

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
Факултет за музичка уметност

***Проблеми на методологија
на изработка на музичка критика во
македонската музичка култура во 21 век***

(ипруд за прва година постдипломски студии по музикологија)

Кандидат: Трена Јорданоска

Ментор: проф. д-р Димитрије Бужаровски

Скопје, 2007

Содржина

Вовед	1
1. Регистар на проблеми	6
1.1. Општи проблеми на музичката критика	8
1.1.1. Музичка критика vs. музикологија	8
1.1.2. Музичка критика vs. музички критицизам	11
1.1.3. Музичка критика vs. аксиологија	12
1.1.4. Музичка критика vs. музичко новинарство	15
1.2. Проблеми поврзани со дефиницијата и позицијата на музичкиот критичар	17
1.2.1. Современиот музички критичар vs. музичкиот критичар од минатото	18
1.2.2. Професионални музичари vs. аматери	23
1.2.3. Критичар на класична музика vs. критичар на останатите музички жанри	30
1.2.4. Објективност vs. адаптивност	33
1.3. Структурни проблеми на музичката критика	38
1.3.1. Содржина vs. форма на музичката критика	38
1.3.2. Оценка vs. дескриптивност	41
1.3.3. Комплетност vs. компатибилност	42
1.3.4. Анализа vs. импресија	43
2. Хипотетичен модел за изработка на музичка критика во 21 век	46
2.1. Преглед на модели за изработка на музичка критика	47
2.1.1. Модели на комерцијални веб страници	47
2.1.2. Модели низ наставните програми	49
2.1.2.1. Програма за илустрирање на музички критики на Карен Гоксик	49
2.1.2.2. Програма за илустрирање на музички критики на Louisiana's Musical Landscape	51
2.1.3. Импровизациони модел	52
2.2. Хипотетичен модел за изработка на музичка критика	54
3. Апликација на хипотетичниот модел врз селектиран примерок (пилот истражување)	56
3.1. Дефиниција на полињата и инструментот на истражување	56
3.2. Одредување на примерокот	58

3.3. Резултати	61
3.3.1. Општи податоци	61
3.3.1.1. <i>Весник</i>	61
3.3.1.2. <i>Локација на критиката во весникот</i>	63
3.3.1.3. <i>Музички жанр</i>	65
3.3.1.4. <i>Наслов</i>	66
3.3.1.4.1. <i>Број на зборови</i>	67
3.3.1.4.2. <i>Дојолнишелни елементи</i>	68
3.3.1.4.3. <i>Стилски изрази средства</i>	68
3.3.1.5. <i>Автор</i>	70
3.3.1.6. <i>Фотографија и остани елементи</i>	70
3.3.1.7. <i>Големина на текстот</i>	71
3.3.1.8. <i>Датум</i>	73
3.3.2. Содржинска анализа	74
3.3.2.1. <i>Рейтингот</i>	74
3.3.2.2. <i>Изведба</i>	76
3.3.2.3. <i>Амбиенти</i>	76
3.3.2.4. <i>Остани елементи</i>	78
3.3.3. Формална анализа	79
3.3.3.1. <i>Форма на текстот</i>	79
3.3.3.1.1. <i>Структура на пасуси</i>	80
3.3.3.1.2. <i>Вовед и заклучок</i>	81
3.3.3.1.3. <i>Лид</i>	82
3.3.3.2. <i>Стил на пишување</i>	82
3.3.3.2.1. <i>Еднина/множина</i>	82
3.3.3.2.2. <i>Синтакса</i>	83
3.3.3.2.3. <i>Степен на орнаментација</i>	84
3.3.3.2.4. <i>Стилски фигури</i>	84
3.3.3.2.5. <i>Главен интерес</i>	87
3.3.3.2.6. <i>Наклонетост</i>	87
Заклучни забелешки	89
Користена литература	90
<i>Прилог 1</i> Содржинска структура на пасусите	95
<i>Прилог 2</i> Попис на анализирани критики	96

Вовед

Изработката на овој труд беше поттикната од честите дискусии кои кај нас се водат околу непостоењето на соодветна музичка критика. Најнапред се чувствува постојано незадоволство кај музичките уметници дека нивните настапи се недоволно, неадекватно или воопшто не се одбележани од страна на музичката критика. Истото се однесува и на композиторите кои сметаат дека новонастанатите дела немаат своја рефлексija во македонската музичка критика. Дискусиите се пренесуваат и кај публиката, односно целокупната музичка јавност, најчесто со констатација дека во македонската музичка култура не постои вистинска музичка критика.

Од друга страна дискусиите за состојбата со музичката критика не се ништо ново во македонската музичка култура. За тоа сведочат исказувањата на Владо Чучков (1929-1997) (кој што е несомнено најистакнатото име во македонската музичка критика) во статијата „Дилема на македонската критичка мисла (неколку видувања за македонската музичка култивираност и музичката критика како дел од неа)“ емитувана на Третата програма на Радио Скопје во 1982 година. Во неа тој се осврнува на состојбите со македонската музичка критика од почетоците на активниот музички живот во Македонија по Втората светска војна до 80-тите години на минатиот век.* Прикажаните состојби остануваат актуелни и во 1997 година кога оваа статија е препечатена во првиот број на списанието *Музика*: „Положбата на музичката критика, во која се најде и поради сопствена вина, бидејќи и поради покрај несомнените поволности, очигледно немала сили да се избори за свој рамноправен статус во рамките на сопственото музичко јато, а со тоа и во пошироката јавност, придонесе таа да биде општествено потценувана, и да се потисне на последното

* Историски преглед на македонската музичка критика во кој е обработен и периодот пред Втората светска војна е даден во текстот за македонската музичка критика од Драгослав Ортаков во *Музичката енциклопедија* на Југословенскиот лексикографски завод (Ortakov 1977: 386-7).

стапало на скалата на творечките музички вредности. Затоа и проблемот на денешниот миг на музичката критика да опстане или не, и тоа исправено, рамноправно со своите музички пандани, чесно и достоинствено, станува императив” (Чучков [1982] 1997: 105).

Покрај оваа статија во македонската музиколошка мисла напишан се појавува есеј за теориските аспекти на музичката критика насловен „Убијте го тој пес!” напишан од музикологот Марко Коловски. Текстот е изработен во 80-тите години на минатиот век, а испечатен во 2001 година како воведен текст на неговата збирка музички критики од концертите на фестивалот *Охридско лето 1991-2001* насловена „Ex tempore”.

Проблемот на музичкото новинарство кај нас, а со тоа и со музичката критика, повторно се актуелизира во 2005 година во рамките на 11-та ИРАМ-ова конференција посветена на културната политика и музичкото образование. На неа е претставен проблемскиот текст за етиката на музичкото новинарство од Димитрије Бужаровски, кој е провоциран од „неадекватната застапеност на музичките настани и музичката култура во македонските печатени и електронски медиуми” (Бужаровски 2005). На истата конференција е претставено и емпириско истражување за застапеноста на музичките настани во македонските дневни весници, изготвено од Трена Јорданоска и Дојрана Прокопиева (Јорданоска и Прокопиева 2005).

При цитирањето на трудовите поврзани со музичката критика, како што веќе можеше да се види, нас доминантно не интересираа трудовите кои се бават со проблемите на музичката критика, а не оние кои го претставуваат историјатот на музичката критика (иако и во нив може да се најдат проблемски елементи како на пример текстот за музичката критика на Јосип Андрејс [Josip Andreis 1909-1982] во *Музичката Енциклопедија* на Југословенскиот лексикографски завод; види Andreis 1977: 384-5).

Како што ќе видиме подоцна музичката критика е најдиректно произлезена од аксиолошкиот дел на музикологијата, односно естетиката на музиката, така што очекувано никулците на расправата за музичката критика се наоѓаат во расправите за убавото. Во оваа смисла првиот музички критичар е Платон кој меѓу првите ги вреднува музичките модуси, односно различните видови на музичка традиција и

практика во неговото време, во дијалозите *Држава* и *Закони* (види Бужаровски 1989: 36-45).

Оттаму филозофските и музичко-теориските расправи за убавото во кои се врши вреднување на одредени дела или изведби и изведувачи од музичката литература се всушност и првите критики, но и првите теориски расправи кои се однесуваат на критиката.

Очекувано следниот чекор во потрагата по теориските трудови за проблемите на музичката критика се расправите поврзани со дефиницијата на музикологијата на крајот од 19 век [како на пример расправата на Гвидо Адлер (Guido Adler 1885-1941) „Предметот, методот и целите на музичката наука” („Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”) (Adler 1885: 5-20) кој се смета за основоположен теориски труд кој ја дефинира музикологијата како наука].

Иако од прегледот на музичките критичари (Andreis 1977) може да се види дека музичката критика особено заживува во 19 век, посебно заради појавата и заживувањето на концертните изведби, вистинската експлозија на критички написи за музиката се случува во 20 век.

Со оглед на тоа дека теориските расправи за музичката критика следат *post festum*, заживувањето и зголемениот број на музички критики ќе се рефлектира и во повеќе теориски расправи за постоечката музичка критика, а во следната фаза и метатеориски расправи, главно поврзани со аспекти на методологијата на изработката на музичка критика. Во оваа смисла среќаваме расправи со оригинални интригирачки наслови кои отвораат низа специфични проблеми најчесто поврзани со задачата на музичката критика, за што служи таа и на што треба да укаже (на пр. Page 2006; Žerić 1969: 307-10). Повеќето од овие текстови пристапуваат кон проблемот од аспект на музичкиот критичар (на пр. Nordlinger 2003; Shaw 1894; Smith 1970; Rockwell 2007), а чести се и написите за состојбите со музичката критика во соодветната средина (на пр. Поспелов 2007; Horowitz 2006; Page 2006), односно написи кои се критика на самата музичката критика (на пр. Žerić 1969: 307-10).

Паралелно со зголемувањето на бројот на критичари се појавуваат и првите национални и меѓународни здруженија на критичари кои започнуваат да вршат истражувања за состојбите со музичката критика. Меѓу овие проекти посебно се

издвојува истражувањето на Северно американското здружение на критичари на класична музика и Националната програма на уметничко новинарство на Универзитетот Колумбија направено во 2005 година достапно на веб страницата www.mcana.org.

Сепак, и покрај големиот корпус на текстови со клучни зборови *музичка критика*^{*}, досега немаме сретнато труд со конзистентна методологија односно систематизиран начин на обработка на структурните елементи и проблемите на музичката критика. Така дојдовме до дефиниција на темата на овој труд:

**Проблеми на методологија на изработка на музичка критика
во македонската музичка култура во 21 век**

Вака дефинираната тема содржи три основни сегменти.

Преку првиот сегмент треба да ги евидентираме проблемите поврзани со феноменот музичка критика.

Од вториот сегмент на дефиницијата на нашиот интерес - методологијата на изработка на музичка критика - треба да произлезе структурата на музичката критика во содржинска и формална смисла, врз основа на претходно регистрираните проблеми.

Третиот сегмент од дефиницијата го стеснува практичното поле на примената на претходните два сегмента на музичката критика во македонската музичка култура во 21 век. Преку овој сегмент од дефиницијата всушност сакаме да направиме одредена проверка на сознанијата од претходните два сегменти, односно регистарот на проблеми и методологијата на изработка. Оваа проверка ќе се изврши преку пилот истражување на објавените критики во македонските дневни весници во периодот јануари-август од 2007 година. Заради компарација и проверка на резултатите од нашето истражување со состојбите во светската музичка критика во истражуваниот корпус ќе бидат вклучени низа рецензии од светската музичка провениенција, објавени во истиот период.

^{*} Јосип Андрејс во *Музичката енциклопедија* наведува 60 библиографски единици со трудови за *музичката критика* (види Andreis 1977: 385). Бројот на библиографски единици во *The New Grove Dictionary* е 112 (види Dean 1980: 49-50).

Соодветно трудот е конципиран во 4 дела:

1. Регистар на проблеми
2. Хипотетичен модел за изработка на музичка критика во 21 век
3. Апликација на хипотетичниот модел врз селектиран примерок
(пилот истражување)
4. Заклучни забелешки

Прво поглавје

Регистар на проблеми

Како што веќе наведовме во воведот кон овој труд, односно делот за дефиницијата на предметот на нашето истражување, пред одредувањето на методологијата за изработка на музичка критика неопходно беше да направиме еден регистар, односно попис на аспектите на феноменот кои можат да бидат релевантни за обликувањето на споменатата методологија. На овој начин ние се придруживме кон теорискиот пристап кој смета дека добро поставените прашања веќе сами по себе претставуваат половина успех. Во одредувањето на регистарот на овие аспекти за нас беа референтни досегашните сознанија, односно обработки на оваа проблематика, иако на крајот изградивме сопствена класификација, односно генерализација на обработуваните поими.

Сепак ова беше многу сложена задача и ние всушност бевме ставени во истата ситуација заради која многумина одбегнуваат воопшто да размислуваат за феноменот музичка критика: „... Не сакав да ја изложувам мојата работа на опасноста на ужасната активност мислење. Не сакав да бидам предмет на она што во голфот се нарекува *парализа при анализа*. Она од што стрепев е дека ќе се замрзнам на тастатурата.” - вели музичкиот критичар на американското списание *New Criterion* Џеј Нордлингер (Jay Nordlinger) во неговиот говор насловен „Кому му е грижа што зборуваат критичарите?” одржан по повод одбележувањето на 20-годишнината од постоењето на списанието во 2003 година.

Во обидот системски да пристапиме кон формирањето на регистар на проблеми најнапред извршивме групирање во следните поголеми целини:

1. Општи проблеми на музичката критика;
2. Проблеми поврзани со дефиницијата и позицијата на музичкиот критичар;
3. Структурни проблеми на музичката критика.

Имајќи предвид дека со изборот на терминот проблеми, веќе упатуваме на некаква конфликтна ситуација и натамошната разработка на овие целини ја подведовме, содржински и стилистички, во вид на регистар на спротивности. Ова ја открива нашата основна интенција да не ја затвориме обработката на овие проблеми преку нашите конечни судови и коментари, иако онаму каде што е тоа можно ќе се обидеме да го изнесеме и нашиот сопствен заклучок.

Трите целини се организирани во 4 судири на спротивности, меѓу кои во првата целина ги издвоивме:

- Музичка критика vs. музикологија;
- Музичка критика vs. музички критицизам;
- Музичка критика vs. аксиологија;
- Музичка критика vs. музичко новинарство.

Во втората група проблеми поврзани со музичкиот критичар спаѓаат:

- Современиот музички критичар vs. музичкиот критичар од минатото;
- Професионални музичари vs. аматери;
- Критичар на класична музика vs. критичар на останатите музички жанри;
- Објективност vs. адаптивност.

Последната група на проблеми се однесува на структурата на музичката критика на содржински и стилистички план:

- Содржина vs. форма на музичката критика;
- Оценка vs. дескриптивност;
- Комплетност vs. компатибилност;
- Анализа vs. импресија.

Во ваквата класификација станува спорно местото на некои од проблемите во трите најопшти категории. На пример прашањето објективност vs. адаптивност може подеднакво да се третира како прашање на структурните проблеми на музичката критика и проблемите поврзани со музичкиот критичар. Оттаму,

разбирливо е дека при разгледувањето на еден вака комплексен и целовит проблем ние употребуваме постапки кои насилно ги специфицираат неговите својства.

При изработката на ова поглавје се користевме со достапните трудови за музичката критика печатени во книги, енциклопедии, списанија и on-line публикации во кои наведените проблеми, поединечно или интегрално, претставуваат централен интерес. Овде би навеле и еден интересен податок дека бројот на нашите целини преку кои ќе биде разгледуван феноменот музичка критика се совпадна со бројот на целини при систематизацијата на музичката критика во *The New Grove Dictionary*. Авторот на овој дел Винтон Дин (Winton Dean) критиката ја разгледува низ 12 целини и тоа: (1) Дефиниција и подрачје; (2) Корени; (3) 18 век; (4) Периодот на Романтизмот; (5) Раниот 20 век; (6) Нови трендови; (7) Природата на критиката; (8) Ограничувањата на музиката; (9) Проблемот на естетиката; (10) Објективна и субјективна критика; (11) Должностите на критичарот; (12) Квалификациите на критичарот (Dean 1980: 36).

1.1. Општи проблеми на музичката критика

Дефиницијата на општите проблеми на музичката критика пред сè го подразбира односот на музичката критика со теориските и практичните дисциплини кои во однос на општоста се наоѓаат или над, или го покриваат и поимот музичка критика. Соодветно одредивме четири општи подрачја во кои музичката критика може да се подведе или третира како нивен составен дел: музикологијата, музичкиот критицизам, аксиологијата и музичкото новинарство.

1.1.1. Музичка критика vs. музикологија

Релацијата меѓу музикологијата и музичката критика секако е еден од најопштите проблеми кој и досега е обработуван во расправите за музичката критика. Кај оваа релација треба да се утврди колку и каков дел е музичката критика, (ако воопшто е дел), од поопштата категорија музикологија, или таа претставува

самостоен ентитет. Доколку ова второто е точно тогаш музичката критика е спротивставена на категоријата музикологија.

За да одговориме на ова прашање ние неминовно мораме да се навратиме на историјатот на дефинирањето на предметот и методот на музикологијата.

Првиот теоретичар наведуван како основоположник на музикологијата е Јохан Николаус Форкел (Johann Nicolaus Forkel 1794-1818) со неговата расправа „За теоријата на музиката“ („Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern der Kunst notwendig und nützlich ist“, 1977). Меѓутоа неговата расправа „повеќе е преглед отколку теориска книга, повеќе се осврнува на тоа што треба да се учи на часовите по музика на универзитетите, отколку што поставува корпус на теоријата на музиката“ (Huray & Day 1981: 176).

Затоа треба да се навратиме на позната шема *Musikwissenschaft* на австрискиот музиколог Гвидо Адлер во која тој исцрпно го разработува подрачјето на музичката наука. Во оваа шема аспектите на музичката критика, односно критичкото вреднување на музиката, ги наоѓаме во втората гранка на музикологијата – систематската, поточно во подрачјето на естетиката на музиката (**II. Systematisch; B. Aesthetik der Tonkunst;** (1) Vergleichung und Werthschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipirenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen*) (Adler 1885: 16-7).

Врската помеѓу музикологијата и музичката критика се потврдува и низ мислењето на хрватскиот музиколог Јосип Андрејс кој во систематизацијата на музикологијата како наука, се надоврзува на Адлеровата шема и ги позиционира критичките аспекти во рамките на естетиката на музиката: „(ова подрачје, м.з.) веќе вклучува одреден критички став, кој што претпоставува постоење на критериуми спрема кои слушателот го вреднува она што го слуша“ (Andreis 1968: 512). Меѓутоа Андрејс оди чекор понамату и во систематизацијата на музикологијата одвојува посебен дел за теоријата и историјата на музичката критика, со тоа што „теоријата на музичката критика треба да утврди што е музичка критика, која ѝ е целта, какви видови на музички критики постојат и какви особини треба да поседува музичкиот критичар за соодветно да одговори на задачата, додека историјата на музичката

критика треба да пружи низа модели кои практично ги илустрираат теориските начела” (Andreis 1968: 513-4).

