje zarówno jakość (*quality of performance*), jak i poziom osiągnięć muzycznych (*level of expertise performance*; Maturzewska, 1968). Przegląd publikacji anglojęzycznych wykazał, że oba te kryteria brane są pod uwagę w badaniach nad osiągnięciami w grze na instrumencie (Hallam, 2013), dlatego wyjaśnimy ich znaczenie.

Poziom wykonania (Hallam, 2013; Lehmann, Sloboda i Woody, 2007) można określić jako ogólny stopień zaawansowania w wykonywaniu muzyki. Aby ocenić poziom wykonania danej osoby, trzeba odnieść jej aktualne umiejętności muzyczne do umiejętności innych osób w wybranej grupie odniesienia. Badacza może na przykład interesować, jaki jest poziom wykonania tej osoby na tle pozostałych osób w społeczeństwie lub w porównaniu do osób z mniejszej grupy społecznej, np. uczniów szkoły muzycznej.

Przyjmuje się różną liczbę poziomów wykonania i różne kryteria klasyfikowania

osób do poszczególnych poziomów. Na Rysunku 1 przedstawiono propozycję Andresa Lehmana i współpracowników (Lehmann i in., 2007), w której cztery poziomy umiejętności muzycznych zostały wyodrębnione na podstawie kryterium treningu muzycznego, jaki odbyła dana osoba (ta zasada nie dotyczy rozróżnienia między poziomem ekspertów muzyki a elity muzyków). Dolna część piramidy reprezentuje poziom wykonania osób, które w swoim życiu nie podjęły nauki muzyki i dysponują przeciętnymi dla populacji umiejętnościami muzycznymi, np. potrafią zaśpiewać prostą piosenkę. Poziom środkowy odzwierciedla umiejętności uczniów szkół i akademii muzycznych w trakcie kształcenia – ta grupa osób odznacza się najbardziej zróżnicowanym poziomem wykonania. Muzyczni eksperci to mniej liczna grupa osób, która otrzymała zaawansowane wykształcenie muzyczne. Elita obejmuje osoby sukcesu rozpoznawane przez innych ekspertów z dziedziny muzyki jako wzory

do naśladowania. Są to np. światowej sławy muzycy nagrywający płyty studyjne.

Koncepcja poziomów umiejętności muzycznych została rozwinięta w badaniach Maturzewskiej (1990a). Na podstawie analizy biografii muzyków wyróżniła ona sześć stadiów w rozwoju profesjonalnego muzyka. Niektóre kryteria, na podstawie których dokonano podziału na poziomy czy fazy rozwoju, to: kryterium zmiany zachowań związanych z muzyką i muzycznej ekspresji, kryterium zmiany w motywacji i zainteresowaniu muzyką, kryterium zmiany w osiągnięciach muzycznych.

Inna, popularna w literaturze dotyczącej wykonawstwa muzycznego klasyfikacja poziomów wykonania, różnicuje i doprecyzowuje osiągnięcia osób kształcących się w szkole muzycznej (Rysunek 2). Z takiego podziału skorzystała w swoich badaniach m.in. Susan Hallam (2013; Hallam i in., 2012), która posłużyła się skalą oceny zgodną z podziałem na klasy w szkole muzycznej.



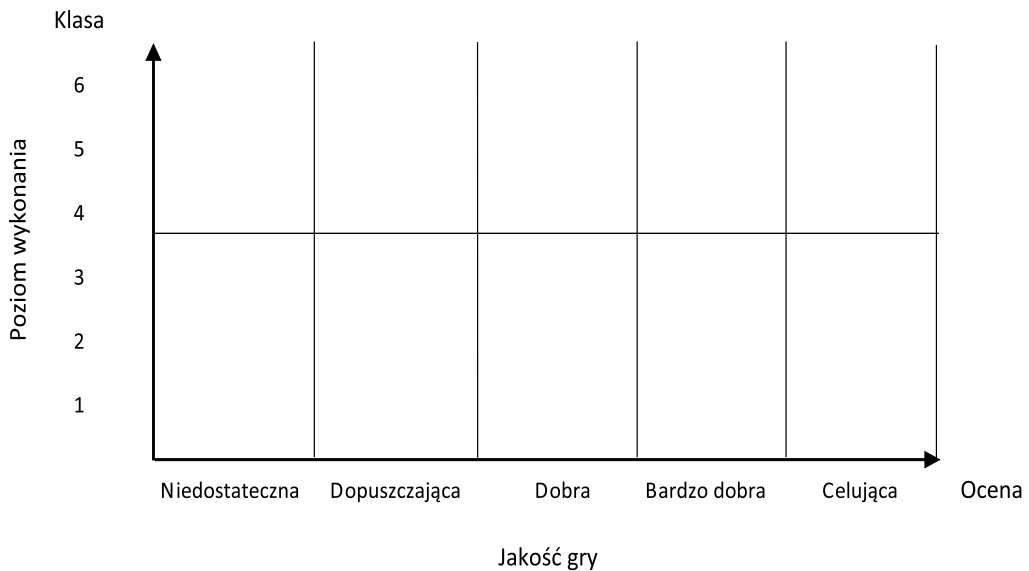
Rysunek 1. Model dystrybucji umiejętności muzycznych w społeczeństwie.

Na podstawie: Lehmann i in. (2007, s. 16).