Во оваа смисла југословенската музикологија, а со тоа и македонската која како дел од неа имаше единствен пристап кон музикологијата, посебен акцент става на врската помеѓу музичките критики и музикологијата. За тоа сведочат бројните написи во музиколошкото списание *Звук* и изданијата на *Третиата програма* на Македонската радио телевизија, како на пример мислењето на критичарот Владо Чучков во споменатата статија „Дилема на македонската музичка критичка мисла”: „Критиката, онаа музичката, не е наука. Таа е делче од мошне опфатната комплексна наука – музикологијата...” (Чучков [1982] 1997: 99).

Наспроти овие тврдења кои музичката критика ја држат на линијата на музикологијата, при регистрирањето на проблемот музичка критика vs. музикологија ќе ја најдеме самостојноста на музичка критика во оние тврдења кои сметаат дека музичката критика треба да биде сопствено, креативно остварување за кое малку или воопшто не е потребно професионално музиколошко знаење и музиколошка анализа.

Ова би го илустрирале со извадок од текстот на Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw) (1856-1950) „Како да се стане музички критичар” (прв пат издаден во *Scottish Music Monthly* во 1894 година, препечатен во *New Music Review* во 1912 година и во 1960 година: “Bernard Shaw *How to become a Music Critic*”, ed. Dan H. Laurence. London: Rupert Hart-Davis): „Тој (музичкиот критичар м.з.) мора да поседува култивиран вкус за музика; да биде вешт пишувач; и да биде истрениран критичар” (Shaw [1894] 2007).

Во прилог на ова се и зборовите на американскиот критичар на весникот *Washington Post* Тим Пејџ (Tim Page): „Што навистина го прави музичкиот критичар? Понекогаш се чини дека постојат многу правила, а во исто време никакви правила. Мислам дека првите две работи се толку очигледни што не треба ни да се споменуваат. Критичарот треба да знае нешто за музиката, и критичарот треба да знае како да пишува.”

„Да не го забораваме тоа дека музичката критика пред сè е пишано дело, книжевна форма. Не би замерил ако очекувате музичкиот критичар најпрво да биде вешт пишувач, а потоа критичар. Ако В.С. Најпол (Vidiadhar Surajprasad Naipaul)

пишува музички критики, јас би ги читал, заради одличната проза, без разлика што мислам за неговите музички расудувања” (Nordlinger 2003).

Ова воедно е и пример како наведените проблеми постојано ќе се преплетуваат, бидејќи подеднакво ова мислење можеме да го наведеме и во анализата на структурните елементи на музичката критика, односно делот анализа vs. импресија.

Спротивставените мислења кои пред малку ги цитиравме се нашиот аргумент за двојната поставеност на музичката критика и како дериват на аплицираната музикологија и како самостоен креативен ентитет. Следниот проблем во кој се спротивставени музичката критика наспроти музичкиот критицизам се надоврзува на сличен начин.

1.1.2. Музичка критика vs. музички критицизам

Во нашата потрага по дефинирањето на проблемите поврзани со музичката критика наидовме и на антиномијата за двојната употреба на терминот музички критицизам: едната како критицизам (во смисла на филозофија и естетика на музиката), а другата како критицизам во смисла на музичка критика. Ова посебно се случува при користењето на литературата од англиското говорно подрачје во која често се употребува истиот термин – *music criticism*, и за естетика на музиката и за музичката критика. Терминот *music critic* пак има тројно значење: музички критичар, музичка критика и музичка расправа (види MCANA & NAJP 2005; Dean 1980: 36).

Ова е видно и во текстот „Есеј за музичкиот критицизам” („Essay on Musical Criticism”) од Чарлс Барни (Charles Burney 1726-1814), кого Јосип Андрејс го наведува како еден од најзначајните музички критичари на Англија во 18 век (Andreis 1997), каде терминот музички критицизам најнапред се однесува на музичка критика, но и на негувањето на добриот вкус на публиката. Барни заклучува дека „критицизмот во оваа уметност (музиката, м.з.) подобро ќе биде научен од примери на добри композиции и изведби, отколку преку расудување и спекулација” (Burney [1789] 1981: 191). Во оваа реченица уште еднаш ја чувствуваме долговековната расправа во естетиката на музиката за двојноста и примарноста на музичкото судење преку увото

(перцепцијата) и разумот (види шесто поглавје „Перипатетиците – модификација на традицијата” [Аристоксен], Бужаровски 1989: 59).

Ваквата полисемија е присутна и во другите уметнички области. Како пример може да го наведеме литературниот критицизам, односно историјата на литературниот критицизам, која е всушност историја на естетиката на книжевноста (Wimsatt & Brooks 1957).

Од овде јасно произлегува врската на овие термини со филозофијата, односно филозофската критика - гносеолошко становиште кое смета дека основната задача на филозофијата е систематско испитување на потеклото, можностите, важноста и границите на нашето сознание (на пример Кантовите [Immanuel Kant 1724-1804] три критики: *Критика на моќта на судењето* (1790) [Kritik der Urteilskraft], *Критика на чистото ум* (1787) [Kritik der reinen Vernunft] и *Критика на практичниот ум* (1788) [Kritik der praktischen Vernunft]).

Се разбира во македонскиот јазик овие два термини покриваат различни семантички полиња и нема можност за недоразбирања во однос на нивната конкретна употреба, при што музичкиот критицизам го покрива исклучиво подрачјето на филозофијата односно естетиката на музиката. Сепак постои врска помеѓу овие два спротивставени термини. Имено ако музичката критика е аплицирана музикологија, како што веќе напоменавме (види стр. 10-1), таа на одреден начин е и аплицирана естетика, односно филозофија на музиката бидејќи во едно генерализирано становиште крајното исходиште на музикологијата е естетиката, односно филозофијата на музиката. На ова би го надоврзале мислењето на германскиот музиколог Карл Далхаус (Carl Dalhaus 1928-1989) во последното поглавје на неговата *Музичка естетика* (1967) посветено на прашањата на *мерила*, односно „музичката критика” (Бужаровски 1989: 361), дека „естетичкото размислување завршува во критика” (Dalhaus 1972: 494).

1.1.3. Музичка критика vs. аксиологија

Вреднувањето како основна задача на секоја музичка критика ја поставува музичката критика во директна корелација со дисциплината чиј предмет е вредноста, односно вреднувањето – аксиологијата. Иако досега намерно избегнувавме да ги

наведуваме дефинициите на музичката критика дадени во различни енциклопедии, музички речници и сл. бидејќи различните и, како што веќе видовме, спротивставени мислења овде ќе ги разработиме во сегментирана форма, сепак овде би ја цитирале дефиницијата на Јосип Андрејс според која: „Музичката критика е јавно изложување на мислење за *вредноста* на музичкото дело и начинот на неговата изведба во дневниот, неделниот и стручниот печат” (Andreis 1977: 384), како и дефиницијата на Винтон Дин (Winton Dean) во *The New Grove Dictionary*: „критиката подразбира израз во зборови на *вреднувања* за музичката уметност” (Dean 1980: 36).

Вреднувањето на музиката, од друга страна, често се поврзува и со *ценењето* (appreciation) на убавата музика што оди дотаму воведните општи курсеви за историјата на (доминантно западната) музика на универзитетите во САД да бидат наречени курсеви за *ценење на музиката* (music appreciation). На овој начин вреднувањето на музиката се поврзува со уште една категорија – *музички вкус*.

Ова веќе го видовме во текстот на Чарлс Барни кој што изградбата на „добриот” музички вкус ја најде во слушањето на „добра” музика. Истото го среќаваме и во текстот на Џеролд Левинсон (Jerold Levinson) „Вреднување на музичката изведба” (“Evaluating Musical Performance”) (1987) кој што се надоврзува на Барни посебно со релативизмот во проценката на музичките дела, поставувајќи ја во центарот на неговата расправа релативноста на перспективата на вреднувањето на изведбите (perspective-relativity of evaluation of performance – PREP) (Levinson 1987: 1).

Во оваа смисла Форкел го парафразира Александар Поуп (Alexander Pope 1688-1744): „Нашите расудувања се како нашите часовници; тие никогаш не го покажуваат истото време, туку сите се разликуваат, иако секој мисли дека неговиот часовник најдобро го покажува времето” * (според Forkel [1777] 1981: 191).

* Споменатиот извадок е од „Есејот за критицизмот” („An Essay on Criticism”) (<http://titan.iwu.edu/~wchapman/britpoet/popeessay.html>). Во прилог го даваме целосно:

'Tis with our Judgments as our Watches, none
Go just alike, yet each believes his own.
In Poets as true Genius is but rare,
True Taste as seldom is the Critick's Share;
Both must alike from Heav'n derive their Light,
These born to Judge, as well as those to Write.
Let such teach others who themselves excell,
And censure freely who have written well.
Authors are partial to their Wit, 'tis true,
But are not Criticks to their Judgment too?

Значајна е и забелешката на Карл Далхаус дека „секој обид да се скицира теорија на критиката, или барем да се покаже како таа би била можна кога упорно би се настојувало, е парализиран од паролата за релативноста на естетичките судови, парола која што му е на располагање на секој оној кој тежнее да ги избегне последиците од сопствените или туѓите тврдења”. Затоа и релативноста на критиката „според некои мислења подразбира нејзина ништожност” (Dalhaus 1972: 492).

Релативноста на судењето за музиката понатаму се преведува во категоријата *објективност vs. субјективност*, „категории кои постојано се спротивставуваат, се раздвојуваат, па се соединуваат” (Dean 1980: 46).

Според Џорџ Бернард Шо „за објективноста нема место во уметничката критика, затоа што уметноста не ни постои во објективниот свет” (Shaw [1894] 2007).

Јосип Андрејс наведува дека „од причини кои што не можат да се отклонат, затоа што се длабоко вкоренети во душевниот живот на човекот, скоро е невозможно да се постигне потполна објективност на музичката (и не само на музичката) критика” (Andreis 1977: 385). Оттаму според критичарот Џорџ Џ. Нејтан (George J. Nathan 1882-1958) „постојат само два вида на критики: субјективна критика и лоша критика” (Page 2006).

„Критиката нужно е и субјективна, но степенот на нејзината субјективност не смее никогаш да биде таков, за со мислењето на критичарот да не се сложат барем дел од читателите. Критика не смее да го презира и мрази предметот за кој пишува, затоа што тогаш сигурно нема да пишува за него со потребната објективност, па според тоа таквата критика и нема да биде добра” (Žerić 1969: 307).

Помеѓу четирите карактеристики кои придонесуваат за неадекватната застапеност на музички настани во македонските медиуми Димитрије Бужаровски ја наведува „погрешната евалуација (*субјективна*, која го избегнува мислењето на експертите и публиката)”. Ваквиот пристап кон евалуирање на музичките настани придонесува за „долготраен негативен ефект кој може да се дефинира како оставање на погрешно сведоштво за музичките настани и музичката култура” (Бужаровски 2006: 1).

Со ова се засега прашањето на објективноста при валоризацијата на музичките настани во малите средини, како што е нашата, во кои прашање е дали може воопшто да постои вистински објективен критичар.

Со сето ова ние ги допревме и истите дилеми како и кај првите две генерални спротивставувања на музичката критика со музикологијата и музичкиот критицизам, односно дали музичката критика е всушност аплицирана аксиологија на музиката или повторно претставува еден „субјективен“ ентитет.

Дихотомијата музичка критика/аксиологија се одразува и во прашањата на својствата на различните книжевни жанри кои се употребуваат како термини под кои се пишуваат музичките вреднувања. Во македонскиот јазик подеднакво ги среќаваме термините музичка критика и музичка рецензија. Од друга страна рецензијата (лат. *resensio* од *resensere* - критички подробно да се прегледа) е само латински еквивалент на терминот критика (грч. *kritikē*, *krinō* - оценување, односно утврдување и разликување на она што е вредно од она што не е). Затоа се поставува прашањето дали постои суштинска - содржинска и формално-стилистичка разлика помеѓу музичката критика и музичката рецензија или се работи за синоними.

1.1.4. Музичка критика vs. музичко новинарство

Терминот музичко новинарство ги покрива сите форми на текстови за музиката издадени во дневна, седмична или друга периодична публикација, радио-телевизиска емисија или на Интернет: реклами, осврти, најави, одјави, информации, интервјуа, писма, портрети, промоции на албуми и спотови, топ листи (категиорите на текстови се позајмени од споменатото емпириско истражување за застапеноста на музичките настани; Јорданоска и Прокопиева 2006).

Меѓутоа изминативе неколку децении, термините како музички журнализам, репортерство и сл., најчесто се поврзуваат со популарната музика. Музичкото новинарство претставува специјализирана гранка на забавната индустрија, во која посебно значајна улога има музичката критика. Видовите текстови од музичкиот журнализам по големина најчесто се кратки и се движат од портрети на музичари и бендови до осврти на албуми. Продуцентските куќи или менаџерите на музичарите многу често испраќаат бесплатни снимки, Ди-Ви-Ди-а и написи на магазинот барајќи

осврт или интервју со уметникот. Помеѓу најпознатите магазини за популарна музика се издвојуваат американските магазини *Rolling Stone*, *Urb*, *New Musical Express*, *Village voice*, *The Source*.

Некои од нашите списанија се обидоа да го следат трендот на овие списанија меѓутоа не опстанаа на пазарот. Најзначајната македонска публикација која го покриваше музичкото новинарство беше магазинот *Екран* кој повеќе не се издава.

Современите електронски форми на комуникација, посебно најмасовното електронско средство на комуникација Интернет, нудат и најразлични форми на рецензирање на музика. Посебна новина претставуваат веб страниците на кои самите посетители можат да напишат своја критика, преку лични блогови (види Митевска 2007) и преку разни форуми и трибини кои отвораат простор за полемики. Би навеле само неколку примери:

Tone Deaf Critic. Music News, Scathing Reviews and Red Hot Recommendations.
We Listen to It So You Won't Have to! <http://www.tonedeaftcritic.com/>
<http://musicalcritic.blogspot.com/>
<http://www.music-critic.com/>
<http://www.music-critic.ca/wp/index.php>

Сето ова е доволна аргументација и за поставување на проблемот музичка критика vs. музичко новинарство во кој на музичката критика повторно не би се гледало како на негов составен дел туку како на самостоен ентитет. Ова подоцна ќе се рефлектира и во профилирањето, односно дизајнирањето на професијата музички критичар наспроти музички новинар, за што ќе стане збор во натамошниот дел на овој труд.

Кај нас, во основа, на музичката критика се гледа како на нешто различно од музичкото новинарство, дури и како на нешто што не спаѓа во музичкото новинарство. Во аксиолошка смисла музичката критика се поставува многу повисоко од музичкото новинарство, не само во содржинска и формално-стилистичка смисла, туку и во смисла на објективноста на донесените оценки. Употребата на атрибути и суперлативи кои ги среќаваме во новинарските наспроти текстовите на музичките критичари добива сосема друга функција и значење. Со други зборови, оценките донесени во музичките критики се на многу повисоко место во скалата на вредности.

1.2. Проблеми поврзани со дефиницијата и позицијата на музичкиот критичар

Проблеми поврзани со дефиницијата и позицијата на музичкиот критичар веќе ги допревме при објаснувањето на релативноста на критичкото расудување (види стр. 13-4). Сосема е јасно дека музичката критика не може да постои без субјектот, во нашиот случај музичкиот критичар. Во музичкиот критичар се обединуваат и се рефлектираат и надворешното опкружување (социјално, политичко, правно, економско, културно, технолошко итн.) и неговата индивидуалност, односно субјективност во интелектуална, емоционална и креативна смисла. Затоа при дефинирањето на оваа група проблеми ние ги издвоивме оние проблеми кои во една условна ранг листа би се нашле на нејзиниот врв.

На овој начин ги дефиниравме четирите проблеми за кои ќе стане збор во овој дел од трудот. Соодветно на почетокот се најдоа проблемите поврзани со дефиницијата на музичкиот критичар низ историјата до денес. Првата целина „Современиот музички критичар vs. музичкиот критичар од минатото” вклучува краток дескриптивен историски преглед на поимот музички критичар издвојувајќи повеќе истакнати имиња од оваа област.

Сепак овде треба да го имаме во предвид тоа дека „кон создавање на исцрпна историја на музичката критика ретко се пристапува”, и за да биде направена „потребно е бескрајно истражување во книгите, написите, предговорите и архивите на старите весници и списанија”. Од друга страна „јавната меморија, која најчесто зависи од каприциозноста на биографите и историчарите, во голема мерка е селективна” (Dean 1980: 36). (За подетална историја на музичката критика упатуваме на Dean 1980: 37-44 и Andreis 1977: 385).

Од историскиот преглед неминовно ќе произлезат разните видови поделби на музичките критичари претставени во втората и третата целина. Последната целина „Објективност vs. адаптивност” ги третира проблемите поврзани со опкружувањето на критичарот.

1.2.1. Современиот музички критичар vs. музичкиот критичар од минатото

Критичар (грч. kritikós) или рецензент (лат. recensens) е оценувач, односно просудувач во прашањата со книжевна, уметничка, научна, морална итн. вредност (види Dean 1980: 36). Според разните дефиниции дадени во разните on-line енциклопедии музички критичар е оној кој што прави рецензија на издадена, изведена или снимена музика со инструментални или оркестарски дела, опери, мјузикли и останатите музичко-сценски дела, вокални и хорски дела, како и на рок, поп, џез и останати сродни музички жанри. Своите музички критики тој ги издава во дневните, неделните или специјализираните печатени медиуми, може да ги емитува на телевизија или да ги постави на Интернет .

Во on-line речникот на работни места, во разновидноста на задачи кои зависат од областа на специјализација на музичарот го среќаваме музичкиот критичар кој се издвојува како посебно работно место. Така, во дефиницијата стои дека: „Музичкиот критичар е ангажиран од поголем издавачки медиум за да известува за уметничките изведби ширум светот. Во помалите културни средини вообичаено се ангажираат хонорарни критичари кои редовно ги покриваат локалните и гостите уметници во локалниот печат”(http://jobguide.thegoodguides.com.au/text/jobdetails.cfm?jobid=481).

Имајќи ја во предвид веќе обработената релација музикологија/музичка критика музичкиот критичар во минатото, а и денес, би требало да произлезе и образовно да се оформи во студиите по музикологија. Сепак ова не е правило. Во историјата на музичката критика среќаваме голем број на композитори и изведувачи кои покрај искуството во композиторскиот занает и познавањето на изведувачката практика на нивното време поседувале соодветен талент за пишување музички критики и теориски текстови. Со оглед на тоа што до 19 век не постоеле звучни записи од делата, а партитурите не биле достапни за секого, неопходно било музичкиот критичар сам да создаде партитура или клавирски извод преку кој би го вреднувал делото. Ваквата состојба која е типична за првата половина на 19 век била прифаќана како нешто сосема природно.

За прв автор на музичка критика историчарите на музиката го имаат забележано музичкиот теоретичар Јохан Матесон (Johann Mattheson 1681-1764) кој во

Хамбург го основа првото списание комплетно посветено на музиката *Critica Musica* (1722-5). Неговиот пример започнуваат да го следат повеќе германски теоретичари меѓу кои се Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann 1681-1767), кој воедно е и првиот кој ги објавува своите композиции, а музички критики објавува во списанието *Der getreue Music-Meister* (1728); Јохан Шјјбе (Johann Scheibe 1708-1776) кој го основа списанието *Der critische Musikus* (1737-40); и Јохан Адам Хилер (Johann Adam Hiller 1728-1804) основач на списанието *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend* (1766) (Dean 1980: 37; Andreis 1977: 385). Во Франција првите музички критичари се енциклопедистите Жан ле Рон д'Аламбер (Jean le Rond d'Alembert 1717-1783) и Денис Дидро (Denis Diderot 1713-1784) (1751-77); „ако Германија била прва на подрачјето (на музичката критика, м.з.) со списанија, интелектуалното гориво преку кое тие биле напојувани во голема мерка било француско” (Dean 1980: 37). Првите англиски музички критичари се композиторот и органист Чарлс Ависон (Charles Avison 1709-1770) со критика на музиката на Хендл објавена 1752 година, и историчарот Чарлс Барни со „Есејот за музичкиот критицизам”.

До 19 век музичките критики се објавуваат исклучиво во специјализираните списанија за музика. Меѓу нив се списанијата списанието *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1882), (во издание на Breitkopf & Hartel, а од 1818 на Rieter-Biederman) и *Neue Zeitschrift für Musik* основан од Роберт Шуман (Robert Schumann 1810-1856) и Фридрих Вик (Friedrich Wieck 1785-1873), а во Лондон *Musical Times*, кој од 1844–1906 е *Musical Times and singing-class circular*.

Промените во системот на музичкото образование, популаризацијата на музиката доведува до понатамошен растечки интерес за музиката во главните весници, а со тоа и растечки број на музички критичари како професија, се разбира со различен степен на компетентност и интегритет. „Деветнаесеттиот век е времето кога конзумацјата на музиката започнува постојано да биде опкружувана со различни информативни и интерпретативни текстови: програмски забелешки, текстови кои ја оценуваат музиката” (Cook & Dibben 2001: 48).

Крајот на 18 век и првите децении на 19 век во Германија се појавуваат и првите музичари на кои што пишувањето и објавувањето музички критики им станува професија. Првиот меѓу музичките критичари е Ј. Ф. Рохлиц (J. F. Rochlitz)

основачот на списанието *Allgemeine Musikalische Zeitung*, а на него му се придружуваат критичарите Релштаб (J. K. F. Rellstab и синот L. Rellstab). Во овој период се појавуваат првите музички критики во дневниот печат (Dean 1980: 39). Се смета дека оваа пракса започнува со критичарот J. K. F. Релштаб во Берлинскиот весник *Vossische Zeitung*, за подоцна, и во Англија и Франција да започнат да се ангажираат редовни музички критичари.

Помеѓу најзначајните музички критичари на 19 век ги среќаваме музикологот Едуард Ханслик (Eduard Hanslik 1825-1904) („неговите собрани музички критики се оглед музичкиот живот во Европа од 1848-1890”) (Andreis 1977: 385), музички критичар Јулиус Корнголд (Julius Korngold) и филозофот Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche). Во оваа смисла се издвојува и Е. Т. А. Хофман (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann 1776-1822), кој иако компонирал, посебно е познат како музички писател кој што пишува под псевдонимот Јоханес Крајслер (Johannes Kreisler) (збирка на неговите текстови и критики за прв пат е издадена во 1989 година, под наслов *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet And The Composer, Music Criticism*).

Сепак највлијателните личности на подрачјето на музичката критика во 19 век се композиторите Хектор Берлиоз (Hector Berlioz 1803-1869), Рихард Вагнер (Richard Wagner 1813-1883), Роберт Шуман, кој пишува под псевдонимите *Еузебиус* и *Флоресџан*, Клод Дебиси (Claude Debussy 1862-1918), кој го создава измислениот лик *Господин Кроше* (*Monsieur Croche*) и Петар Илич Чајковски (1840-1893).

Во 20 век со музичка критика се бават социологот и филозоф Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) (1903-1969) (забележана е неговата статија *Јавношо мислење и музичката критика*, во бившите југословенски простори издадена во 1963), музичките писатели Ромен Ролан (Romain Rolland) (1866-1944) и Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein) (1880-1952), музикологот Ханс Хајнц Штукеншмит (Hans Heinz Stuckenschmidt) (1901-1988), музичкиот писател Харолд Шонберг (Harold C. Schonberg) (1915-2003), кој е главен музички критичар во *The New York Times* во 1960 година (Horowitz 2007), како и голем број изведувачи и композитори меѓу кои пијанистот Алфред Брендел (Alfred Brendel), пијанистот и теоретичар Чарлс Розен (Charles Rosen)

и композиторите Пол Хиндемит (1835-1963), Ернст Кженек (1900-1991), Џон Кејџ (1912-1992) и Пјер Булез.*

Очигледно е дека во овој преглед доминираа имиња од западната музичка култура. Тоа е разбирливо кога ќе се има во предвид дека за појава на музичка критика е потребна развиена музичка култура и развиени печатени (и електронски) медиуми. „Критиката на индивидуалните композитори и дела, и формирањето на критички став кон современата музика во целина, мораше да ја чека појавата на печатот” (Dean 1980: 37). Во прегледот акцентот беше даден на почетоците на музичката критика во 18 и 19 век и само допрена музичката критика на 20 век која разбирливо експоненцијално расте со растежот на културите, појавата на новите култури и растежот и појавата на новите медиуми.

Прегледот на најзначајните имиња на музичката критика во минатото нè доведува до централното прашање за нас - дали постои суштинска разлика меѓу музичкиот критичар од минатото и оној од денешницата. Всушност со самото поставување на проблемот ние одговоривме позитивно на ова прашање. Оттаму може да се издвојат две генерални разлики помеѓу музичкиот критичар од минатото и музичкиот критичар денес:

1. технолошките новини
2. сегментацијата на музичката култура

Во однос на технолошките новини забележуваме три разлики:

- достапноста на партитури и пишани материјали за музичките дела, авторите и изведувачите (посебно преку Интернет);
- можноста за МИДИ преслушување на делата (ова посебно се однесува на премиерните изведби);
- можноста за снимање на изведбите за време на настапот.

Кон ова би го надоврзале мислењето на швајцарскиот етномузиколог Дитер Рингли (Dieter Ringli): „Со пронаоѓањето на новата технологија, започна да егзистира нов начин на создавање музика кој не мора да го вежбате со години: притискање на копче. Во минатото, мораше да пеете или свирите на инструмент доколку сакавте да

* Музичките критичари во Македонија се објавени во текстот „Македонската музикологија во периодот 1945-1990 година” (Јорданоска 2005).

слушате музика или некој друг да го прави тоа за вас. Денес постои трета можност која е многу полесно да ја научите: можете да го вклучите радиото или да пуштите Це-Де и ќе добиете извонредна интерпретација на сè што сакате. Ваквите можности имаат големо влијание на секој аспект: продукцијата, дисеминацијата и перцепцијата на музика е комплетно изменета, не само во поглед на механички репродуцираната музика, туку и кај секој вид на традиционално изведувана жива музика (Ringli 2003: 15).

Од друга страна, сегментацијата односно уситнувањето на музичката култура во 20 век бара сè поголема специјализација на професијата музички критичар. Во оваа смисла Дитер Рингли во текстот „Што треба да ги учиме идните музичари во 21 век”, изложен во рамките на осмата ИРАМ-ова интернационална конференција, пишува: „современата професионална музичка едукација не само што треба да ги опфати класичниот, џезот, популарниот и народниот музички жанр, исто така треба да овозможи и различни видови на инструментална практика теорија, технологија, педагогија и бизнис и право... И сега се соочуваме со сериозен проблем. Никој не може да го научи сето ова во разумно време. Најлошото решение на проблемот е да се учи од сè по малку... изгледа дека сме фатени помеѓу ѓаволот и длабокото сино море” (Ringli 2005: 67-68).

Затоа денес се настојува музичкиот критичар да има пошироко знаење и колку што е можно поголем интерес, не само за музиката, туку за сите уметнички форми и епохи (литература, визуелна уметност, политика, етнологија, филм итн.).

Од друга страна во 20 век со појавата на популарните музички жанри започнува да се издвојува и специјализира професијата музички критичар на популарна музика. Оваа професија која своите корени ги наоѓа пред помалку од половина век, се појавува без претходници, насоки или правила. Овој вид на музички критичари пишуваат критики на синглови, албуми, концерти, интервјуа/портрети, опрема (на пр. гитари, засилувачи, микрофони) и сл.

Појавата на џезот влијае и врз појавата на специјализиран музички критичар и за овој жанр. Еден од најпознатите и највлијателни музички критичари од оваа област е Андре Ходир (André Hodeir) (види Hodeir 1956).

1.2.2. Професионални музичари vs. аматери

Нашата дефиниција на оваа антиномија подразбира разликување помеѓу професионалните музичари (композитори, музиколози, изведувачи) и останатите немужички професии (на пример писателите и новинарите). Според Винтон Дин музичките критичари долго време биле „или аматери заинтересирани за литературата, естетиката и општествените науки, или музичари кои биле аматери во сè останато, вклучувајќи ги процесите на мисловен и вербален израз” (Dean 1980: 36).

Споменатото истражување на Северноамериканското здружение на музички критичари дава преглед на најзначајните музички критичари во историјата: Џорџ Бернард Шо, Вирџил Томсон (Virgil Thompson 1896-1989), Харолд Шонберг, Ендрју Портер (Andrew Porter), Чарлс Розен, Хектор Берлиоз, Рихард Тарускин (Richard Taruskin), Мартин Бернхајмер (Martin Bernheimer), Пјер Булез, Нед Рорем (Ned Rorem), Роберт Шуман и Џон Кејџ (MCANA & NAJP 2005: 19). Овој преглед како и историските забелешки од претходниот дел, се најдобрата илустрација дека со музичка критика се бават не само професионални музичари туку и писатели, како на пример Џорџ Бернард Шо.

Овој писател и драматург е еден од најзначајните музички критичари кон крајот на 19 век. „Критиките на Шо го покажуваат истиот блескав инвентивен ум како и неговите драмски текстови. Обете остро сведочат за човековата лудост” (Lienhard 1997). Истражувањето на Северно Американското здружение на критичари на класична музика од 2005 година наведува неколку имиња на музички критичари кои што извршиле влијание, во позитивна смисла на денешните музички критичари. Најголемиот број - 65% од истражените 181 музички критичар од Северна Америка се изјасниле дека Џорџ Бернард Шо има извршено влијание врз нивното мислење како критичари (MCANA & NAJP 2005: 19). Збирка на негови стари музички критики се издадени во делото *Shaw in Music* (Eric Bentley, ed.). New York: Doubleday Anchor издадено 1955 година.

Како што веќе напоменавме најчестите музички критичари во минатото биле композиторите. Ова се однесува и на југословенските, односно македонските критичари. „Ова не е случаен податок бидејќи и тогаш, како и денес музичкото образование на композиторите е меѓу најкомплексните, а композиторите во својата

секојдневна работа се поставени пред повеќе креативни дилеми на кои тие се обидуваат да им дадат теориско објаснување” (Јорданоска 2005).

Овде би го навеле и мислењето на еден од водечките хрватски литературни критичари и полемичари Игор Мандиќ (Igor Mandić) (1939-?) во написот „Маните на една енциклопедија” по повод комплетирањето на второто издание на *Музичкаџа енциклопедија* на Југословенскиот лексикографски завод во 1977 година. Тој посебно се осврнува на треманот на музичките критичари во енциклопедијата:

„...триумф на музичарската бранша кои како „квалификувани” критичари ги признаваат само конвенционално образованите луѓе, односно оние композитори кои што поплатно се бавеле и со критика, или пак музиколози кои во својата стручна специјализација никогаш не биле нешто повеќе од етномузиколози, историчари, биографи, бележници и гњаватори. Докази? Еве ги: кога збирно се наведуваат имињата на оние кои по ослободувањето се бавеле со музичка критика, од 21 критичар, дури 10 се професионални композитори (Херцигоња, Златиќ, Помукало, Роје, Киригин, Бердовиќ, Сакач, Бомбардели, Жупанович, Малец)... Од тој попис само четворица заслужиле посебна биографска единица (Пожгај, Ковачевиќ, Томашек, Туркаљ), а останатите 7 само великодушно се споменати (Клинчиќ, Шаула, Седак, Фајдетиќ, Рапаниќ, Шкунца, Мартинчевиќ)” (Мандиќ 1977: 185).

Игор Мандиќ е еден од најактивните музички критичари и полемичари во бившите југословенски простори и е без професионално музичко образование.

Како што видовме и во нашиот преглед на професионални музичари кои се бават со критика на прво место беа композиторите. Веќе се осврнавме на парадоксалноста на оваа ситуација, односно нејзините причини бидејќи очекувано е дека доминантната групација би требало да бидат професионално образованите музиколози. На ова прашање би можело да даде одговор едно обмислено статистичко истражување во светски рамки.

Сепак факт е дека кај нас покрај композиторите во историјата на музичката критика посебно значајни траги имаат оставено и музиколозите Владо Чучков, Бранко Глигоров, Драган Бојациев (1930-1981), Драгослав Ортакос, а во бившите југословенски простори (покрај горенапоменатите) Петар Бингулац (1897-1990), Душан Плавша, Миховил Логар (1902-1998).

Прашањето на професионализмот vs. аматеризмот на одреден начин го тангира и проблемот на „професионалното” бавење со музичка критика, односно занимавање со музичка критика како основна работна дејност. Во светот многу ретки

се случаите на „вработени“ музички критичари, а во Македонија никогаш и не ги имало. Во македонските дневни весници денес се среќаваат случаи на вработени новинари кои покрај редовните новинарски обврски одвреме навреме пишуваат и музички рецензии.

Во споменатото истражување на Северноамериканското здружение на критичари на класична музика, 88% од луѓето кои се занимаваат со музичка критика го минуваат својот работен век во некој вид на организација која ја третира уметноста. Најголемиот број работат во професионален или аматерски хор, потоа во професионален или аматерски оркестар, во опера или музички театар, модератори на концерти, непрофитни уметнички организации и во јавни односи (MCANA & NAJP 2005: 15).

Северноамериканските критичари имаат високо образование со вообичаено музичко образование, музичка историја и критика, а половината имаат диплома поврзана со музика (MCANA & NAJP 2005: 14). Нашето истражување покажа дека денес во македонските дневни весници со критика на класична музика се занимаваат дипломирани музиколози на Факултетот за музичка уметност во Скопје. Некои од нив пишуваат и за други жанри. Сепак текстовите кои ги третираат комерцијалните жанри пред сè се пишувани од новинари (види стр. 70), а во историјата на македонското новинарство забележани се повеќе случаи на други професии кои известувале за музика (на пр. Оливер Белопета, менаџерот на *Скопскиот џез фестивал*, долги години пишувал критики од областа на џез музиката).

Очекувано, и во светската музичка критика рецензиите за популарните музички жанри, џезот и народната музика најчесто се изработуваат од категоријата музички критичари кои ние овде условно ја нарекуваме *аматјери*. Ова е сосема разбирливо бидејќи класичната музика со децении беше единствениот жанр кој беше институционализиран во музичкото образование (Ringli 2005).

Сето ова нè доведува и до проблемот на дизајнирањето на профилот *музички критичар*, односно знаењата, вештините и особините кои тој треба да ги поседува. Ова е тема која што е доста обработена во теориските расправи за музичката критика. На пример Винтон Дин приложува каталог од 8 квалификации на

музичкиот критичар (види Dean 1980: 48). Во оваа смисла ние направивме групирање на проблемите обработени во досегашната теориска литература за музичката критика кои се однесуваат на интелектуалниот и емоционалниот хабитус на критичарот:

- да е музички образован;

Покрај тоа што критичарот треба да поседува знаења за теориските и техничките принципи на музиката и знаења од музичката историја, треба да има знаења и од историјата на неговото подрачје: „критицизмот, како уметност сама по себе, се ниша помеѓу крајностите на класицизмот и романтицизмот. Штајнер (Stainer) (1880-81) спекулира дека „критицизмот сериозно осцилира помеѓу двата екстреми на догматскиот конвенционализам и бесрамниот нихилизам” (Dean 1980: 48).

Меѓутоа „историјата покажува дека критичарот кој не познава ниту една друга уметност, освен музиката е од многу мала полза, а дилетантот кој не ја разбира музиката не е од никаква полза” (Dean 1980: 48).

„На полето на музичката критика во голема мера се огледуваат карактеристиките на дилетантизмот кои со научните погледи на музичката продукција и репродукција немаат многу врска. Причината за ова лежи во тоа што музичката критика често се доверува на личности кои не се дораснати на звањето музички критичар, затоа што немаат ниту основна музичка наобразба, ниту развиен талент на запазување, ниту пак можност своите мисли и тврдења да ги изложат во јазично и стилистички беспрекорни реченици” (Andreis 1968).

Затоа „доколку критичарот се раѓа, а не се создава, малку може да се постигне со образување” (Dean 1980: 48).

- да знае да пишува;

„Да биде вешт пишувач” (Shaw [1894] 2007).

„Способност да размислува и пишува на јасен и стимулативен начин. За двете функции потребен е ригорозен тренинг за да се наметнат на публиката; двете функции се поврзани... Многумина од музичките критичари се доведуваат во невината положба на Молериевиот Г-дин Журден (Monsieur Jourdain) кој се восхитува кога сознава дека целиот свој живот зборувал во проза” (Dean 1980: 48).

- да знае да критикува;

Според Петар Бингулац критичарите треба да се развијат во „автентични и зрели, праведни и искрени (особено тоа) – оценувачи и судии...” (Поповиќ 1987: 257).