Przyjęła ona, że poziom wykonania u uczniów szkół muzycznych to poziom klasy, na którym został zdany ostatni egzamin (*grade level*). Kryterium przypisania do danego poziomu wykonania w tej klasyfikacji stanowi spełnienie wymagań programowych na poziomie określonej klasy w warunkach egzaminu końcowego. Jednocześnie osoby, które mają zbliżone umiejętności na tym samym poziomie wykonania – a więc osoby z tej samej klasy – mogą różnić się między sobą pod względem jakości gry (Rysunek 2). Manifestuje się to np. w różnych stopniach otrzymywanych przez uczniów z egzaminu szkolnego. Zauważywszy to, Hallam wprowadziła dodatkowe kryterium dookreślania osiągnięć muzycznych w grze na instrumencie – jakość wykonania (Hallam, 2013; Hallam i in., 2012). W obrębie tego wymiaru można z większą dokładnością różnicować osiągnięcia. Nie jest to jednak w pełni samodzielny wymiar definiowania osiągnięć, a raczej wymiar pomocniczy dla

poziomu wykonania, pozwalający doprecyzować charakterystykę osiągnięć muzycznych. W efekcie, w ramach klasyfikacji na poziomy wykonania w systemie klas szkolnych, Hallam zaproponowała ocenę z egzaminu szkolnego (*mark obtained*) jako miarę jakości wykonania i wyznacznik osiągnięć w grze na instrumencie.

Rozróżnienie dwu kryteriów osiągnięć w grze na instrumencie (kryterium poziomu i jakości wykonania) pomaga zarówno w odczytywaniu istniejących, jak i w planowaniu kolejnych badań naukowych. Badając poziom wykonania, dokonujemy pomiaru bardziej obszernego fenomenu, który oprócz właściwych umiejętności czy sprawności muzycznych, w jakimś stopniu (nie wiemy, w jakim) może obejmować inne zjawiska niebędące umiejętnościami w grze na instrumencie, np. pokazywać różnicę w wieku lub ilości czasu poświęconego na trening muzyczny. W przypadku podjęcia badań nad jakością wykonania, z założenia



Rysunek 2. Dwa wymiary oceny osiągnięć: wymiar poziomu i jakości wykonania na przykładzie uczniów szkół muzycznych.

Na podstawie: Hallam (2013).

grupa badawcza jest bardziej homogeniczna pod względem wieku i liczby lat nauki. Takie warunki badania pozwalają na bardziej precyzyjny i trafny pomiar różnic w osiągnięciach w grze na instrumencie.

Czynniki decydujące o ocenie osiągnięć w grze na instrumencie

Dookreślenie poziomu wykonania oraz jakości wykonania (Hallam, 2013; Lehmann i in., 2007) pozostawia nadal otwarte pytanie o bardziej szczegółowe kryteria oceny osiągnięć muzycznych oraz czynniki, które na tę ocenę mogą mieć wpływ. Na przykład, co tak na prawdę jest brane pod uwagę, gdy ocenia się, czy uczeń spełnia wymagania programowe danej klasy? Jak można zmierzyć ogólny poziom umiejętności muzyka? Czym konkretnie różnią się osoby prezentujące grę na lepszym lub gorszym poziomie jakościowym? Spośród wielu czynników, które oddziałują na pomiar osiągnięć w grze (McPherson i Thompson, 1998) przedstawimy te, które mają znaczenie w doborze kryteriów oceny przez eksperta muzycznego. W dalszej kolejności omówimy zasady ewaluacji wykonania i przedstawimy poszczególne propozycje zestawów kryteriów, które badacz lub nauczyciel może wykorzystać w swojej pracy.

W doborze zasad i kryteriów oceny należy uwzględnić dwie grupy czynników mających wpływ na pomiar osiągnięć: czynniki po stronie wykonawcy i czynniki związane z okolicznościami występu (McPherson i Thompson, 1998; Miklaszewski, 2006). Z jednej strony powinno się rozważyć czynniki dotyczące wykonawcy: na jakim instrumencie, jaki typ zadań i jakie utwory zagra osoba, której osiągnięcia próbuje się ustalić. Z drugiej strony, określenie kryteriów oraz przedmiot oceny osiągnięć zależy od sytuacji i szczegółowych celów oceny występu, np. od tego, czy będzie to festiwal, przesłuchanie do szkoły

muzycznej, badanie naukowe, czy konkurs muzyczny. Same kryteria i zasady oceniania można potraktować jako trzecią grupę czynników oddziałujących na przedmiot pomiaru, precyzujących znaczenie osiągnięć muzycznych w danym pomiarze.

Poszukując kryteriów osiągnięć muzycznych, które mogą mieć znaczenie po stronie wykonawcy, Gary McPherson wyróżnił pięć różnych typów zadań świadczących o umiejętnościach muzyka (za: McPherson i Thompson, 1998). Wskazał takie potencjalne zadania, jak: (a) prezentacja powtarzanych wcześniej utworów, (b) czytanie nut bez wcześniejszego przygotowania, (c) improwizacja, (d) gra ze słuchu, (e) gra z pamięci. Według autora, każdy z tych pięciu typów zadań wymaga dobrania odrębnych, szczegółowych kryteriów ewaluacji jakości wykonania.