Бернард Шо пак пишува дека постојат критичари кои „започнуваат со работа како учители за да докажат дека ова е „добро”, а она е „лошо”; се осврнуваат на спорни гледишта од учените авторитети кои имаат исто толкав авторитет во светот на уметноста, колку што има деканот на Eton во House of Commons; тие љубоморно ги бранат своите омилен композитории и композитории од спротивните тврдења како госпоѓи кои музицираат дома; тие не покажуваат никаква смисла за разлика помеѓу професор кој го учи

одделението како да разреши доминантен септакорд и критичар кој пред целиот свет и неговата уметност ги поднесува анализите на делото на уметникот чив авторитет е скоро еднаков на неговиот” (Shaw [1894] 2007).

Интересни се и погледите на Џеј Нордлингер кој кажува дека критичарот потешко дека ќе биде цензуриран ако е доминантно негативен – „често на тоа се гледа како знак на софистицираност и смелост. Полесно е да бидеш цензуриран затоа што си доминантно позитивен – тоа често се зема како знак на игноратност” (Nordlinger 2004). Иако, како што наведува тој, се случуваат и настани кои не можат да се вреднуваат „ни таму, ни ваму – прифатливо, но ништо специјално”.

- *да сака да пишува музички критики;*

„Сакам да им пружам на луѓето да читаат нешто интересно, убаво, стимулативно, и незаборавно” (Nordlinger 2004).

„Критичарот кој повеќе не се интересира за музиката, или за тоа што другите луѓе мислат за неа станува извештачен и почнува да се повторува, па треба да се повлече” (Dean 1980: 48).

- *да биде духовно бојан;*

„Првокласен критичар е оној кој може да напише разновидна критика, позитивна, но боженствено екстатична критика, нешто што заслужува да постои, нешто што е многу важно, но да нема мамење на публиката или преправање дека е нешто што навистина го сменило светот. Ако можете да ми напишете 800 зборови за концерт на Телеман во подрум на црква, знам дека сте вистински критичар (ако го цените моето мислење). Затоа што тие концерти се најтешки за пишување” (Page 2006).

„Критичарот мора да биде оригинален талент, силна личност, со богат духовен живот, мислител и стилист што го сака и знае да го пронајде и афирмира убавото во животот и уметноста” (Шалда [František Xaver Šalda] според Наневски 1984: 244).

Во оваа смисла би го цитирале и Оскар Вајлд (Oscar Wilde 1854-1900): „Критичарот е оној кој има способност впечатокот што го примил од убавите дела да го изрази на нов начин и со ново градиво”.

- *да биде заштитник на естетскиот и културни стандарди;**

- *да ја појасува мислата, истражувањата и расправите за уметноста;**

- *до овозможи историски и културен контекст;**

- *да биде агент на контролата на квалитетот;**

- *партизан, едукатор, обожавател, alter ego на читателот, провокатор и колега;**

* Одговори на отвореното прашање „Која е улогата на музичкиот критичар?” од истражувањето на северноамериканските критичари (MCANA & NAJP 2005: 54).

- да има познавање од многу области;

Ова прашање веќе го зачнавме (види стр. 22).

Владо Чучков во прилог на ова пишува: „За да ја негува критиката како основна животна определба и професија, критичарот ќе мора особено внимание да има посвети и на други дисциплини, поточно: да се вооружи со таков арсенал на средства што немаат ниту случајна врска со музиката како уметност. Сите тие вонмузички дисциплини што музичкиот критичар ќе мора добро и темелно да ги апсолвира, имаат единствена цел: вонредно да се организира и долгорочно да се планира сопствената психофизичка отпорност и кондиција... Во спротивен случај, покрај своите најискрени намери, ќе доживее тотален дебакл како личност и како своевидна конфигурирана психа, уште при првиот судир со низа точни, полуточни или неточни, помалку или повеќе духовити или зловни сарказми од илјадници генијални автори, сериозни творци, па и полуписмени анонимуси, што не ја почитуваат критичарската животна определба и професија” (Чучков [1982] 1997: 100).

„Да дадеме еден очигледен пример на оваа меѓусебна зависност, никој не може да прави критика на литургиската музика доколку не ја разбира литургијата, односно операта без специјализирано знаење на театарот” (Dean 1980: 48).

Бернард Шо пак го издвојува следното: „Сиот контрапункт или книжевно брилирање на светот нема да го сочува критичарот од грешки од овој вид, доколку не ја познава економијата на уметноста” (Shaw [1894] 2007).

„Критичарите треба – како Алекс Рос (Alex Ross) во *The New Yorker* – да раководат со целокупното културно пространство” (Horowitz 2007).

- да биде досетлив;

Најпопуларните критики кои вршат влијание врз генерации музички критичари се познати по својата досетливост. Во нашата средина како пример може да послужат критиките на Владо Чучков.

Во прилог на досетливоста одат и псевдонимите кои ги избираат оние што се бават со музичка критика. На пример Бернард Шо пишувал под псевдонимот *Corno di Baseetto*. Тој велел дека бас хорната е „жалосен инструмент”, кој одамна би бил заборавен доколку Моцарт не го употребел во својот *Реквием*. „Нејзината карактеристична водникава меланхолија е само за на погреб. Дури ни самиот ѓавол нема да може да ја натера бас хорната да заискри” (Извадоци од емисијата „G.B.Shaw, Music critic” на John H. Lienhard 1997).

- да биде бескомпромисен;

„Критичарот мора да биде упорен, полн со самоверба - понекогаш дури и без грижа на совест. Во спротивно ќе биде проголтан од море на страв, немир и сомнеж” (Nordlinger 2004). Според Нордлингер критичарот треба да поседува голема доза на ароганција: „мојата дејност како музички критичар се темели на одвратното сознание дека знам подобро од другиот – или барем дека имам нешто важно да кажам. Тоа е единствениот начин преку кој можам да работам”.

- *да има индивидуалност*;

„Школските и приватно усвоени методи, со принаучен критичарски речник, ги применуваат само шпекулантите... Вистински критичар, со патос и инспирација создава свој однос, свој метод, свој стил и израз...” (Наневски 1984: 242).

- *да биде визионер*;

„Критичарот треба да се залага за некоја музичка цел и да визуелизира соодветни правци за понатамошен развој на критикуваниот предмет.” Исто така „важен дел од работата на критичарот е да агитира за реформи; и доколку тој не знае колку чинат тие реформи, дали се вредни толку да чинат, и кој ќе ја плати сметката за нив, и низа друга слични работи кои вообичаено не се вклучени во расправите за хармонијата, нема да постигне ефективен впечаток кај луѓето на кои идејата почива - затоа што и не знае кои се всушност тие” (Shaw [1894] 2007).

„Според традицијата, критичарот служи не само да критикува, туку и укажува на патот... За критичарот не е доволно да го отфрла минатото како старо, ниту да ја воздигнува сегашноста; не е доволно ниту да ја оттурне сегашноста како солипсизам и да го велича минатото. Мора да постои плоден меѓусебен однос помеѓу минатото и сегашноста, не само во халите за предавања, или на страниците на весниците, туку секаде каде што музиката се создава” (Smith 1967).

- *да ѝ провоцира расправи околу музиката и да ѝ олемизира*.

„Подобро е да се провоцира, отколку да се успива” (Dean 1980: 48).

Наспроти овие карактеристики во литературата ги среќаваме и непожелните особини и вештини. Како непожелни особини македонскиот книжевен критичар Душко Наневски при освртот на основачот на чешката есеистика Франтишек Ксавер Шалда наведува:

„(Шалда) никако не ја поднесува глупавата просечност, исушеноста на интелектот и емоционалната склероза, простачката некултурност и стерилноста во инвенцијата: со еден збор бездарноста на критичарот... уште понепомирлив е Шалда спрема поткупливоста на критичарската совест, спрема ниското идолопоклонство и деструктивното негаторство, спрема тактизерската претпазливост и лицемерната интрига во критика” (Наневски 1984: 243-4).

1.2.3. Критичар на класична музика vs. критичар на останатите музички жанри

Изложените укажувања за образованието на критичарите на различните музички жанри (види стр. 25) нè воведуваат во следната антиномија „критичар на класична музика vs. критичар на останатите музички жанри”. Како што наведовме, во светот денес критичарите се делат според жанрите музика кои ги покриваат. Меѓутоа, со оглед на малиот број музички критичари во редакцијата на медиумот, најчесто нивна работна обврска е да покријат сè. Колку за илустрација, во светските водечки весници во просек пишуваат по три критичари на класична музика, и околу седум кои пишуваат за музика од другите жанри. Меѓутоа ова е слободна проценка, „затоа што весникот ги вклучува не само критичарите со постојано работно место, туку и хонорарните критичари и слободните пишувачи” (MCANA & NAJP 2005: 13).

Апсолутна дихотомија помеѓу критичарите на класична музика и оние кои пишуваат за останатите жанри не постои. Критичарите на класична музика во Северна Америка пишуваат и за музички настани од џез, рок и поп музика, светска музика, мјузикли и театарска музика (MCANA & NAJP 2005: 17). Во текот на собирањето на податоци за нашето истражување увидовме дека ситуацијата кај нас во многу нешта е слична. Музичкиот критичар на класична музика многу често покрива настани и од други жанри (види стр. 70).

Интересен е податокот дека покривањето на овие жанри се рангира на дното на листата на музички жанри кои американските критичари на класична музика сакаат да ги слушаат и за кои се интересираат (MCANA & NAJP 2005: 29). Од друга страна критичарите на популарна музика сметаат дека „класичната музика нема монопол на ‚уметничката’ музика” (Rockwell 2007).

Критичарите на класична музика и критичарите на останатите музички жанри се разликуваат во многу нешта, меѓу кои најзначајните се општествениот статус, работниот статус и возраста на критичарот.

Според истражувањето на северноамериканското здружение на критичари на класична музика денешните критичари на класична музика се првенствено бели луѓе, мажи, средновеќни (или постари) и добро едуцирани. „Ова меѓудругото е и типичен портрет на пошироката публика на симфониските концерти, опери и концерти на

камерна музика во Америка и Канада. Меѓутоа класичната музичка индустрија во Северна Америка и оние што ја критикуваат спаѓаат во елитата” (MCANA & NAJP 2005: 8). „А и да не заборавиме дека музичката критика е вкус на мала група луѓе” (Nordlinger 2004).

Заради овие состојби критичарите на популарна музика се полни со презир:

„... во колкава мерка класичната музика ги задоволува духовните, наспроти силните социјални потреби? ...Постојат оние естетски нео-конзервативци... кои ја оплакуваат загубата на стандарди предизвикана од ерозијата на класичната хегемонија. Тоа е глупост. Моите пријатели критичари на рок музика се помеѓу најжестоките елитисти кои ги познавам и ригорозно донесуваат судови за квалитетот на сета музика со која се судираат” (Rockwell 2007).

Критичари на популарна музика, исто како и критичарите на класична музика може да бидат дел од редакцијата на медиумот, но најчесто се слободни пишувачи.

Прашањата на спротивставеноста на музичката критика од класичната музика vs. останатите жанри се поврзани и со општиот статус на музичката критика во рамките на останатите професии во музичката култура.

„Од сите улоги кои учествуваат во музиката, најбезначајна е онаа на музичкиот критичар. Повеќето луѓе би ја ставиле приближно или на самото дно на листата. Постојат композитори, пијанисти, диригенти, пејачи, професори, менаџери, возачи на лимозини, стилисти – а критичарите последни паѓаат на ум!” (Nordlinger 2004).

Забележано е и кажувањето на Игор Стравински дека:

„Критичарите не се меродавни, дури не се ни толку образовани за да просудат нечија граматика. Тие не гледаат како е конструирана музичката фраза, не знаат како музиката е напишана; тие не ја познаваат техниката на современиот музички говор. Критичарите ја дезинформираат публиката и го отежнуваат разбирањето. Заради критичарите многу од она што е вредно доцни. Освен тоа, толку често читаме критики на првите изведби на новата музика – во кои критичарот пофалува или напаѓа (но обично фали). На изведбите нешто се изведува; тие не се нешто апстрактно, надвор од музиката која се изведува. Како критичарот може да знае дали музичкото дело кое тој не го познава е изведено добро или лошо?” (Стравински 1972: 339).

Овие ситуации посебно се однесуваат на односот кон критичарите на популарна музика. Френк Запа (Frank Zappa 1940-1993) има изјавено: „повеќето рок музичари се луѓе кои не умеат да пишуваат, интервјуирајќи луѓе кои не умеат да зборуваат, за луѓе кои не умеат да читаат”.

Меѓу другото критичарите на класична музика немаат голема почит за работата на своите колеги кои пишуваат за останатите музички жанри.

„... набрзина начкртаните критики што ги среќаваме во некои филмски, театарски, телевизиски и критики на комерцијална музика, не би требало да го имаат истото место во она што ни го правиме. Мислам дека покривајќи нешто што е чисто комерцијално, нешто што е за да ги собере луѓето и да создаде многу пари, е многу поинаку од рецензирање на некој кутар, исплашен дебитант на сцената во школото Лавин...” (Page 2006).

Разликите помеѓу двете спротивставени категории на критичари во овој дел на нашиот труд, посебно во нивниот општествен статус се видни и преку асоцијациите на музички критичари кои засега единствено постојат во подрачјето на класичната музика. Меѓу овие здруженија се издвојуваат Меѓународната асоцијација на музички критичари (Press Musicale Internationale - PMI) со седиште во Париз (<http://www.musicalpress.org>), Северноамериканското здружение на критичари на класична музика (Music Critics Association of North America - MCANA) и (можеби) најстарото здружение на музички критичари во рамките на асоцијацијата на британските критичари Critics' Circle, основана во 1913 година (види *The New Grove Dictionary*: Vol.5, p.50).

Овие здруженија ги имаат следните цели:

- заштита на уметноста на критиката и интересите на музичките критичари (Critics' Circle);
- едукативен медиум за промоција на високите стандарди на музичката критика (MCANA);
- побудување на општиот интерес за класичната музика (MCANA);
- зајакнување на професијата музички критичар (MCANA);
- циркулирање на информации и динамизирање на размената меѓу музичките критичари од сите региони на светот (PMI);
- откривање на млади таленти, композитори или изведувачи (PMI).

Разликите помеѓу критичарите на класична музика со оние на останатите жанри се одразуваат и во најсовременото средство за електронска комуникација – Интернет. Специјализираните веб страници за продажба на снимки (Це-Дс-а и Ди-Ви-Ди-а) на класична музика, како на пример <http://www.classicstoday.com/index.asp>, покрај можноста за слушање и преземање на делови од снимените композиции, вклучуваат и рецензии кои најчесто се нарачуваат од истакнати музички критичари заради подигање на маркетиншкиот ефект. За разлика од класичната музика бројот на веб

страници од овој вид за останатите жанри, особено популарната музика, е несразмерно поголем, и разбирливо, иако и таму ја среќаваме истата пракса на рецензирање, таа е застапена во многу помала мерка.

1.2.4. Објективност vs. адаптивност

Прашањата на антиномијата *објективност vs. адаптивност* се всушност прашања поврзани со етиката и естетиката на музичката критика. Музичката критика подеднакво се однесува и на *убавото*, односно валоризацијата на убавото, и на *добро*, во однос на објективноста, односно моралот на музичкиот критичар.

Проблемот на етичките особини во музичкото новинарство е обработен во веќе цитираниот текст „Етиката на музичкото новинарство” од Димитрије Бужаровски во кој е изнесен кодот на етичко однесување:

- биди совесен (Етика на совеста);
- внимавај на #1 (Етика на егоизмот);
- постапувај правилно (Етика на должноста);
- не ме задевај (Етика на почитта);
- сите луѓе се родени со неотуѓиви права (Етика на правата);
- направи го светот подобро место (Корисност);
- тоа не е фер (Етика на правото);
- биди добра личност (Виртуелна етика) (Бужаровски 2006).

Во прилог на етиката на почитта би ги навеле зборовите на Тим Пејџ:

„Верувам дека критичарот треба да има одредена почит кон изведувачот, заради тоа што сите овде, особено во оваа работа се тука заради љубов, повикување ако сакате... Можете да кажете сè што сакате, но треба да биде кажано поинаку, за различни ситуации. Нема зошто да го скршите духот на младиот уметник штотуку роден. Ако нешто е лошо, постојат начини тоа да се заобиколи без исмејување и укурување, без правење лажго од себеси, но исто така без да бидете непотребно суров” (Page 2006).

Наспроти ова, Бернард Шо одрекува дека критичарос ја има моќта да создаде или уништи уметник. „Лошите уметници тонат по сопствени заслуги, доколку нема доволно Филистинци да ги одржуваат на површина” (Shaw [1894] 2007).

Во прилог на етиката на корисноста би ги издвоиле следнава изјава: „Мислев дека е многу важно да се обидам да го направам поживо, поинтересно, да биде и за професионалните музичари, но исто така за некој кој ме чита во метро, или со кафе и сл” (Page 2006).

Од друга страна проблемот со етичките особини не се однесува само на музичкиот критичар, туку и на односот кон него. Веќе наведовме повеќе примери во кои напаѓачите на музичките критичари ја забораваат Волтеровата премиса: „И кога ме напаѓаш, ќе го бранам твоето право на говориш“.

Во оваа смисла би се осврнале и на проблемот на етиката на егоизмот.

Конвенција за уредникот на весникот или пишувачот во водечки написи во весникот, веројатно заради скромност и желба да не звучи егоистично или затоа што тој/таа се чувствува дека зборува не само за себе туку во името на менаџментот на весникот, да го користи третото лице во множина *ние* (*editorial we*) при изложувањето на своите мислења (Eckerly & Eckerly 1960: 99).

„Не заборавајте да ги избегнувате коментарите кои започнуваат со *Јас* кои се одраз на тоа како музиката влијаела на вас” – се упатствата за пишување на музичка критика во рамките на наставните програми за музикологија (Gocsik 2005).

Меѓутоа повеќето од музичките критичари преферираат да пишуваат во прво лице еднина (види Horowitz 2007). „Третото лице беше термилошки спротивставено поле на „објективност“.

Ова е образложението на Тим Пејџ:

„Исто така многу рано одлучив дека е важно да пишувам во прво лице. Многумина од постарите новинари не се сложуваа со ова, особено во *The New York Times*, кој во тоа време беше екстремно правично и доста напнато место. Велеа дека употреба на прво лице е еготистична. Мојот став беше сосема спротивен. Со други зборови, јас сакав да присуствувам на концерт и да не бидам гласот на *The New York Times!!!*, туку да бидам некој кој што пишува за *The New York Times*, кој се случило да посети концерт и се чувствува на овој начин. Тоа е подобро од институционален печат на одобрување или печат на неодобрување. За мене е поискрено и поважно само да отидам таму, и да напишам од перспектива на прво лице за тоа што го чув, или што мислам дека го чув” (Page 2006).

Образложението на Џеј Нордлингер по ова прашање е следното:

„Погледите изложени во критиките се мои лични и својствени на мене, заради што сум обврзам да употребувам Јас и мене и сите сродни зборови на нив. Се надевам ми проштевате. Не е прашањето на ароганција или егоцентризам, туку, верувале или не, на скромност: затоа што не сакам да генерализирам или да преправам дека зборувам во име на моето братство, уште помалку во име на човештвото” (Nordlinger 2003).

Критиката е витална за здравјето на сите уметнички форми (MCANA & NAJP 2005: 8). Таа е „институционален орган” (Адорно) и „регулатор” (Andreis) на јавното музичко мислење, „лек против заболената јавност” (Page). Критиката е авантура за критичарот, како и за луѓето кои ја читаат таа критика и за оние кои се критикувани (Page).

Изработката на музичката критика и во случајот кога таа е позитивна, и во случајот кога е негативна, провоцира реакции кон критичарот кои може да се одразат на нејзиниот дефинитивен лик (на пример самоцензурата која доведува до необјективно претставување и вреднување на соодветниот настан).

Врз музичката критика влијаат многу објективни фактори, почнувајќи од работната средина до општествените влијанија. Во натамошниот дел од нашиот труд издвоивме пет проблеми кои влијаат врз објективноста на музичкиот критичар:

- заработувачка;
- огранични рокови за пишување;
- долготрајни часови седење во концертни сали;
- рецензирање на пријатели;
- купување на критики.

Всушност при поставувањето на оваа антиномија „објективност vs. адаптивност” ние ја имавме во предвид наметнатата субјективност која може да доведе до искривено претставување и вреднување на музичкиот настан. На овој начин ние правиме разликување од субјективноста која ја подразбира релативноста на музичката оценка (за која веќе стана збор на стр. 13-4) и наметнатата субјективност која е резултат на компромисот на критичарот со неговото опкружување.

Меѓу основните проблеми на професијата музички критичар е недоволната компензација за критичарскиот труд. „Сопствениците на весниците издвојуваат од фунта до пет фунти неделно за музичка критика, со тоа што последната сума е исклучок, а ова вклучува доставување на неколку илјади зборови од извонредно брилијантен текст секоја недела” (Shaw [1894] 2007).

За ситуацијата во САД ќе ја приложиме изјавата на Тим Пејџ:

„Веројатно има околу 25 од нас во САД кои целосно се издржуваат работејќи како музички критичари. Во многу градови ангажираат некој од универзитетите или имаат некој кој се нарекува *културен критичар*, некој

кој оди на балет, и на повремените класични настани, за кои мислат дека читателите сакаат да знаат. Пред 20 години *Washington Post* имаше два постојани критичари на класична музика. Сега се сведовме на еден. Кога бев во *The New York Times* во раните 80-ти бевма некаде околу 7 или 8 критичари на класична музика. Сега се намалени на 3. *Boston Globe* има еден критичар, *L.A. Times* има еден критичар, *Chicago Tribune* има 1 пишувач. Промената е значајна и не знам што би одговорил на некој кој ме прашува што се случува со работата на луѓето кои пишуваат за уметностите” (Page 2006).

За ситуацијата во Русија ќе дадеме цитат од написот на Петр Поспелов:

„Редакциите не се во можност да држат повеќе од еден музички критичар, а тој критичар мора да пишува за сè и за сите, откривајќи различни степени на компетентност за различни прашања” (Поспелов 2007).

Заради оваа причина повеќето од музичките критичари имаат друго постојано работно место, а за да ја зголемат заработувачката пишуваат текстови и во останатите области на новинарството. Ова е причината заради која Бернард Шо како посебна квалификација на музичкиот критичар инсистира на „независен приход и доволна верба во вредноста на музичкото критикување за да продолжите да го правите тоа за свои цели, додека економскиот профит го уживаат други” (Shaw [1894] 2007).

Наспроти ова работата на музичкиот критичар вклучува долги асоцијални часови работа и многу често временски теснец за подготовка на критиката.

„Покрај тоа, освен во мртвите сезони, критичарот ги поминува повеќето од своите пладниња и вечери, од три часот до полноќ, во концертни сали или во оперски куќи. Можам да кажам само дека е возможно да се постигнат обврските на полно-квалификуван музички критичар под овие услови како што би било можно да се имаат кило свежи јагоди секој ден од јануари до декември за пет шилинзи неделно” (Shaw [1894] 2007).

За проблемот на ограничените рокови за доставување на критиката би го навеле случајот на Тим Пејџ:

„Понекогаш сум импресиониран од впечатокот што луѓето го имаат за тешкотиите на професијата критичар. Имав читатели кои мислеа дека присуствуваме на првите неколку минути од концертот и потоа заминуваме на вечера со пиење и држење предавања, муабетење со гламурозни диви, а потоа се повлекуваме во приватноста на вредносната кула за да размислуваме и медитираме. На крајот зборовите почнуваат да течат и критиката е напишана во блесок на инспирација и испорачана на весникот.

Реалноста е сосема поинаква.

Мразам кога треба да пишувам критика на Националниот симфониски оркестар, во случај кога концертот завршил во 9:00, а мојата критика мора

да биде завршена до 10:15. Во овој период е вклучено и патувањето од Центарот Кенеди. Понекогаш се будам наутро во агонија. Проблемот на пишување во зацртан рок е во тоа што немате можност за „истражување по мислите”, под што подразбирам дека ако сте имале 45 мин., 50 мин. или час за да напишете 600 збора, вие го немате луксузот да размислувате: ...ова е интересно..., да видам на каде би водело ова... И како што често бива, тоа не води никаде, па, (секој од вас кој има пишувано за публикации има искусно), вие сте заробени во губењето 10 или 15 мин, или колку и да е минути кои сте ги потрошиле бркајќи ја мислата. Морате да се задржите на крајно едноставни, многу јасни предодредени мисли, па често паѓате во клише. Кога правев колекција од моите критики, неодамна, пред околу 4 години, открив дека сум напишал вкупно две критики во зацртен рок. Ова е затоа што ваквиот начин едноставно не функционира” (Page 2006).

Покрај овие проблеми повеќето од критичарите го наведуваат и проблемот на рецензирање на пријатели. Ситуацијата кај нас ќе ја претставиме преку зборовите на Владо Чучков:

„Целата плејада композитори што творечки созреваше во мир, слобода и спокојство на повоените години до денес, музичките критичари им беа помалку или повеќе, добри лични пријатели, бидејќи припаѓаат режиси на иста старосна генерација, така што сите дилеми на современата музичка естетска мисла, сите проблеми врзани со сталешкиот карактер на нивната заедничка дејност беа заеднички победи и порази, со заеднички радости и разочарувања” (Чучков [1982] 1997: 104).

Ова не случај само со нашата средина:

„Што е поважно искреноста или долготрајното пријателство?. ... Критиките од кои што мислев дека ќе бидат восхитени, одеднаш стануваа некој вид на длабоко лични навреди или за работи за кои што мислев дека се многу негативни, добивав одговори како - благодарам, но си требало да бидеш погруб кон мене” (Page 2006).

На крајот би се осврнале и на прашањето дали може да се „купи” критика. Во американските весници *Washington Post* и *The New York Times* „критичарот ќе ви даде искрено мислење и критичарот не може да биде платен од изведувачот, менаџерот, или кој и да е, критичарите се платени од сосема посебна организација, главно публикацијата за која имаат привилегија да работат” (Page 2006).

Сепак и во северноамериканските земји критичарите се соочуваат со проблемот на објективноста при рецензирањето на настаните. Некои од испитаниците во истражувањето на северноамериканските критичари се изјаснуваат дека „негативните критики сериозно може да им наштетат на музичките

организации” или пак дека „ансамблите и читателската публика не можат да поднесат негативна критика затоа што не се доволно добри, односно не се добро информирани за да би можеле да ја примат” (MCANA & NAJP 2005: 53).

Проблемите на објективноста на музичката критика се многу поизразени во малите средини. Многу помалиот број на учесници во музичката култура гради комплетно поинакви релации меѓу критичарот и композиторите/музичките уметници кои треба да ги рецензира (секој секому е пријател или е во некоја друга врска). Затоа изработката на рецензии во ваквите средини бара многу поголемо ниво на компромисност и самоцензура на критичарот заради можните реперкусии врз неговата идна кариера и позиција во соодветниот медиум.

Од друга страна ефектите кои ваквиот критичар ги остава врз средината отвораат и низа други прашања за неговата објективност, односно дали со компромисноста и самоцензурата тој ѝ помага или ѝ наштетува на културната средина во која делува.

1.3. Структурни проблеми на музичката критика

Прегледот на структурните проблеми на музичката критика треба директно да нè доведе до централниот интерес на овој труд, односно делот за поставувањето методологија за изработка на музичка критика. Претставувањето на оваа група на проблеми е организирано во четири целини: (1) содржина vs. форма на музичката критика, (2) оценка vs. дескриптивност, (3) комплетност vs. компатибилност и (4) анализа vs. импресија.

1.3.1. Содржина vs. форма на музичката критика

Вечното прашање за превласта на содржината или формата во крајното обликување особено на креативните производи, поставено уште од Аристотел и реинтерпретирано на најразновидни начини, (како на пример музичкиот формализам на Ханслик или музичката форма како процес на Асафјев) е секако еден од централните структурни проблеми на музичката критика.

Под содржинските елементи на музичката критика ги подразбираме рецензираните аспекти на музичкиот настан како изведбата, изведувачите, композиторот, делата, проектот и сл. Под формалните елементи ја подразбираме организацијата и стилистиката на текстот на музичката критика. Соодветно формата на музичката критика може да биде анализирана преку целините и нивната структура и според употребените изразни средства (пристапот кон формирањето на синтаксата, стилските фигури, пристапот кон критикувањето и сл.)

Имајќи предвид дека за овие прашања многу поопширно ќе се осврнеме во делот за методологијата на изработка на музичка критика, овде би навеле само некои од мислењата за овој проблем кои ги сретнавме при нашиот преглед на литературата.

„Историски критичарите реагирале против накитената критика на романтичната ера, во која добрите и слабите страни на делото лежат скриени под поплава на само-благонаклоното неснаоѓање” (Smith 1976: 212).

За овој вид критики Џеј Нордлингер кажува: „Она што никогаш нема да биде цензурирано е умерена, неврзана критика: бескрвно нешто, кое ништо не кажува, ништо не ризикува, кое што ништо не вреди” (Nordlinger 2004).

Karen Gocsik (Karen Gocsik) во програмата за пишување на музички критики на колеџот Дартмут (Dartmouth College) набројува повеќе проблеми со кои студентите се судруваат при пишувањето критики. Наведените недостатоци треба да се избегнуваат:

- прифаќањето на описот како доволен;
- додавање на описи кои не се однесуваат на поентата;
- репетитивност која никого нема да убеди;
- употреба на накитен јазик за да се надуваат површните идеи - ваквиот јазик само го пополнува просторот;
- фокусирање на приватниот живот на композиторот и неговото влијание врз неговата музика;
- мислењето дека граматика не е важна - читателот ќе се збуни и нема да може да ги разбере вашите намери (Gocsik 2005).

Посебно интересен аспект на стилистиката на музичките критики е карактеристичната употреба на одреден лексички апарат и стилски изразни средства.

Во следниот извадок Бернард Шо прави интересна забелешка за овој проблем во критиката од крајот на 19 век:

„Секој може да напише значаен опис на Madame Calve, или на Slivinski, а доколку се осврнете на неговите описи на Miss Eames или на Sapellnikoff, ќе најдете, ако тој не е критичар, дека истите тие описи завршиле работа и за овие уметници, исто како што завршиле работа пред тој да биде роден за Catalani и Pasta, Cramer и Czerny. Кога се обидува да влезе во поединост на специфичните карактеристики на уметниците кои ги критикува, ќе го најдете како ги велича Сарасате и Падеревски со истите подвизи со кои нивните ученици Miss Nettie Carpenter и Miss Szumowska, можат да ги копираат. Било да велича или укорува тој секогаш се задржува на некоја од стотите поенти кои на сите музичари или извршители им се заеднички, а ги пропушта клучните кои ја прават разликата помеѓу медиокритетството и генијот и помеѓу уметник до уметник” (Shaw [1894] 2007).

Овде би го навеле и примерот на Лорен Јан Вилсон (Loren Jan Wilson) и неговото истражување *Музичката критика како креативна алатка* (2004). Неговата интенција е да развие метод за пишување на хитови од поп музиката преку статистичка анализа на зборовите од 5500 музичките критики преземени од веб страницата на списанието *Pitchfork*. Во ова истражување тој ги класифицира најчестите зборови кои се јавуваат во речениците заедно со пет основни категории зборови на поими поврзани со поп музиката и тоа: инструмент, звук, структура, расположение и вокали. (На пример vocals - backing his female lead breathy harmony distorted ethereal layered fragile hushed nasal distant spoken plaintive). Интересен е и податокот дека критичарите на поп музика навлегуваат во детали рецензирајќи ја музиката која ја вреднуваат високо, наспроти рецензирањето на музиката која не им се допаѓа (Wilson 2004).

Во регистарот на проблеми поврзани со спротивставеноста на содржината наспроти формата, во крајна инстанца, ги регистриравме и обидите музичката критика да претставува креација за себе, односно самата таа да стане уметност, еден вид ларпурлартизам во критичарскиот медиум.

Интересен е примерот на композиторот Владан Радовановиќ во неговиот напис „Теоријата и критиката во однос на музичкото творештво кој бара критиката” на едно музичко дело да се реализира низ истиот медиум и во истата форма на критикуваниот предмет (Радовановиќ [1971] според Коловски 2001: 15).

Овде би навеле и тоа дека постојат музички критики кои ја надминуваат големината и формата на музичка критика и добиваат димензии на музиколошки расправи. Претставник на овој вид на критики е Павле Стефановиќ кој зазема посебно место помеѓу критичарите претставници на есеистичката критика во бившите југословенски простори. За него композиторот Енрико Јосиф пишува: „Создадена е навика кога читаме приказ од концертните случувања априорно и со предубедување... да заклучиме дека приказот за концертните случувања секогаш е критика. Меѓутоа во случајот на Павле Стефановиќ таа редовно значи музичка естетика, а таа претставува и единствен вид на уметничка творечка критика” (Josif 1965).

1.3.2. Оценка vs. дескриптивност

При изработката на музички критики критичарот на одреден начин неминовно се соочува со дилемата до која мерка критиката треба да биде опис на настанот, а до која мерка негово вреднување.

Бернард Шо се осврнува на ова на следниот начин:

“Критичарот кој не ја знае работата има две предности. Прво, ако пишува за дневен весник може да ја избегне целта, а сепак да биде корисен и интересен преку собирање на последните вести за настаните што престојат и најзабавните скандали за изминатите настани. Второ, неговата некомпетенција може да биде докажана само преку споредба на забележаното од пред месец дена со денешното, што никој не би си зел обврска да го прави тоа” (Shaw [1894] 2007).

Типичен пример за исклучиво вредносно рангирање (рецензирање) на музичките настани се скалите на проценка кои што ги следат или понекогаш дури се и самостоен дел на музичките рецензии. Ова посебно е типично за музичките рецензии кај сите медиуми (од печатените до електронските, вклучувајќи ги и оние кои се дистрибуираат преку Интернет) каде што се јавуваат најразлични скали и симболи за проценка, како на пример:

- рангирање преку скала од 1 до 5 ѕвезди (види стр. 47-8);
- емотикони 😊😐😞;
- thumbs up/thumbs down (👍👎).

На ова реагираат критичарите кои сметаат дека критиката не само што треба да донесе оценка, туку треба и да ја образложи.

“Не сум заинтересиран за тоа дали младиот критичар ми кажува дека нешто е лошо или добро, туку сум заинтересиран како таа или тој дошле до тој заклучок. Клучот е во опишувањето, лично, страствено и магично повикување на уметничкото дело кое помага тоа да се објасни, контекстуализира или на поинаков начин оживее” (Page 2006).

Карен Гоксик во рамките на програмата за пишување на музички критики на колеџот Дармут дава корисни совети за пишување на критики (2004). Во оваа смисла таа забележува дека коментарите од типот „Беше неверојатно” или „Беше за никаде” не водат никаде. „Твојот професор нема да биде импресиониран од фактот дека на крајот од операта си плачел, но на вториот чин си дремел. Мора да направиш нешто повеќе од едноставна реакција на она што си го искусил...” (Gocsik 2005).

1.3.3. Комплетност vs. компатибилност

Помеѓу главните ограничувања со кои се соочува секој музички критичар е предвидениот простор во весникот за неговата критика. Степенот на присуство на рецензираните елементи од музичкиот настан во музичката критика е условен од просторот кој весниците го издвојуваат за неа.

Затоа се наметнува прашањето дали заради просторните ограничувања критичарот мора да го редуцира претставувањето на структурните елементи и во која мерка треба да употребува економичност при изборот на зборови.

Во истражувањето на Северноамериканското здружение на музички критичари, кое повеќепати го цитираме во овој труд се појавува и прашањето „Што мислите дека треба да постигне една музичка критика?” на кое еден од испитаниците го дал следниот одговор: „Прво – известување – што се случило, потоа опис околу она што е вредно за внимание од изведбата. Генерално, тоа е просторот кој го добивам” (MCANA & NAJP 2005: 53).

Во оваа смисла, според истото истражување „сеуште постои стремеж кон книжевните стандарди на критичарите, како Џорџ Бернард Шо и Вирџил Томсон, а истовремено постои универзална фрустрација од безмилосната реалност за

просторот и стилот на пишување кој би го дозволиле уредниците” (MCANA & NAJP 2005: 8-9).

Јозеф Хоровиц, поранешен музички критичар на *The New York Times*, го наведува примерот на критиката на Вилијам Џејмс Хендерсон (William James Henderson) по повод премиерата на Дворжаковата симфонија *Од новиоџи свети* објавена во *New York Times* на 17 декември 1893 година. Оваа критика за денешните весници е незамислива заради три главни причини:

1. нејзината должина: 3000 зборови;

„нашите читателски и уреднички навики ги исклучуваат овој вид карактеристики на слободно време. Доколку оваа критика би се појавила во *Times* денес, ниеден пасус не би преживеал да не биде дотеран” (Horowitz 2007).

2. критичарот бил запознаен со симфонијата и нејзиниот автор пред да ја чуе и да напише за неа.

3. денес воглавно се критикува чинот на изведбата, а во оваа критика изведбата и изведувачите воопшто не се споменати (Horowitz 2007). Во овој контекст тој заклучува дека „изведувачката култура денес ги маргинализира критичарите, исто како што ги маргинализира композиторите”.

Мислењето го цитиравме во целост, иако (2) се однесува на ситуацијата на денешниот критичар со оној од минатото, а (3) ќе го искористиме како референца во делот од овој труд во кој ќе ги анализираме резултатите од нашето емпириско истражување (види стр. 86-7).