Oprócz wyboru typu zadań podlegających ocenie, ważne są też inne decyzje podejmowane przed ewaluacją osiągnięć muzyka. Dotyczą one repertuaru muzycznego, którego wykonanie będzie podstawą oceny (McPherson i Thompson, 1998). W celu porównania osiągnięć osób grających na różnych instrumentach, należy dobrać taki repertuar, który będzie uwzględniał różnice w skali dźwięków i możliwości techniczne każdego instrumentu. Wybór utworu ma też znaczenie w ustalaniu bardziej szczegółowych kryteriów oceny, co zostanie jeszcze wyjaśnione.

Badania potwierdzają, że czynniki związane z sytuacją oceny wpływają na pomiar osiągnięć muzycznych (Gillespie, 1997; Manturzevska, 2006; Wapnick i Darrow, 2013). Jakkolwiek osoba ewaluująca wykonanie często nie ma wpływu na cel i sytuację oceny, zwykle może ona podjąć decyzję w zakresie kryteriów oceny, które mogą być bardziej lub mniej stosowne do danej okoliczności wykonania (Miklaszewski, 2006). Zestaw kryteriów może być też różny w zależności od rodzaju dostępnych informacji

o wykonaniu, np. czy będzie to tzw. żywe wykonanie czy wykonanie utrwalone na nagraniu; czy dostępny będzie materiał słuchowy czy wzrokowo-słuchowy z występu. Ocena postawy w grze na instrumencie nie będzie możliwa, jeżeli sędziowie oceniający występ będą mieli do dyspozycji tylko materiał dźwiękowy z przesłuchania.

Kryteria i zasady ewaluacji wykonań muzycznych

Będąc świadomym czynników obejmujących rodzaj instrumentu, typ i właściwości granej muzyki oraz charakterystykę samej sytuacji występu, można określić kryteria oceny wykonania, które posłużą podniesieniu rzetelności i trafności ocen (Miklaszewski, 2006). Stosuje się różne zasady ewaluacji tzn. różne rodzaje kryteriów oceny utworu wykonywanego przez muzyka. Rodzaj zastosowanych kryteriów oceny stanowi o tym, w jakim stopniu będzie ona subiektywna, a także o tym, co będzie jej przedmiotem.

W części badań empirycznych, a także w praktyce ewaluacji w nauczaniu, w ocenie występów bierze się pod uwagę „ogólne wrażenie całości wykonania” (McPherson i Thompson, 1998; Saunders i Holahan, 1997). Badacze stosują także bardziej szczegółowe kryteria oceny, np. uwzględniają poziom techniczny i ekspresyjny wykonania (Lehmann i in., 2007; Sloboda, 2000) lub oszacowują jakość poszczególnych mikroumiejętności zaprezentowanych w utworze, takich jak: adekwatność granych nut, poprawność rytmiczna, stosowne zmiany dynamiczne, jakość artykulacji (Ciorba i Smith, 2009; McPherson i Thompson, 1998).

Z najbardziej subiektywną oceną wykonań muzycznych mamy do czynienia, gdy stosowaną zasadą ewaluacji jest „ogólne wrażenie całości wykonania”. Wówczas trudno określić, co jest przedmiotem oceny

i jakie kryteria zostały w niej zastosowane. Wiele osób oceniających w ten sposób jakość występów muzycznych (określanych w badaniach naukowych mianem „sędziów kompetentnych”) nie jest świadomych tego, co tak naprawdę determinuje ich oceny (Ciorba i Smith, 2009).

Próbując uniknąć takich ograniczeń, badacze osiągnięć muzycznych (Parncutt i McPherson, 2002; Sloboda, 2000) proponują, by w ocenie sukcesu danego muzyka uwzględniać jego umiejętności gry na poziomie technicznym i ekspresyjnym. Techniczny poziom wykonania można porównać do mechanicznej produkcji dźwięków (DeLuca i Bolden, 2014), ważna jest tutaj płynność i koordynacja ruchów, technika gry czy biegłość wykonania. Natomiast umiejętności ekspresyjne manifestują się w tzw. wyrazie muzycznym lub w przedstawionej przez muzyka interpretacji utworu (Sloboda, 2000). Mówi się o funkcji komunikacyjnej wyrazu muzycznego – poprzez interpretację muzyk przekazuje słuchaczom informacje o strukturze dzieła muzycznego (np. rozkład akcentów, struktura metryczna) oraz informacje związane z emocjami (np. radość, smutek, złość) dostrzeżonymi przez niego w tym utworze (Gabrielsson, 2003; Lehmann i in., 2007).

O ile umiejętności z poziomu technicznego można określić w sposób bardziej obiektywny, o tyle aspekt ekspresyjny wykonania jest odbierany subiektywnie i przysparza więcej trudności pomiarowych (DeLuca i Bolden, 2014; Radocy, 1989; Sloboda, 2000). To, czy muzyk zostanie oceniony pozytywnie w wymiarze ekspresyjnym swojej gry, zależy od tego, czy sędziowie podzielają jego sposób interpretacji utworu, lub czy taki sposób interpretacji ich przekonuje (McPherson i Thompson, 1998). Sędziom zwykle łatwiej jest zgodzić się co do tego, że dana nuta została zagrana błędnie, niż dojść do konsensusu w sprawie rzekomego braku wyrazu muzycznego

w wykonanym utworze (Radocy, 1989)¹. Z tego też względu ocena umiejętności ekspresyjnych nierzadko jest pomijana (DeLuca i Bolden, 2014) i bywa, że umyka uwadze badaczy (zwłaszcza w tych badaniach, w których dąży się do jak najbardziej obiektywnego pomiaru osiągnięć, np. przy użyciu programu komputerowego; Lehmann i Ericsson, 1996).