1.3.4. Анализа vs. импресија

Главните недоразбирања на феноменот музичка критика се однесуваат на научноста на критиката, односно дали критиката е наука или уметничка креација, дали треба да биде научно-објективистичка или субјективно-импресионистичка. Вообичаено одговорот лежи во балансирањето, затоа што дадените методи сами по себе не можат ништо. „Како што без креација научната критика минува во дисциплина, така без егзактна основа, и уметничката критика минува во импресија” (Наневски 1984: 255). На ова мислење се надоврзуваат зборовите на Винтон Дин: „критиката во никој случај не е наука, а само во ограничена смисла е уметност. Во

поширока смисла, критиката би можела да биде дефинирана како преведување и градирање на естетското искуство преку интелектуална анализа и имагинативно истражување” (Dean 1980: 44).

Во оваа смисла југословенските музиколози прават најразлични поделби на видови музички критики:

- новинарско-репортерска, импресионистичка и стручно-аргументирана критика (Andreis 1977);
- новинска (формуларска, информативна) и аналитичка (формалистичка, научна) (Коловски 2001);
- импресионистичка, теориско-техничка, креативна или критика-уметност и есеистичка критика (Коловски 2001);

Карен Гоксик набројува повеќе проблеми со кои студентите се судруваат при пишувањето на критики. Студентите вообичаено мислат дека описот на изведбата, делото или настанот е доволен. „Дескрипцијата не е анализа”, а музичката критика пред сè треба да биде аналитична (Goksic 2005).

Сепак помеѓу критичарите владее мислењето дека книжевните карактеристики преовладуваат на аналитичниот приод во музичкото критикување. „Да не го забораваме тоа дека музичката критика, пред сè е пишано дело, книжевна форма” (Nordlinger 2004).

На крајот би го навеле и мислењето на Бернард Шо за доминацијата на дескриптивните врз аналитичките карактеристики:

„Но, сепак за целите на новинарството, литературната квалификација е онаа главната - со оглед на тоа што уредникот кој добил забавна „копија” не прашува дали е критика или оговарање, или пак се грижи дали средствата со кои е искажана се малку погласни од лажните насоки за пловење на бродот на Гуливер, нема да бидат ретки случаите на новинари кои го земаат местото на музички критичари, само затоа што им е единствена шанса за презентирање, а прикривајќи ги своите недостатоци со мноштво дескриптивни извештаи и отпадоци од вести за музиката и музичарите. Доколку таквиот критичар во себе има прикриено критичко и музичко знаење (способност), тој по неколку години ќе си ја научи работата; но повеќето пишувачи од овој вид ги немаат способностите и никогаш не научуваат” (Shaw [1894] 2007).

*

* *

Со сето изложено, како што кажавме, не го исцрпиме регистарот на проблеми кои ја тангираат музичката критика. Имајќи ја во предвид комплексноста на феноменот на кој таа се однесува, акцелерацијата на динамичноста на опкружувањето и креативноста на книжевниот медиум на кој му припаѓа музичката критика, може да се претпостави дека овој регистар не само што нема да се исцрпи туку непрестано ќе се проширува со нови проблеми.

Второ поглавје

Хипотетичен модел

за изработка на музичка критика во 21 век

Регистарот на проблеми наведен во претходното поглавје, покрај теориската имаше и практична функција – подготовка на хипотетичниот модел за изработка на музичка критика во 21 век. Вака поставениот наслов на ова поглавје потсетува на рецептариумите кои се особено карактеристични за естетиката на музиката на 16 и 17 век (Кокликовиот *Compendium Musices*, Декартовиот *Compendium*, Мерсеновите *Harmonie universelle* и *Questions Harmoniques*, Кирхеровата *Musurgia Universalis* [Бужаровски 1989]). Потполно сме свесни дека, токму заради наведените антиномии од претходното поглавје е невозможно да се утврди прецизен модел за изработка на музичка критика. Утврдувањето на шаблон во крајна инстанца би ја уништило критиката како креативен медиум.

Наспроти ова, во нашето истражување на проблемот утврдивме дека постојат повеќе обиди, особено во САД да се утврди форматот на музичката критика, особено во содржинска смисла. Кога пристапиме кон изработката на овој труд во центарот на интересот ја поставивме методологијата на изработка на музичка критика со цел да ги систематизираме проблемите и да изготвиме практично помагало за оние кои се заинтересирани да се занимаваат со оваа дејност, особено во македонската музичка култура. Имајќи ги во предвид сите наведени лимити, пристапиме кон изработката на хипотетичен модел кој ќе ги утврди општите методолошки рамки во содржинска и формална смисла, оставајќи доволна слобода за изразување на индивидуалната креативност.

Пред да започнеме со поставувањето на моделот ќе дадеме преглед на некои од моделите за изготвка на музички критики кои успеавме да ги пронајдеме во текот на собирањето референци за нашиот труд. Соодветно поглавјето е организирано во

два дела, при што во првиот дел се осврнуваме на постоечките модели, а во вториот ќе го поставиме нашиот хипотетичен модел за изготвка на музичка критика.

2.1. Преглед на модели за изработка на музичка критика

Во овој ќе ги претставиме видовите модели за изготвка на критика на кои наидовме при нашето истражување. Повеќето од предложените модели ги обезбедивме преку Интернет. Моделите се со различен степен на разработеност, а понекогаш се само во форма на совети.

Моделите се преземени од:

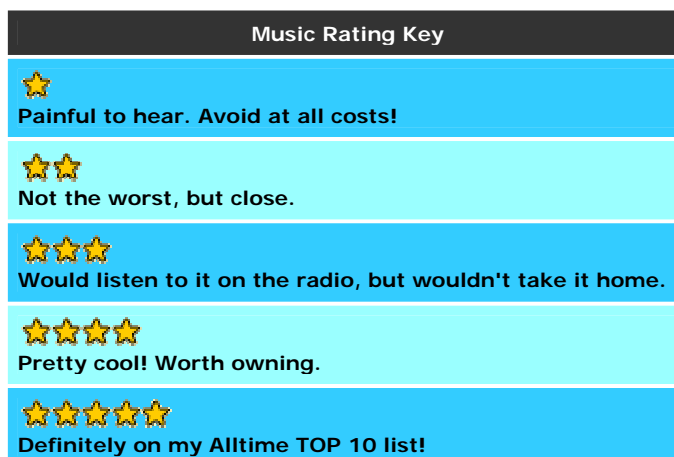
- веб страници за продажба на музика;
- on-line наставни програми;
- извадоци од искажувања на познатите критичари.

Соодветно прегледот ќе биде организиран во три целини.

2.1.1. Модели на комерцијални веб страници

Наједноставните модели за пишување на музичка критика се дадени на специјализираните динамички комерцијални веб страници за продажба на Це-Де-а, Ди-Ви-Ди-а и останати носачи на музика кои вклучуваат оценување на изведбите.

Овој модел за пишување на критика, секогаш поседува дел за рангирање на критиката преку скала од 1 до 5 ѕвезди (како пример ја даваме страницата http://www.teenspoint.org/reading_matters/teen_reviews.asp?media=audio на која се дадени и коментари за значењето на ѕвездите).



Вообичасно овие страници во делот *најпознатите критики* вклучуваат насоки како да се напише музичката критика и насоки кои се однесуваат на правата кои ги има подносителот на критиката, односно сопствениците на страницата, како на пример:

- фокусирајте ги вашите коментари на соодветниот албум и неговите содржини;
- избегнувајте коментари упатени кон други критичари;
- не користете профан или безобразен јазик;
- не ставајте домени на веб страници, телефонски броеви или реклами;
- на ставајте материјал кој ја промовира употребата на дрога, или друг порок;
- не пишувајте коментари кои не се поврзани со албумот кој го рецензирате;

Откако ќе ги исполни сите полиња посетителот на страницата ја поднесува критиката. Доколку биде одобрена, критиката ќе биде поставена на страницата.

Ова е моделот за пишување критики на веб страницата <http://www.cduniverse.com>. Таа се состои од:

1. скала на вреднување
2. краток наслов
3. простор за текстот на критиката
4. e-mail адреса или име на посетителот
5. локација на која престојува посетителот

Write a Review

On a scale of 1 to 5 stars, with 5 stars being the best

▶ How do you rate this title?

▶ Enter a short headline for your review:

▶ Type your review below:

▶ Enter your e-mail address or first name
(Your full email address is never displayed and is not used for marketing purposes.)

▶ Enter your location:
(ex. "Wallingford, CT, USA")

2.1.2. Модели низ наставните програми

Наставните програми вклучуваат учење за пишување на музичка критика преку читање и споредби на поранешни музички критики.

„Да погледнеме извадок од добра музичка критика. Забележете како критичарот селективно се осврнува на аспектите на изведбата, со што формира аргумент. Исто така забележете дека тој ‚не исцртува мапа‘ на музиката; со други зборови критичарот просто не ги набројува нотите и инструментите, туку ја толкува и анализира музиката... забележете како употребува докази за да го поддржи аргументот. Исто така забележете дека јазикот е прилично едноставен. Со други зборови критичарот не мора да употребува технички термини за да пренесе како музиката звучи” (Gocsik 2005).

Учењето преку примероци на музички критики е вообичаениот начин кој го практикува и музикологијата на бившите југословенски простори (Andreis 1968: 513-4). Доколку се работи за критика на премиерна изведба на дело „критиката треба однапред на биде подготвена” преку: проучување на делото од партитура и снимка; читање на литературата напишана за делото; и доколку е возможно остварување на контакт со авторот на делото (Andreis 1977: 384).

Во натамошниот дел од текстот ќе наведеме два примера наставни упатства за изработка на музичка критика: (1) Програма за пишување на музички критики на Карен Гоксик и (2) Програма за пишување на музички критики на Louisiana's Musical Landscape.

2.1.2.1. Програма за пишување на музички критики на Карен Гоксик

Карен Гоксик во споменатата програмата за пишување на музички критики на колеџот Дармут предлага повеќе совети и прашања на кои треба да се фокусира критичарот. Заради поконцизно претставување на нејзините ставови ние ги генерализиравме и ги групиравме во две поголеми целини: подготовка за пишување и пишување на музичка критика.

Подготовка за пишување

Во оваа целина ги генерализиравме следните упатства:

1. Најдобрата подготовка за пишување на добри музички критики е преку запознавање со некои од добрите примери од овој вид. Размислете за овие критики пред да отиде на концерт или пред да го слушнете Це-Де-то.

2. На кои работи се задржува критичарот?

3. Пронајдете сè што сте можете за изведбата која ќе ја чуете.

4. За кои елементи од делото или настанот луѓето вообичаено зборуваат?

5. Зошто делото се смета за важно?

6. Што бара вашиот професор да чуете?

7. Кога конечно сте подготвени за слушање земете нотес и пенкало. Правете забелешки на идеите кои ви паѓаат на ум.

Пишување на критика

Во овој дел од оваа програма Гоксик најнапред се осврнува на должината на критиките (2-4 страници), потоа проблемите кои треба да се избегнуваат (наведени во претходното поглавје, види стр. 39) и на крајот ги наведува оние проблеми на кои критиката треба да би фокусирана. „Колку потешки прашања си поставувате, толку подобар ќе биде текстот” (Gocsik 2005). Од последното ќе издвоиме седум прашања, односно точки:

1. На кој начин е музиката организирана?

2. На стилски период припаѓа?

3. Како композиторот или изведувачот ги соединуваат различните звучни елементи?

4. На кој начин различните расположенија го создаваат крајниот ефект на музиката?

5. Дефинирајте аргумент. Разгледајте ги запазените нешта и прилагодете ги во аргумент од една реченица.

6. Обратете внимание на структурата – треба да биде логична и убедлива. Не го организирајте текстот како одраз на движењата на музичкото дело. Наместо тоа дозволете аргументот да ја дефинира структурата.

7. Внимавајте на речениците – добрите реченици се главните столбови на добриот текст. Стилистиката не треба да биде површна, извртена или екстравагантна.

2.1.2.2. Програма за пишување на музички критики на Louisiana's Musical Landscape

Овој вид на вежби за пишување на музички критики се надоврзува на претходно наведената програма на колеџот Дартмут. Во рамките на петтиот час од курсот *Музиката е бизнис* на Louisiana's Musical Landscape се изучува изработка на музички критики. Ние во целост го преведовме упатството дадено во придружните материјали за овој курс.

(http://www.louisianavoices.org/Unit6/edu_unit6w_writemusicreview.html)

Пишување на музичка рецензија

Име и презиме Датум

Прочитајте	две рецензии на критичари. Штиклирајте во првите две колумни доколку рецензијата ги содржи бараните делови.
Гледајте	видео снимка на традиционална музичка изведба или слушнете аудио снимка.
Прочитајте (ги)	забелешките на носачите, најдете ги деловите прикажани во долната табела и запишете ги во колумната “вклучени делови”.
Обезбедете	информација за секое од полињата. Потоа соодветно штиклирајте во последната колумна.
Напишете	музичка рецензија. Напишете три пасуси со употреба на податоците внесени во табелата.

Прва рецензија <input checked="" type="checkbox"/>	Втора рецензија <input checked="" type="checkbox"/>	Вклучени делови	Моја рецензија <input checked="" type="checkbox"/>
		Прв пасус Изнесете ги фактите	
		Кој?	
		Што?	
		Кога?	
		Каде?	
		Зошто?	

	Втор пасус	Опишете ја изведбата	
	Прв дел		
	Втор дел		
	Трет пасус	Изнесете го вашето мислење поткрепено со аргументи	
	Ваше мислење		
	Аргумент(и)		
	Ваше мислење		
	Аргумент(и)		
	Ваше мислење		
	Аргумент(и)		

2.1.3. Импровизациони модели

Како илустрација за овој тип на модели во целост ќе ја прикажеме вежбата која критичарот Тим Пејџ вообичаено им ја давал на своите студенти.

„Предавав музичка критика на многу факултети, на факултетот Менхетн, Џулијард и неодамна на Конзерваториумот Пибоди, и го користев отворениот ден за вежбање за, метафорички кажано, да ги фрлам студентите во вода, со што ги терам во моментот да пливаат како критичари. Пуштам снимка од дело кое што условно е непознато и тешко за распознавање, можеби нешто како вториот став од Четвртата симфонија на Сибелиус или интерлудиум од Симфонијата *Антиарџика* на Роан Вилијамс и потоа му давам задача на класот да напише краток есеј за она што го слушнал. Слушам жалење како е тоа невозможно, како можам да бидам толку нефер и како можам да им давам да напишат текст за 10 минути. Сепак тие почнуваат да пишуваат и конечно ми даваат нешто, можеби 400-500 збора. Ги собирам листовите.

Потоа повторно ја пуштам музиката. Овој пат го кажувам името на делото што го слушаат и го споменувам името на композиторот. Го пуштам делото, класот има нови 10 минути да ја напише вежбата, по што повторно ги собирам листовите.

На крајот, пред последното пуштање на музиката, им кажувам сè што сакаат да знаат: за делото и животот на композиторот, во кој дел од неговата кариера е создадено делото и што критичарите мислеле за него во

тоа време. Ја пуштам снимката за последен пат, барам да ми напишат уште еден есеј, па ги собирам листовите.

Погодувате ли кој есеј е скоро секогаш најдобриот?

Првиот, скоро секогаш. Постои иницијален, ослободен од туторство, храбар и искрен одговор кон музиката, кој е оригинален и досега незапазен. Во мигот кога му кажувам на класот дека го слушале Сибелиус, почнувам да добивам фрази од типот „строгиот фински мајстор ги забива своите тупаници во небото...”, а третиот пат тие како основа преработуваат некоја од програмските забелешки кои претходно им ги прочитав. Изгледа дека студентите се многу посигурни пародирајќи го она што мислат дека го сакам, отколку да доживеат свое мислење.

Не ме сфаќајте погрешно, не сугерирам дека критичарот треба да биде нешто како „know nothing” научник, некој кој е заштитен од истражувања и информации. Идеалот е во балансирањето. Интимно и длабоко познавање на делото со бескрајна способност да се биде изненаден. Добриот критичар може да ја ислуша, да речеме, Четвртата симфонија од Сибелиус, знаејќи ја на памет, знаејќи сè за нејзината историја, сè за мислењата на неговите соперници, па сепак да рефлектира нешто ново и да дојде до свежи заклучоци. Меѓутоа прво треба да научиме да им веруваме на нашите погледи. Овој вид на вежба може да биде адаптирана на повеќе различни дисциплини: филмска сцена, непозната слика, поглавје од роман. Она што би сакал да се надевам е дека студентите од моите часови совладуваат независност на мислата, волја за правење повремени раздрмувања, отвореност кон светот кој е многу помалку фиксиран и статичен од кога и да е, и силен интерес тоа да се каже” (Page 2006).

На крајот на оваа целина би го изложиле и мислењето на Винтон Дин за тоа што е потребно за студентот да стане вистински музички критичар:

„Критиката бара ригорозен тренинг на умот. На универзитетите и колеџите на кои музичката критика се предава како посебен предмет, може да се постигне многу, меѓутоа најтешката работа секогаш паѓа врз самиот студент. Студентот треба да биде запознаен со погледите на композиторот и изведувачот, но мора да го избегне притисокот да стане нивни слуга; затоа што критиката сепак е негово сопствено дело. Допуштена е можноста за образување на неговите критички способности и разбистрување на неговите погледи преку увид во критики од признати критичари, меѓутоа не треба да се зазема страхопочит кон нивната репутација и нивните критики да се прифаќаат како конечни. Мислењето дека големите уметнички дела треба да бидат проголтани цели е погрешно. Да се прифати големината на Бетовеновата Деветта симфонија или *Трисџан и Изолда*, а потоа да се вреднува е исто како кога би се ставила кочијата пред коњот. Квалитетот за уметничкото дело не може да се дефинира и претстави преку правила; делото мора да би доживеано, за да би можело да комуницира со сензибилитетот на другиот ум. Кога студентот ќе го научи ова, тогаш ќе биде подготвен да се бави со критика” (Dean 1980: 48-9).

2.2. Хипотетичен модел за изработка на музичка критика

На крајот на ова поглавје, како што веќе кажавме, сумарно ќе го претставиме хипотетичниот модел за изработка на музичка критика кој ги одредува само општите рамки во изработката на музичките критики во содржинска и формална смисла. Оттаму операционализацијата на нашите сознанија и заклучоци од претходниот дел од трудот е групирање во двете основни подрачја кои го тангираат овој феномен – *содржината* и *формата*.