W wykonawstwie muzycznym można wyodrębnić jeszcze bardziej elementarne parametry jakości gry, takie jak: prawidłowość granych nut, prawidłowość rytmiczna, frazowanie, artykulacja, pulsacja, dynamika, właściwe tempo, czy odpowiednie wycucie stylu granego utworu (McPherson i Thompson, 1998). Badacz lub nauczyciel, który w ocenie bierze pod uwagę szczegółowe kryteria jakości wykonania, powinien zadbać o to, aby były one spójne z wymienionymi wcześniej czynnikami po stronie wykonawcy, tj. były odpowiednie do możliwości technicznych instrumentu, typu zadań oraz repertuaru muzycznego, oraz aby były adekwatne do kontekstu i celu przesłuchania (McPherson i Thompson, 1998; Miklaszewski, 2006).

Podsumowując, zasady oceniania można uporządkować począwszy od tych, w których kierujemy się najbardziej ogólnymi kryteriami po te zawierające w największym stopniu szczegółowe i konkretne kryteria oceny. Wśród ekspertów muzycznych nie od dziś toczy się dyskusja odnośnie do tego, czy ocena wykonania powinna być oparta na intuicyjnym poczuciu osoby dokonującej ewaluacji czy na bardziej specyficznych, dookreślonych kryteriach (McPherson i Thompson, 1998). Ponieważ badania pokazują, że ocena ogólnego wrażenia nie daje wyniku

równoważnego sumie ocen bardziej szczegółowych aspektów wykonania (Ciorba i Smith, 2009), korzystnym rozwiązaniem dla nauczycieli i badaczy może być uwzględnienie różnych zasad ewaluacji w trakcie oceniania tego samego występu. Wówczas ocena wykonania mogłaby zawierać zarówno ocenę ogólnego wrażenia, oceny poziomu technicznego i ekspresyjnego, oraz oceny w ramach szczegółowych kryteriów (Tabela 1).

Ponieważ wybór poszczególnych kryteriów oceny zależy od wielu właściwości wykonawcy i sytuacji oceniania, w literaturze muzycznej można znaleźć wiele przykładów zestawień tych kryteriów (przegląd w: Miklaszewski, 2006). Pomimo że w Polsce podejmowano już próby badawcze ukierunkowane na uporządkowanie stosowanych w praktyce kryteriów wykonania (Kaleńska-Rodzaj, 2014b), w dalszym ciągu potrzebne są prace naukowe związane z kryteriami oceny wykonawstwa muzycznego (Miklaszewski, 2006). Zgodnie z postulatem Kacpra Miklaszewskiego (2006), od przyszłych badaczy oczekuje się określenia i empirycznej weryfikacji kryteriów, co przyczyniłoby się do konstrukcji bezstronnych metod oceny wykonania, a następnie osiągnięć w grze na instrumencie.

Skale i narzędzia do oceny osiągnięć w grze na instrumencie

Przedstawiony przegląd czynników decydujących o ocenie osiągnięć w grze na instrumencie, które mogą odnosić się do wykonawcy i repertuaru, jaki wykonuje, a także do sytuacji oceniania, kryteriów i zasad oceniania, nie precyzuje jednak dokładnie, w jaki sposób można dokonywać pomiaru sukcesu w grze na instrumencie. Powstało wiele skal i narzędzi pomiarowych po to, by ujednoczyć oraz uporządkować stosowane zasady oceny osiągnięć muzycznych. Zostaną one omówione w tej części ze wskazaniem ograniczeń, jakie im towarzyszą.

¹ Jednakże kwestia oceny poprawności nut jest związana z intonacją w grze na niektórych instrumentach. Ta jakość jest często zaliczana do subiektywnych aspektów oceny występu (Miksza, 2005; 2007; Zdzinski, 1996), co oznacza, że nie we wszystkich przypadkach także zgoda co do „błędnie zagranej nuty” jest łatwa.

Tabela 1

Przykład uszczegółowienia kryteriów oceny wykonania w grze na fortepianie

	Poziom wykonania	Kategoria	Kryteria
Ogólna jakość wykonania	Techniczny	Dźwięk	Skala barw, bogactwo artykulacji, użycie pedału, bogactwo wykorzystywanych formuł rytmicznych, skali, typu i piękna głosu.
		Tekst	Dokładność realizacji wysokości dźwięku, precyzja w realizowaniu rytmu, biegłość w wykonaniu pasaży, gam i innych elementów technicznych.
	Ekspresyjny (interpretacja)	Konwencja	Styl, poprawność realizacji znaków artykulacyjnych lub agogicznych, rozumienie charakterystycznego zapisu kompozytora, zgodność lub niezgodność z przyjętymi zasadami interpretacji.
		Propozycja	Wrażenie artystyczne, walory artystyczne, koncepcja dzieła, dojrzałość.

Na podstawie: Miklaszewski (2006).

Typowe narzędzia do ewaluacji występów są oparte w całości na osobistym wrażeniu osoby oceniającej co do jakości lub charakteru wykonania (Ciorba i Smith, 2009). Zgodnie z tym podejściem oceniający np. orzeka, czy ogólne umiejętności wykonawcy są ponadprzeciętne, przeciętne, poniżej przeciętnej lub słabe (Saunders i Holahan, 1997). Ocena może dotyczyć ogólnego wrażenia całości wykonania lub wrażenia co do specyficznych wymiarów w wykonaniu, np. wrażenia odnośnie do techniki czy intonacji. Tego typu narzędzia do oceny jakości i charakteru wykonania mają jedną poważną wadę: nie dostarczają informacji o specyficznych wskaźnikach poziomu wykonania. Nie wiemy, czym kierują się sędziowie, gdy oceniają występ jako ponadprzeciętny lub przeciętny (Saunders i Holahan, 1997).

W ewaluacji występów muzycznych czasami wykorzystuje się skale ocen o formacie Likerta (Ciorba i Smith, 2009). Ich zastosowanie pozawala oszacować zgodność ocen kilku sędziów w zakresie różnych kategorii wykonania. Używając tych skal, sędziowie mają zaznaczyć na kontinuum (np. pięciostopniowym, od 1 – *zdecydowanie się nie zgadzam* do 5 – *zdecydowanie*

się zgadzam), w jakim stopniu zgadzają się z konkretnym stwierdzeniem dotyczącym danego aspektu wykonania (np. wykonanie było poprawne pod względem rytmicznym; Saunders i Holahan, 1997). Skale te często mają wysoką rzetelność (szacowaną jako zgodność ocen sędziów kompetentnych), lecz można mieć wątpliwości co do ich trafności. Podobnie jak wcześniej opisane narzędzia do oceny ogólnego wrażenia, także te skale nie dostarczają specyficznych opisów kryteriów oceny, a standard wykonania do którego odnosi się ocenę nie jest dokładnie zdefiniowany (np. nie jest jasne, co dokładnie oznacza wykonanie „poprawne pod względem rytmicznym”).

Za bardziej diagnostyczne narzędzia do oceny osiągnięć w grze na instrumencie uznaje się tzw. skale do oceny występu ze specyficznymi kryteriami (*criteria-specific music performance rating scales*; Saunders i Holahan, 1997). W przeciwieństwie do wcześniej wymienionych typów narzędzi, skale te zawierają opis poszczególnych poziomów ocenianej umiejętności. Sędziowie mają za zadanie wskazać, które z opisanych kryteriów najbardziej trafnie oddaje poziom wykonania. W ten sposób odnotowują, co

konkretnie usłyszeli w wykonaniu, nie zaś co im się podobało lub nie podobało, ani w jakim stopniu zgadzają się czy nie zgadzają, że w wykonaniu osiągnięto bliżej nie zdefiniowany standard.

Do oceny występów można też wykorzystywać tzw. rubryki z wielowymiarowymi kryteriami (*multidimensional assessment rubric*; Ciorba i Smith, 2009; Cooper i Gargan, 2009; DeLuca i Bolden, 2014). Ich zaletą jest to, że zawierają opis poszczególnych poziomów umiejętności oraz umożliwiają całościową ocenę gry na instrumencie, z uwzględnieniem wielu aspektów wykonania (Ciorba i Smith, 2009). Na przykład część z nich zawiera kryteria do oceny wymiaru technicznego oraz ekspresyjnego wykonania (DeLuca i Bolden, 2014). Użycie rubryk pozwala zwiększyć rzetelność oceny występów dokonanej przez sędziów (DeLuca i Bolden, 2014; Jonsson i Svingby, 2007). Są one pomocne w ewaluacji występów osób grających na różnych instrumentach, będących na różnym etapie nauki (Ciorba i Smith, 2009; Latimer, Bergee i Cohen, 2010).

W literaturze są też dostępne skale, w których uwzględniono kryteria oceny gry na danym typie instrumentu (McPherson i Thompson, 1998). Na przykład standaryzowana Skala osiągnięć wykonawczych Watkinsa-Farnuma² służy do oceny osiągnięć w grze na instrumentach dętych, Brass Performance Rating Acale zawiera kryteria do oceny gry na instrumentach dętych blaszanych, Clarinet Performance Rating Scale jest pomocna w ewaluacji gry na klarncie (McPherson i Thompson, 1998; Zdzinski, 1991). Istnieją też skale do oceny osiągnięć w grze na instrumentach smyczkowych (Zdzinski i Barnes, 2002), zalicza się do nich polska Skala oceny występu muzycznego opracowana przez Julię Kaleńską-Rodzaj (2014b) do oceny wykonania skrzypków

i altowiolistów³ oraz Skala osiągnięć pianistycznych Teresy Manasterskiej (1980) i wiele innych (Ciorba i Smith, 2009).

Niektóre narzędzia do ewaluacji osiągnięć muzycznych są przeznaczone do pomiaru efektów gry w określonym typie zadań. Na przykład wymieniona Skala osiągnięć wykonawczych Watkinsa-Farnuma mierzy umiejętności czytania nut bez wcześniejszego przygotowania (Zdzinski, 1991). Skala ta zawiera nie tylko kryteria oceny gry na instrumencie, lecz także propozycję materiału muzycznego, który mogą zagrać osoby badane (seria ćwiczeń o wzrastającej trudności). Natomiast Kevin Watson utworzył skalę do oceny improwizacji Jazz Improvisation Performance Measure (Watson, 2010).