Содржинските елементи всушност го претставуваат материјалот од кој е изградена критиката. Во нив спаѓаат забелешките и освртот кон главните елементи на музичкиот настан:

- програмата на концертот;
- освртот кон композиторот;
- освртот кон изведувачот;
- освртот кон сценографијата и режијата, доколку се работи за сценско дело;
- забелешките за публиката;
- забелешките за концертниот простор;
- осврт кон организацијата на музичкиот настан;
- осврт кон останатите придружни елементи.

Формални елементи на музичката критика се однесуваат на формалната структура на текстот и неговата стилистика. Оттаму формалната структура на текстот се однесува на:

- текстуалните целини;
- нивната содржинска структура;
- нивната разграниченост, односно поврзаност.

Во стилистиката на текстот спаѓаат:

- синтаксата;
- орнаментацијата (изборот на стилски изразни средства).

Се разбира содржината и формата на музичките критики ние ја раздвоивме насилно, иако во основа се работи за делови кои се во многу тесна, непосредна врска и единство.

*

* *

Во ова поглавје ги претставивме упатствата и моделите кои во моментот се среќаваат во литературата која се бави со теориските аспекти на музичката критика и изработивме еден најопшт хипотетичен модел на содржинските и формалните аспекти потребни за изработка на музичката критика во 21 век.

Имајќи ја пред себе за цел токму практичната примена на ваквиот модел понатаму го разработивме преку емпириското пилот истражување за објавените музички критики во Македонија во 2007 година. На овој начин извршивме натамошна операционализација на разгледуваниот проблем, односно подлабоко навлегување и негово натамошно сегментирање, посебно преку анализата и коментарите на собраниот материјал.

Трето поглавје

Апликација

на хипотетичниот модел

врз селектиран примерок (пилот истражување)

Содржинската, формалната и естетската структура на музичките критики поставува бројни задачи при нејзината анализа. Со цел да го избегнеме едностраниот пристап на дескриптивност, разработивме методолошка постапка која ќе ни овозможи подлабоко навлегување во фазите на изработка на музичката критика.

Структурата на ова поглавје ќе ја има истата стандардна троделна шема на емпириските истражувања: поглавјето ќе го започнеме со осврт на структурата на дигиталниот каталог преку кој е извршена анализите на музичките критики; потоа ќе се осврнеме на собирањето на извештаи за пилот истражувањето, за на крај да ги претставиме коментарите за клучните резултати.

3.1. Дефиниција на полињата и инструментот на истражување

Барајќи соодветен начин за апликација на хипотетичниот модел за изработка на музичка критика, дојдовме до идеја за развивање на истражување кое што ќе ја следи формата на повеќе трудови изработени во ИРАМ во кои се поставува методологија за истражување на соодветна област. Најнапред ја искористивме дефиницијата на параметрите од дигиталниот каталог преку кој се оствари истражувањето за застапеноста на музичките текстови во дневните весници во Република Македонија во периодот 21-28 ноември 2005 година (Јорданоска и Прокопиева 2005). Согласно со дискусиите во претходните две поглавја за базичните компоненти на музичката критика поставивме два главни пункта со податоци за содржинските и формалните особености на текстот. Овие пунктови се сегментирани во групи податоци според наведените параметри во претходното поглавје (види стр.

54) кои понатаму заради потребите на анализата дополнително ги расчленивме во групи на полиња. Вкупниот број на полиња е 40.

Општите податоци се претставени низ 19 полиња групирани на следниот начин:

- број на извештајот
- весник
 - наслов на весник
 - земја на потекло
- локација на критиката во весникот
 - рубрика
 - колумна
- музички жанр
- наслов
 - наслов
 - број на зборови
 - поднаслов
 - наднаслов
 - стилски фигури
- автор
 - име на авторот
 - фотографија од авторот
- фотографија
 - фотографија
 - однос фотографија/текст
- други елементи
- големина на текст
 - приближен број на зборови
 - приближен број на знаци
- датум

Податоците за содржинската анализа на музичките критики се групирани во 10 полиња низ кои се евидентира присутноста на податоците за репертоарот, изведбата и амбиентот. Соодветно полињата се групирани на следниов начин:

- репертоар
 - концертна програма/дела
 - забелешки за композиторот
- изведба
 - изведувачи
 - биографија на изведувачите
 - сценографија
 - режија

- амбиент
 - публика
 - организација
 - концертна сала
- останато

Формалната анализа на музичките критики е организира две главни целини respective формата на текстот и стилот на пишување. Оваа група податоци содржи 11-те полиња во кои спаѓаат:

- Форма на текст
 - број на пасуси
 - содржинска структура на пасусите
 - вовед
 - заклучок
 - лид
- Стил на пишување
 - еднина/множина
 - синтакса (долги/кратки реченици)
 - степен на орнаментација
 - стилски фигури
 - главен интерес
 - наклонетост

Заради рационализација на големината на текстот подеталната формулација за секој од изведените параметри ќе следи во делот со коментарите на резултатите.

3.2. Одредување на примерокот

Процесот на составување листа на примероци на критики кои ќе учествуваат во пилот истражувањето беше потешкиот дел од работата врз одредувањето на примерокот. И покрај сè поголемата „Интернетализација“ на печатените и електронските медиуми сеуште не постојат дигитални бази на музички критики и критичари споредбено со базите на музичките текстови, како на пример RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) каде може да се најдат и музички критики. Ова не е случај само кај нас туку е карактеристично и за големите светски центри (MCANA и NAJP 2005; Поспелов 2002). Критиките во најдобриот случај се наоѓаат на Интернет изданијата на дневниот и неделниот печат или на други сајтови кои ги цитираат критиките. Се разбира дека најголемиот број од овие текстови се сместени

во архивите на издавачите, во библиотеките или во личните архиви на критичарите и музичките уметници.

Каталогизирањето на музичките критики отвора многу можности. „Преку каталогизирање критиките добиваат поинаков контекст, поставени заедно со останати текстови на иста тема, на пример критики за ист концерт, кои се објавени истите денови во други весници. Збирката од неколку различни судења овозможува повисока шанса за објективност на настанот, отколку во секој текст поодделно” (Поспелов 2002). Овој податок е уште повеќе значаен за нашето истражување заради тоа што во дигиталниот каталог се појавија критики кои се однесуваа на ист настан.

Мирјана Павловска во својата дипломска работа има направено попис на музичките текстови во дневниот весник *Нова Македонија* во периодот 1944-1964 (види Павловска 1996). Кон ова би го додале и случајот кога музичките критичари (и полемичари) збирно ги издаваат своите објавени и необјавени музички критики, текстови и полемики (види на пример Коловски 2001).

Имајќи предвид дека ова беше само пилот истражување, свесни за лимитите, се потрудивме, колку што е можно, избраниот примерок да одговара на вообичаените критериуми за емпириски истражувања од овој вид, односно да биде репрезентативен, пропорционален и случаен. Со оглед на тоа што нашата појдовна цел беше да поставиме методологија преку компаративна анализа на актуелната состојба не само во оваа област, туку генерално на светската музичка култура и творештво, издвоените музички критики требаше да ги задоволат следните критериуми:

- а) да се издадени во месеците од 2007 година;
- б) да покријат различни музички жанрови;
- в) да се издадени во најпродаваните македонски дневни весници, односно во водечките светски дневни весници и магазини.

Балетските критики беа исклучени од ова истражување, бидејќи сметавме дека се работи за поинаква проблематика, иако во некои весници (како на пример руските и македонските) сеуште постои праксата истите критичари да пишуваат и балетска и музичка критика.

Заради квантификациските анализи потребно беше критиките да бидат во дигитална форма и затоа како основен медиум за собирање на податоците беа критиките објавени на Интернет.

Финалниот примерок се состои од 47 музички критики издадени во периодот од јануари до август 2007 година. Во нив поголемиот број – 31 (66%) се со потекло надвор од Македонија, наспроти 16 (34%) од македонско потекло што однапред укажува и на малиот број музички критичари во нашата средина.

Поголемиот број на критики од светските центри беше резултат на нашиот обид да избереме што е можно повеќе критики од различните географски и културни средини од развиените музички култури во земјите на Европа и САД. Во критиките кои доаѓаат надвор од македонското подрачје се вклучени и оние од Србија и Хрватска пред сè заради подолгата музичка традиција и контактот со Западната музичка култура, но и заради врските во бившите југословенски простори.

Избраните странски музички критики се објавени во елитни светски весници кои мораат да водат сметка за својот кредибилитет и во кои за да се стане критичар потребно е реноме и искуство. На одреден начин ова се однесува и на избраните критики објавени во весниците од бившите југословенски простори бидејќи, како што кажавме се работи за средина со долга традиција во која за да се стане критичар се потребни посебни квалификации (како пример може да го наведеме музичкиот критичар на весникот *Политика*, музикологот Бранка Радовиќ, долгогодишен музички критичар на програмите на Радио Београд и весникот *Борба*, наставник по теориски предмети во музичкото училиште „Мокрањац“ во Белград, и главен уредник на музиколошкото списание *Pro musica*).

Наспроти ова, изборот на македонските критики беше поедноставен, бидејќи во Македонија бројот на критичари е многу помал, пред сè заради бројот на печатените медиуми кои објавуваат музички рецензии. Од друга страна бидејќи се работи и за културна средина од помал обем, увидот во податоците за кариерата на секој од евидентираниите критичари е поедноставен, но и поточен. Заради сето ова, иако се работи за помал примерок во ова пилот истражување, тоа во голема мерка одговара на клучните статистички критериуми при одредувањето на примерокот.

3.3. Резултати

Во овој дел ќе ги претставиме фреквентните дистрибуции, мерките на централна локација, варијатноста и опсегот на податоците во полињата од пилот истражувањето. Резултатите и коментарите на полињата ќе бидат дадени во согласност со нивниот редослед во дигиталниот каталог. Во некои случаи полињата ќе бидат коментирани заеднички.

Онаму каде што беше можно или индикативно за нашето истражување примерокот дополнително го сегментиравме во две целини: Македонија и странство, заради овозможување на компарација на добиените резултати. Компарацијата меѓу македонската и другите две бившојугословенски застапени култури – српската и хрватската, заради ограничениот простор на овој труд, ја оставивме за некоја друга прилика. Сепак, без намера дополнително да ги оптоваруваме резултатите од пилот истражувањето, онаму каде што евентуално беше можно беа давани и коментари за карактеристиките на критиките од овие средини. Останатите резултати од овие критики беа разгледувани заедно со светските критики.

3.3.1. Општи податоци

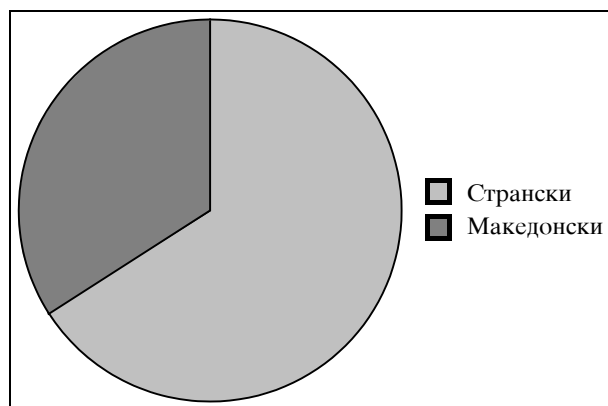
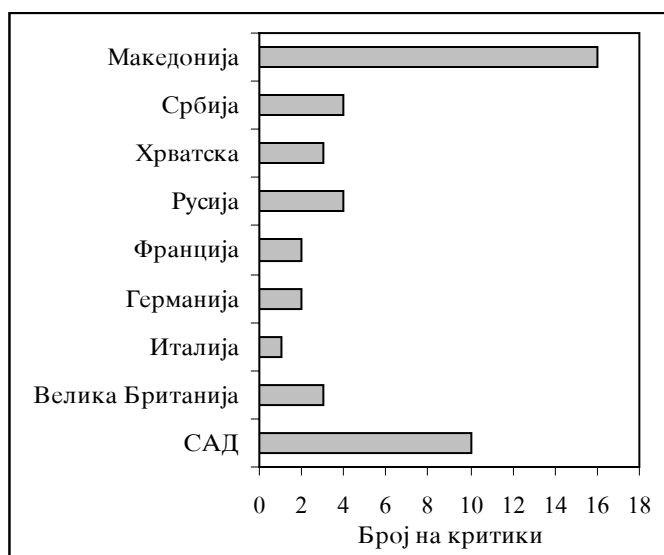
Во овој дел ќе ја претставиме застапеноста и карактеристиките на основните елементи поврзани со музичките критики. Делот е организиран во 8 целини: за весникот, локацијата на критиката во весникот, музичкиот жанр за кој се пишува, насловот на критиката – на кој е направена и анализа, авторите на критиките, придружните елементи, големината на критика и датумот.

3.3.1.1. Весник

Во пилот истражувањето беа опфатени 47 музички критики од 23 весници од 9 земји (табела бр. 1). Како што напомниме 16 музички критики се објавени во македонските дневни весници, а останатите 31 се критики од странските дневни весници и списанија (графички приказ бр. 1). Според земјата на потекло најголемиот број на анализирани музички критики (16) се од македонска провениенција, по нив следат американските музички критики (10), па српските, односно руските музички критики (5) (графички приказ бр.2).

Табела бр. 1 Анализирани музички критики според весници и земја на потекло

Земја на потекло	Наслов на весник	Број на музички критики
Македонија	<i>Дневник</i>	2
	<i>Вест</i>	4
	<i>Вечер</i>	2
	<i>Време</i>	2
	<i>Уштински весник</i>	6
Србија	<i>Полиџика</i>	4
	<i>Danas</i>	1
Хрватска	<i>Slobodna Dalmacija</i>	1
	<i>Večernji list</i>	1
	<i>Vjesnik</i>	1
Русија	<i>Газета Култура</i>	4
	<i>Известия</i>	1
Франција	<i>Courier</i>	1
	<i>Le Figaro</i>	1
Германија	<i>Berliner Zeitung</i>	1
	<i>Welt</i>	1
Италија	<i>Il Massaggero</i>	1
Велика Британија	<i>Daily Telegraph</i>	3
САД	<i>The Boston Globe</i>	2
	<i>The New York Times</i>	3
	<i>The New Yorker</i>	1
	<i>The Rolling Stone Magazin</i>	1
	<i>The Washington Post</i>	3
Вкупен број на земји	Вкупен број на весници	Вкупен број на критики
9	23	47

Графички приказ бр. 1
Анализирани музички критики според
провениенцијаГрафички приказ бр. 2
Анализирани музички критики според земји

3.3.1.2. Локација на критиката во весничкиот

Локацијата на критиката на весникот ја разгледаваме преку рубриката и колумната во која се појавува музичката критика. Најпрво ќе ги дадеме заедничките резултати за категориите рубрики, за потоа да ја споредиме ситуацијата во Македонија со странските земји.

Музичките критики се појавуваат во 17 категории на рубрики (табела бр. 2). Повеќе од половината музички критики (24 случаи – 51 %) се појавуваат во рубриката *култура*, четвртина од музичките критики (12 случаи - 26%) се појавуваат во рубрика која во својот наслов го вклучува зборот *уметност*.

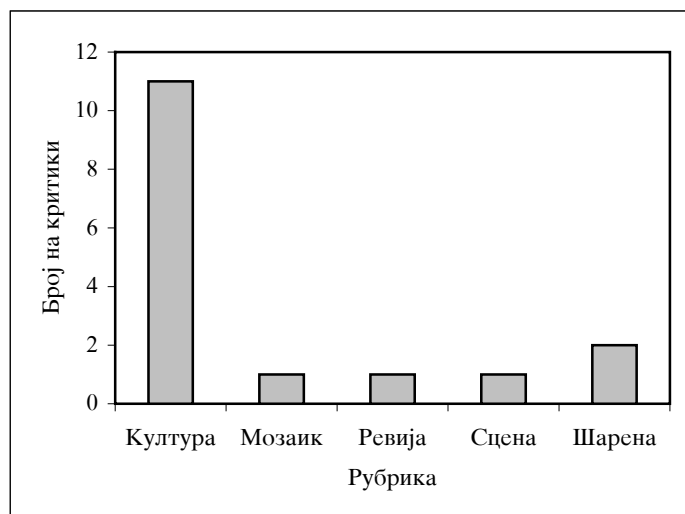
Табела бр. 2 Рубрики во кои се појавуваат музичките критики

Рубрика	Број на музички критики
Arts & Culture	1
Arts & Living	3
Arts: Music	6
Cultura e Spettacoli	1
Culture loisirs	1
Intelligences	1
Култура	1
Kultur	1
Култура	19
Living/Arts	2
Мозаик	1
Музыка	4
Reviews	1
Ривија	1
Сцена	1
Шарена	2
Speziel: Kritiken	1
Вкупно	47

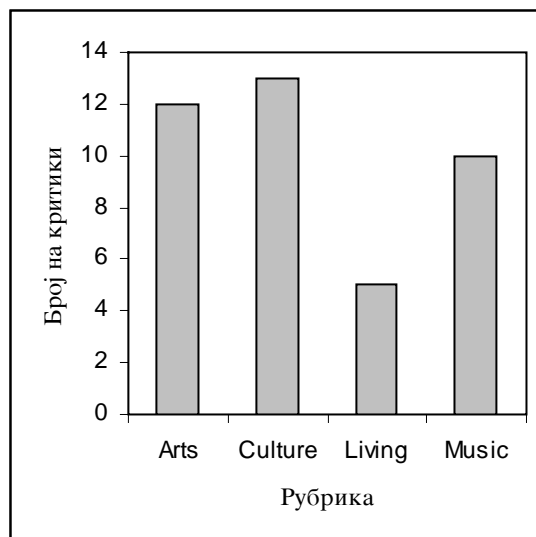
Македонските критики се објавуваат во 5 категории на рубрики, меѓу кои најчеста е рубриката *култура* – 11 критики (69%) (види графички приказ бр. 3).

Ситуацијата е слична и со светските весници – 13 критики (42%) се поставени во рубриката *култура*, односно рубрика која го вклучува зборот *култура*. Осум од 13 критики поставени во рубрика *култура* се објавени во весниците на бившојугословенските простори (Србија и Хрватска).

Инаку рубриците во кои се поставуваат музичките критики во светските публикации се јавуваат во 13 различни категории на рубрики, меѓу кои покрај рубриката *култура*, се јавува споменатата рубрика *уметносии* со 12 случаи (39%), рубриката која го вклучува зборот *музика* со 10 случаи (32%) и рубрика која го вклучува зборот *живоии* – 5 случаи (16%) (графички приказ бр. 4). Останатите рубрики, како *kritiken*, *reviews*, *intelligences*, се јавуваат со по еден случај.



Графички приказ бр. 3
Македонски музички критики според рубрика



Графички приказ бр. 4
Светските музички критики според рубрика

Помеѓу анализираните критики 17 критики (36%) се јавуваат во весници кои не ја поставуваат музичката критика во издвоена колумна. За останатите 30 критики (64%) фреквентната дистрибуција класифицира 15 категории на колумни (табела бр. 3). Најголемиот број на критики – 9 (30%) се појавуваат во колумната *музичка крииика*.