Metoda pomiaru osiągnięć wykonawczych Watkinsa-Farnuma, podobnie jak metoda pomiaru technicznego aspektu osiągnięć wykorzystana w badaniu Laury Stambaugh i Stevena Demoresta (2010), dotyczy tych parametrów wykonania, których ocena może być w większym stopniu obiektywna (ocenie podlega np. poprawność zagranych nut, poprawność rytmiczna). Metody te polegają na obliczeniu sumy popełnionych błędów w danych wymiarach wykonania, zauważonych przez osobę słuchającą w określonych odcinkach tekstu muzycznego (np. błędy, które wystąpiły na każdą miarę taktu w utworze).

W badaniach podejmuje się również próby całkowicie obiektywnego pomiaru osiągnięć w wykonywaniu utworów, np. przy użyciu programów komputerowych (Zdzinski, 1991). Ocena występów z użyciem technologii komputerowej jest wysoce rzetelna, jednak zwykle ogranicza się jedynie do kilku aspektów wykonania. Najczęściej brana jest pod uwagę adekwatność wysokości

² Polską adaptację narzędzia Watkins-Farnum Performance Scale przygotował Miklaszewski.

³ Niewykluczone, że skala Kaleńskiej-Rodzaj może być także wykorzystana w grupie osób grających na innych instrumentach, jednak, jak zaznacza autorka, aby to zweryfikować potrzebne są dalsze badania na różnorodnych grupach muzyków.

zagranych nut, poprawność rytmiczna lub artykulacja (Zdzinski, 1991). W ocenie pomijane są zaś inne aspekty wykonania, np. aspekt ekspresyjny. Narzędziem pomocniczym, w którym zawarto kryteria subiektywnych wymiarów wykonania, jest suplement skonstruowany przez Stephena Zdzinskiego (1996) Performance Rating Scale Supplement. Służy on do oceny tych aspektów wykonania, które nie są uwzględniane przez metody oparte na obiektywnym systemie przeliczania punktów, czyli muzykalności, intonacji dźwięku lub techniki gry.

Większość z wymienionych narzędzi nie ma jeszcze polskich opracowań. Jednak w Polsce powstało wiele tłumaczeń narzędzi psychometrycznych związanych z pomiarem zdolności i szerzej pojętych osiągnięć muzycznych. Część z nich nie została dotychczas opublikowana⁴.

Podsumowanie

Starałyśmy się pokazać, że ocena wykonania utworu muzycznego jest dość skomplikowanym zadaniem. Jednak badania nad osiągnięciami muzycznymi, a także codzienna praktyka nauczania gry na instrumentach, nie mogą się obejść bez zdefiniowania oraz pomiaru tych osiągnięć. Pomimo że wiele badań podejmuje tematykę przewidywania powodzenia w studiach muzycznych, problem w znalezieniu odpowiedniego kryterium osiągnięć w grze na instrumencie, a także metod ich pomiaru, jest wciąż aktualny (Manturzevska, 2014). Lepsze zrozumienie złożoności sukcesu muzycznego oraz zależności jego oceny od zastosowanego sposobu pomiaru pozwala bardziej świadomie

podejmować decyzje na etapie ewaluacji wykonania utworów muzycznych, czy to w badaniach naukowych, czy w praktyce nauczania w szkołach muzycznych, czy też oceniania w konkursach muzycznych.

W artykule omówiliśmy przyjmowane aktualnie w literaturze wskaźniki osiągnięć w grze na instrumencie, tzn. oceny wykonawstwa muzycznego oraz wskaźnik liczby wykonań. Przyglądając się bliżej zagadnieniu oceny wykonawstwa muzycznego, przedstawiliśmy ograniczenia tego podejścia do określania osiągnięć. Przedstawiliśmy także rozróżnienie na poziom i jakość wykonania (Hallam, 2013; Lehmann i in., 2007). Omówiliśmy również czynniki, które są brane pod uwagę w ocenie osiągnięć muzycznych w badaniach naukowych i mają wpływ na tę ocenę. Refleksja nad tym zagadnieniem może przyczynić się do podniesienia trafności i rzetelności ocen u przyszłych badaczy i nauczycieli, którzy mogą z większą rozwagą dobierać odpowiednie kryteria oceny do ewaluacji gry na danym instrumencie, gry określonego rodzaju utworów muzycznych oraz typów zadań, w kontekście konkretnej sytuacji oceny związanej z okolicznościami i celami występu. Przedstawiliśmy także narzędzia wykorzystywane do pomiaru osiągnięć w grze na instrumencie. Dostępne metody różnią się sposobem budowy, mają także różne ograniczenia, które starałyśmy się wskazać. Decyzja o doborze określonego sposobu pomiaru jest o tyle ważna, że w pewnym stopniu konstytuuje sam przedmiot pomiaru osiągnięć w grze na instrumencie.

Mamy nadzieję, że przegląd ujęć osiągnięć muzycznych oraz sposobów ich oceniania zainspiruje nauczycieli i naukowców do poszukiwania coraz bardziej efektywnych i ekonomicznych metod ewaluacji gry na instrumencie. Jest to tym bardziej ważne, że potrzebne są dalsze badania nad zagadnieniem sukcesu muzycznego, a refleksja odnośnie do jego pomiaru ma znaczenie

⁴ Czytelnika poszukującego narzędzi diagnostycznych z dziedziny edukacji muzycznej w wersji polskiej odsyłamy do elektronicznej bazy prac i narzędzi diagnostycznych z psychologii muzyki prowadzonej przez zespół Katedry Psychologii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina: <http://psychologia.chopin.edu.pl/bazaprac/narzedzia-diagnostyczne/>

nie tylko dla rozwoju wiedzy naukowej, lecz także dla praktyki oceniania na poziomach szkolnym i konkursowym.

Literatura

- Bergee, M. J. (2007). Performer, rater, occasion, and sequence as sources of variability in music performance assessment. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 344–358. DOI: 10.1177/002242940831751
- Bonneville-Roussy, A., Lavigne, G. L. i Vallerand, R. J. (2011). When passion leads to excellence: the case of musicians. *Psychology of Music*, 39(1), 123–138. DOI: 10.1177/0305735609352441
- Ciorba, C. R. i Smith, N. Y. (2009). Measurement of instrumental and vocal undergraduate performance juries using a multidimensional assessment rubric. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 5–15. DOI: 10.1177/0022429409333405
- Cooper, B. S. i Gargan, A. (2009). Rubrics in education: old term, new meanings. *The Phi Delta Kappan*, 91(1), 54–55. DOI: 10.1177/003172170909100109
- DeLuca, C. i Bolden, B. (2014). Music performance assessment exploring three approaches for quality rubric construction. *Music Educators Journal*, 101(1), 70–76. DOI: 10.1177/0027432114540336
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31(3), 221–272. DOI: 10.1177/03057356030313002
- Gillespie, R. (1997). Ratings of violin and viola vibrato performance in audio-only and audiovisual presentations. *Journal of Research in Music Education*, 45(2), 212–220. DOI: 10.2307/3345581
- Hallam, S. (2013). What predicts level of expertise attained, quality of performance, and future musical aspirations in young instrumental players? *Psychology of Music*, 41(3), 267–291. DOI: 10.1177/0305735611425902
- Hallam, S., Rinta, T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, I., Gomes, T. i Lanipekun, J. (2012). The development of practising strategies in young people. *Psychology of Music*, 40(5), 652–680. DOI: 10.1177/0305735612443868
- Jonsson, A. i Svingby, G. (2007). The use of scoring rubrics: reliability, validity and educational consequences. *Educational Research Review*, 2(2), 130–144. DOI: 10.1016/j.edurev.2007.05.002
- Jordan-Szymańska, A. (2006). Psychologiczne uwarunkowania oceny wykonania muzycznych. W: M. Chmurzyńska i B. Kamińska, *Ocenianie wykonania muzycznych* (s. 45–75). Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Kaleńska, J. (2008). Efekt Pigmaliona w praktyce. Obraz ucznia zdolnego u nauczycieli szkół muzycznych a oczekiwania wobec jego funkcjonowania na scenie. W: W. Limont, J. Cieślukowska i J. Dreszer (red.), *Zdolności. Twórczość. Talent* (t. 2, s. 13–28). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kaleńska-Rodzaj, J. (2014a). Motywacja do nauki gry na instrumencie muzycznym w świetle modelu Jachuelynne S. Eccles. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica*, 1, 8–23.
- Kaleńska-Rodzaj, J. (2014b). Skala oceny występu muzycznego – w poszukiwaniu kryteriów oceny estetycznej wykonań muzycznych. W: R. Lewandowski i J. Kaleńska-Rodzaj, *Psychologia muzyki. Współczesne konteksty zastosowań* (s. 111–135). Gdańsk: Harmonia Universalis.
- Latimer, M. E., Bergee, M. J. i Cohen, M. L. (2010). Reliability and perceived pedagogical utility of a weighted music performance assessment rubric. *Journal of Research in Music Education*, 58(2), 168–183. DOI: 10.1177/0022429410369836
- Lehmann, A. C. i Ericsson, K. A. (1996). Performance without preparation: structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 15(1–2), 1–29. DOI: 10.1037/h0094082
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A. i Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press.
- Manasterska, T. (1980). *Problemy konstrukcji Skali osiągnięć pianistycznych jako metody obiektywizacji oceny wyników nauczania w procesie kształcenia pianisty*. (Niepublikowana praca doktorska). Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Manturzevska, M. (1966). Zgodność ocen wykonawstwa pianistycznego wydawanych przez ekspertów muzycznych. *Biuletyn Psychometryczny*, 1, 111–115.
- Manturzevska, M. (1968). Z badań nad ocenami wykonawstwa muzycznego wydawanymi przez ekspertów muzycznych. *Zeszyty Naukowe PWSM w Warszawie*, 3, 113–116.
- Manturzevska, M. (1990a). A biographical study of the life-span development of professional musicians. *Psychology of Music*, 18(2), 112–139. DOI: 10.1177/0305735690182002
- Manturzevska, M. (1990b). Badania ocen osiągnięć muzycznych wydawanych przez nauczycieli szkół muzycznych. W: M. Manturzevska i H. Kotar-

- ska, *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki* (s. 295–304). Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Manturzevska, M. (2006). O trudnej sztuce oceny wykonania muzycznych. W: M. Chmurzyńska i B. Kamińska (red.), *Ocenianie wykonań muzycznych* (s. 9–44). Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Manturzevska, M. (2014). *Psychologiczne wyznaczniki powodzenia w studiach muzycznych* (wyd. 2). Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- McPherson, G. E. i Renwick, J. M. (2011). Self-regulation and mastery of musical skills. W: B. Zimmerman i D. H. Schunk (red.), *Handbook of self-regulation of learning and performance* (s. 234–248). New York: Routledge.
- McPherson, G. E. i Thompson, W. F. (1998). Assessing music performance: issues and influences. *Research Studies in Music Education*, 10(1), 12–24. DOI: 10.1177/1321103X9801000102
- Miksza, P. (2005). The effect of mental practice on the performance achievement of high school trombonists. *Contributions to Music Education*, 32(1), 75–93.
- Miksza, P. (2007). Effective practice: an investigation of observed practice behaviors, self-reported practice habits, and the performance achievement of high school wind players. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 359–375. DOI: 10.1177/0022429408317513
- Miklaszewski, K. (2006). Koncepcja kryteriów oceny wykonawstwa muzycznego. W: M. Chmurzyńska i B. Kamińska (red.), *Ocenianie wykonań muzycznych* (s. 77–93). Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Parncutt, R. i McPherson, G. (2002). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Radocy, R. E. (1989). Evaluating student achievement. *Music Educators Journal*, 76(4), 30–33. DOI: 10.2307/3401012
- Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 29 września 2004 r. w sprawie warunków i sposobu oceniania, klasyfikowania i promowania uczniów oraz przeprowadzania sprawdzianów i egzaminów w publicznych szkołach i placówkach artystycznych (Dz. U z 2004 r. nr 214, poz. 2179 z późn. zm.).
- Saunders, T. C. i Holahan, J. M. (1997). Criteria-specific rating scales in the evaluation of high school instrumental performance. *Journal of Research in Music Education*, 45(2), 259–272. DOI: 10.2307/3345585
- Schellenberg, E. G. (2004). Music lessons enhance IQ. *Psychological Science*, 15(8), 511–514. DOI: 10.1111/j.0956-7976.2004.00711.x
- Schellenberg, E. G. (2005). Music and cognitive abilities. *Current Directions in Psychological Science*, 14(6), 317–320. DOI: 10.1111/j.0963-7214.2005.00389.x
- Simon, S. H. (2014). Using longitudinal scales assessment for instrumental music students. *Music Educators Journal*, 101(1), 86–92. DOI: 10.1177/0027432114539704
- Sloboda, J. A. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences*, 10(4), 397–403. DOI: 10.1016/S1364-6613(00)01531-X
- Stambaugh, L. A. i Demorest, S. M. (2010). Effects of practice schedule on wind instrument performance: a preliminary application of a motor learning principle. *Update: Applications of Research in Music Education*, 28(2), 20–28. DOI: 10.1177/8755123310361768
- Twarowska, M. E. (2012). Uczeń w systemie – od rekrutacji do okresu poszkolnego. W: W. Jankowski (red.), *Raport o stanie szkolnictwa muzycznego I stopnia. Diagnozy, problemy, wnioski modelowe* (s. 107–134). Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.
- Wapnick, J. i Darrow, A. A. (2013). Sectional versus intact evaluations of four versions of a Chopin etude. *Journal of Research in Music Education*, 60(4), 462–474. DOI: 10.1177/0022429412465318
- Watson, K. E. (2010). The effects of aural versus notated instructional materials on achievement and self-efficacy in jazz improvisation. *Journal of Research in Music Education*, 58(3), 240–259. DOI: 10.1177/0022429410377115.
- Zdzinski, S. F. (1991). Measurement of solo instrumental music performance: a review of literature. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 109, 47–58.
- Zdzinski, S. F. (1996). Parental involvement, selected student attributes, and learning outcomes in instrumental music. *Journal of Research in Music Education*, 44(1), 34–48. DOI: 10.2307/3345412
- Zdzinski, S. F. i Barnes, G. V. (2002). Development and validation of a string performance rating scale. *Journal of Research in Music Education*, 50(3), 245–255. DOI: 10.2307/3345801

Tekst złożony 13 lipca 2016 r., recenzowany 8 grudnia 2016 r., przyjęty do druku 21 grudnia 2016 r.

Music performance achievement in instrumental performance: definitions, assessment criteria, measurement tools

The concept of music performance achievement or musical attainment is variably understood and operationalized in different ways in research. Assessing the level of music instrumental performance is a complex task, requiring the assessment of many aspects of music performance. The aim of this article is to analyze (a) the ways achievement in music performance is understood, (b) factors affecting the assessment of instrumental music performance, and (c) tools used to measure such achievements. We describe the distinctions made in terms of the level of music expertise attained and the quality of the performance. We also present factors considered when assessing performance achievement: types of musical performance tasks, choice of repertoire, assessment criteria, such as an overall impression of the performance, technical ability, expressive components, and the basic parameters of the quality of the performance. Finally, we discuss available assessment tools, indicating their limitations.

KEYWORDS: music performance achievement, musical attainment, instrumental performance, musical education, measurement.