Табела бр. 3 Колумни во кои се појавуваат музичките критики

Колумна	Број на музички критики
CDs	1
CDs und DVDs	1
Classic	2
Culture	2
Концерт	3
Music	3
Music review	4
Музыка	1
Musical events	1
Музичка критика	4
Опера	1
Opera review	1
Первое впечатление	4
Premijera	1
Rock Roots and Jazz	1
Вкупно	30

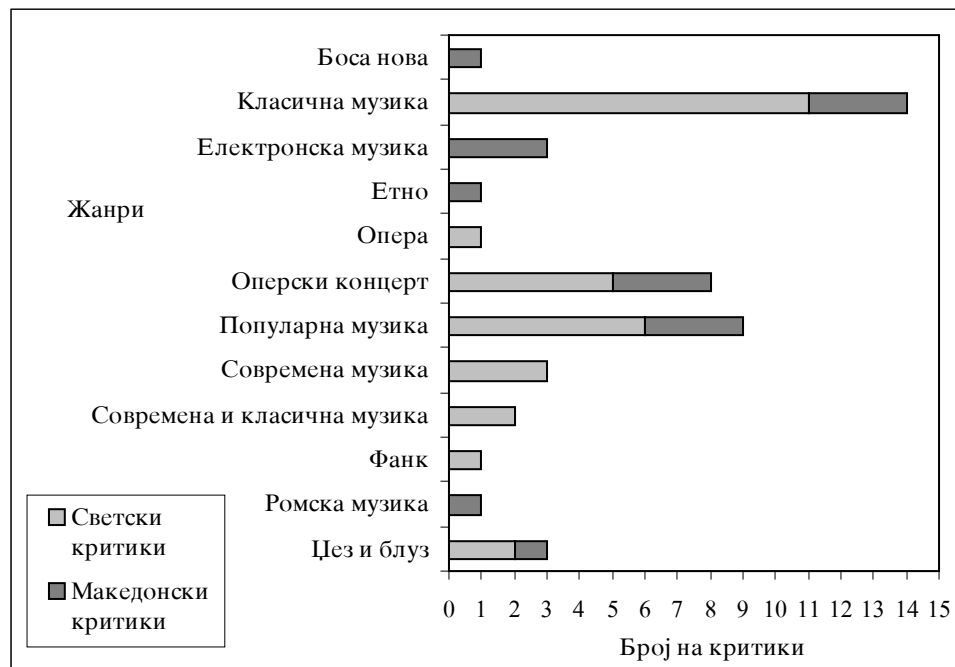
Во македонските весници само 3 критики, односно 19% од анализираните музички критики се појавуваат во колумна. Станува збор само за една категорија колумна насловена *концерти* која се јавува во две рубрики на *Ујирински весник* – *Култура* и *Шарена*. Останатите 13 македонски музички критики (81%) не се издвоени во колумна.

Светските музички критики се јавуваат во 14 категории на колумни, и тоа: 9 (29%) од музичките критики се јавуваат во колумната која го вклучува зборот *критика (review)*, 5 (16%) во колумна *музика*, 4 (13%) во колумна *первое впечатление*, по 2 (6%) во колумна *Це-Де-а* и *Ди-Ви-Ди-а*, *класика*, *култура* и по една (3%) во *опера*, *премиера* и *rock roots and jazz*. Само 4 критики (13%) не се издвоени во колумна и тоа во рускиот весник *Известия*, српскиот *Danas* и хрватските *Večernji list* и *Vjesnik*.

3.3.1.3. Музички жанр

Во ова истражување беа опфатени следните 11 музички жанри (на 2 од рецензираните концерти се изведени дела и од современата уметничка музика и класичната музика).

Најголемиот број –14 се критики на класична музика, по нив следат критиките на поп музика – 9 и критиките на оперските изведби – 8 (графички приказ бр. 5).



Графички приказ бр. 5 Опфатени жанри

Во македонските весници беа анализирани по 3 критики од класична музика, опера, електронска музика и популарна музика и по една критика од боса нова, етно, ромска музика и џез и блуз, додека во светските весници најголемиот број на критики се од жанрот на класичната музика – 13, по што следи популарната музика со 6 критики и операта – 5 критики. Од графички прикази можеме да забележиме дека бројот на категории на жанри во македонските и светските музички критики е еднаков, односно анализирани се по 8 музички жанри.

3.3.1.4. Наслов

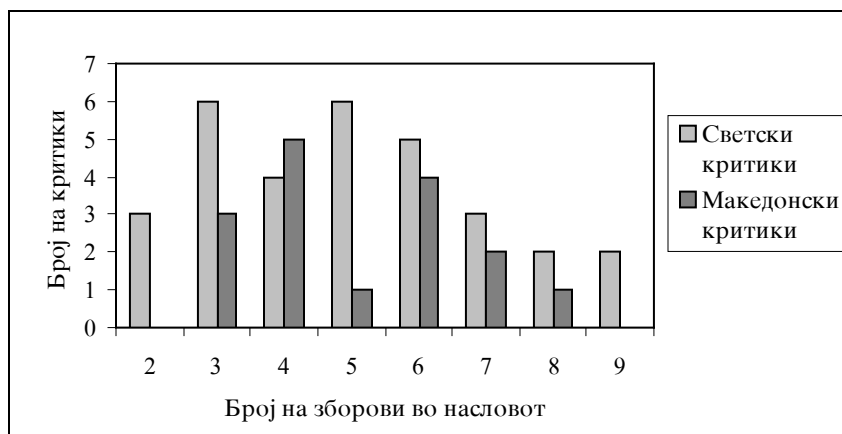
Анализата на насловите на музичките критики најпрво ја изведовме преку квантификација на бројот на зборови кои го формираат насловот, потоа преку преглед на дополнителните елементи на насловите и на крајот преку анализа на стилските изразни средства употребени во насловот. Резултатите од оваа анализа овозможуваат низа заклучоци за формирањето на насловите на музичките критики, изборот на стилските средства, должината на насловите и сл. Меѓутоа треба да го имаме во предвид и сознанието дека печатените наслови не секогаш се оригиналните

наслови на критиките, туку се прилагодени или сосема изменети наслови од страна уредниците на весникот.

3.3.1.4.1. Број на зборови

Според бројот на зборови содржани во насловот на светските музички критики се појавија 8 категории наслови (види графички приказ бр. 6). Најкратките наслови на музичките критики имаат по 2 збора (Харизматични Мехта; Русские англичане; Смес невозможного), а најдолгите 9 – станува збор за наслови кои се составени од два дела (Peter Gabriel, la voglia di suonare: show minimalista, concerto esaltante; Stefan Milenković na Splitskom ljetu: Ćarobni svjetovi zrelog interpreta). Во оваа смисла се јавуваат 6 наслови составени од два дела.

Кај насловите на македонските музички критики се појавија 6 категории на наслови, при што најкратките наслови содржат по 3 збора („Риголето” беше Цилда; Танго во бело; Уметност без граници), а најдолгиот 8 збора (Величенствените Хендрикс и Античкиот театар - концерт за паметење).



Графички приказ бр. 6 Дистрибуција на насловите во македонските и светските критики според бројот на зборови

Позитивната наклонетост на кривата на дистрибуција и мерките на централна локација (табела бр. 4) наведуваат на заклучокот дека насловите на музичките критики најчесто содржат од 3 до 6 збора.

Табела бр. 4 Мерки на централна локација, варијантност и опсег на бројот на зборови во насловите на музичките критики

	Средна вредност	Стандардна девијација	Варијантност	Медијанта	Модус	Минимум	Максимум
Наслови во светските критики	5	2.017	4.067	5	3	2	9
Наслови во македонските критики	5	1.592	2.533	4.5	4	3	8

3.3.1.4.2. Дојолнийелни елементи

Музичките критики во најголемиот број не содржат дополнителни елементи на насловот, односно колумната во која се поставени. За ова говорат вкупните податоци дека само 13 (28%) музички критики имаат поднаслови, а 14 (30%) наднаслови. Распределбата на дополнителните елементи според македонските и светските критики е дадена во табела бр. 5.

Табела бр. 5 Дополнителни елементи на насловот на музичките критики

	Поднаслови	%	Наднаслови	%
Светски критики	8	26	5	16
Македонски критики	5	31	9	56

3.3.1.4.3. Стилски изрази средстава

Во анализираниот сет на наслови на критики, 19 наслови немаат специфична стилистика, туку претставуваат избор на зборовите со кои концертот се најавува (на пр. Prince at the O2: first review; BBC Proms Review: BBC Symphony Orchestra; Место для Малера; Cooler "Freischütz" mit Mister Wolfe). 14 критики својот наслов го базираат на епитети, односно придавки преку кои појасно и попотполно се откриваат особините на избраните содржински елементи од рецензираната изведба, дело или настан.

Во насловите на музичките критики среќаваме епитети кои вообичаено се употребуваат за објаснување на одредени поими (на пр. Моќен музички доказ; Изведба со силна порака; Величенствените Хендрикс и Античкиот театар; Харизматичниот Мехта; Страная, женаина, страная). Во оваа смисла повторно би

потсетиле на истражувањата во кои се прави класификација на најчестите зборови кои во музичките критики се јавуваат заедно со зборови на музички поими (види стр. 40). Ова упатува на заклучокот дека во музичките критики се појавува еден регистар на *посвојани епитети* кои се повторуваат дури и кај различните критичари.

Во 13 критики насловите се искажани метафорично, на пример од конкретни поими на апстрактни поими (Дар виолончельной “внучки”; Penderecki nastup zapisaо u povijest; Injekcija pozitivne energije), од апстрактни кон конкретни (Iz egzotičnih soul laguna) или пак од апстрактни кон апстрактни поими (на пр. Музика атмосфере и амбијента) и сл. Во метафорично искажаните наслови забележливо е присуството и на останати стилски фигури, најчесто епитети како што е случај со првиот, третиот и четвртиот пример, ономотопеја (The Cat's Meow: WNO Has Strathmore Purring) и сл. Од ова можеме да заклучиме дека метафорично искажаните наслови се богати, живи и сликовити и со тоа и најсложени за анализа. Во насловот на една музичка критика сретнавме компарација (Пинк како Џенис Џоплин).

Во табела бр. 6 е прикажан соодносот на употребата на стилски фигури во насловите на светските и македонските критики. Може да забележиме дека повеќе од половината наслови на македонските критики не содржат стилски фигури. Кај оние наслови кои содржат стилски фигури во најголем случај станува збор за епитет, а само во еден случај за метафора, односно компарација.

Ситуацијата со светските весници е поинаква. Најголемиот број од светските критики насловот го градат преку употреба на метафора – повеќе од третина (39%), а значаен е и процентот на наслови кои во себе содржат епитети – 29%. Скоро третина од насловите на светските весници не содржат стилски фигури.

Табела бр.6 Стилски фигури во насловите на музичките критики

	Метафора %	Епитет %	Компарација %	Не содржат стилски фигури %
Светски критики	39	29	0	32
Македонски критики	6	31	6	56

3.3.1.5. Авџор

Во полето автор, до имињата на актуелните музички критичари од Македонија, се најдоа имињата на повеќе познати светски музички критичари, чии проблемски текстови во неколку наврати се цитирани во нашиот труд. Со оглед на тоа што издвоивме посебно поле за фотографијата на музичкиот критичар, би навеле дека само британскиот весник *Daily Telegraph* редовно ја поставува фотографијата од критичарот.

Во овој дел посебно ќе се осврнеме на податоците за имињата на македонските музички критичари. Овие податоци ја отсликуваат актуелната состојба за активните македонски музички критичари.

Во 5 од 16 музички критики од македонска провениенција името на авторот е дадено со иницијали. Ваквата постапка е вообичаена за критиките изработени од новинари без соодветно стручно музичко образование.

Рецензенти на класична музика и опера во Македонија во 4 случаи се дипломирани музиколози, во еден случај на новинар, а во еден случај професијата на критичарот не ни е позната. Кај останатите музички жанри, само 2 критики беа изработени од дипломирани музиколози, и тоа критика за етно музика и боса нова. Критиките од останатите музички жанри беа напишани од новинари, и тоа по 3 критики за поп и електронска музика и по една критика за популарна ромска музика и блуз (види табела бр.7).

Табела бр. 7 Сооднос на покриени жанри и професионалната компетенција во музичките критики од македонски автори

Класична музика и опера	Останати жанри
Музиколози vs. новинари и останато	Музиколози vs. новинари и останато
2:1	1:4

3.3.1.6. Фоџографија и остiанати елементи

Во анализираните музички критики 36 (77%) содржат фотографија од настанот кој го рецензираат, наспроти 11 (23%) кои не се придружени од фотографија. Меѓу нив 23 светски критики се придружени со фотографија, наспроти 8 кои немаат фотографија, 13 македонски критики имаат фотографија, наспроти 3 кои немаат.

Пет од анализираните критики содржат поголем број фотографии: во 2 случаи критиките содржат 2 фотографии, во 2 случаи 3 фотографии, а во еден случај 4 фотографии. Во критиките кои содржат повеќе фотографии доминираат оние од македонските автори – 4, и ги покриваат останатите жанри, наспроти една критика (со 2 фотографии) на оперска претстава од германски автор.

Односот на фотографија и текстот во критики во најголемиот број случаи – 11 е 1:4, по што следи односот 1:3 што е случај со 8 критики (види табела бр.8).

Табела бр. 8 Однос фотографија/текст

Однос фотографија/текст	Број на музички критики
1:2	5
1:3	8
1:4	11
1:5	1
1:6	5
1:8	5
1:10	1
N/A	11
Вкупно	47

Сепак овие податоци не ја одразуваат вистинската состојба за соодносот на фотографијата и текстот во печатените изданија, бидејќи постојат разлики во изнесените коефициенти меѓу електронските и печатените изданија на музичките критики.

Седум од анализираните критики, покрај фотографијата содржат и останати придружни елементи како: поднаслови (*Le Figaro*, *Welt*, *Berliner Zeitung*, *Slobodna Dalmacija*, *Večernji list*), клучни зборови (*Welt*, *The New Yorker*), цртани ликови (*The New Yorker*), споредни информации за настанот (*Време*).

3.3.1.7. Големина на шексџ

Како што видовме лимитираниот простор за музичката критика претставува еден од стандардните проблеми на музичкиот критичар. Статистичката анализа на податоците внесувани во овие полиња ни овозможи заклучок за вообичаената големина на музички критики. Електронската форма на текстовите од музичките

критики овозможи статистичка обработка на нивната големина преку приближниот број на зборови и знаци.

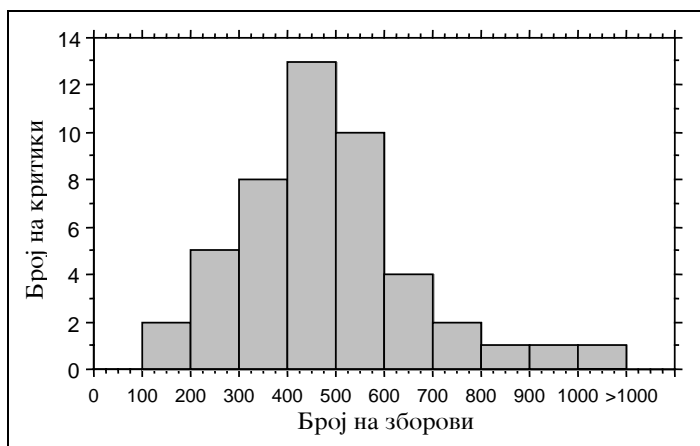
Најпрво ќе ги претставиме збирните резултати за големината на музичките критики. Најкратката музичка критика содржеше 104 зборови (674 знаци) – бр. 22, а најдолгата 1303 (6808) – бр. 33 (Критиката на Алекс Рос во *The New Yorker*).

Средната вредност на зборови е 481.021, стандардната девијација 205.788, модусот е 618, а медијантата е 452.

Од табеларниот и графичкиот преглед (табела бр. 9 и графички приказ бр. 7) може да се заклучи дека фреквентната дистрибуција е блиска до нормалната дистрибуција (bell curve) со средна вредност околу 500 зборови.

Табела бр. 9 Дистрибуција на музичките критики според бројот на зборови

Од (\geq)	До ($<$)	Број на музички критики
100	200	2
200	300	5
300	400	8
400	500	13
500	600	10
600	700	4
700	800	2
800	900	1
900	1000	1
	>1000	1
Вкупно		47



Графички приказ бр. 7
Дистрибуција на музичките критики според бројот на зборови

Анализата на големината на македонски музички критики ги даде следните резултати: најкратката критика содржи 104 зборови, а најдолгата 734 зборови; средната вредност 421.625, со стандардна девијација 178.239, а медијантата е 432. Меѓутоа фреквентната дистрибуција покажа дека најголемиот број на музички критики имаат од 200 до 300 зборови (графички приказ бр. 8).

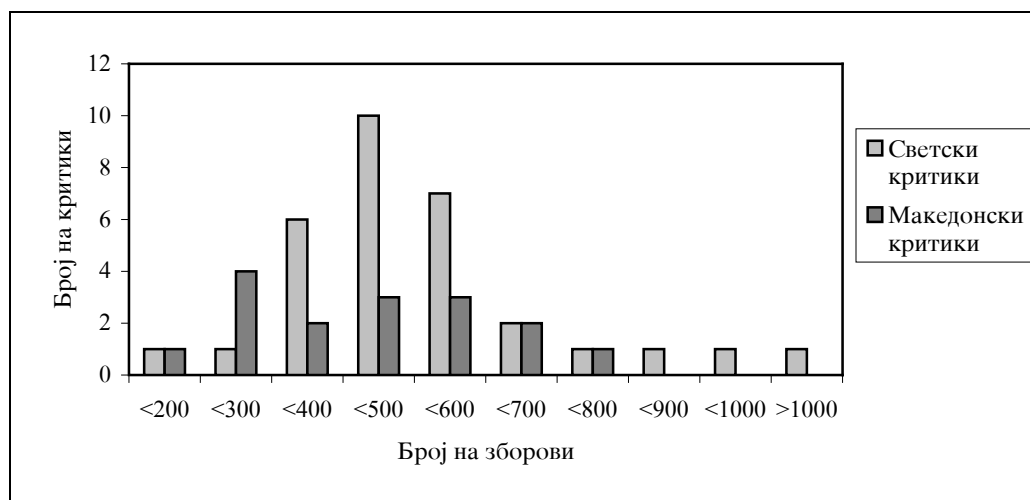
Анализата на музичките критики од странските весници покажа поголеми просечни вредности на големината на текстовите во однос на македонските музички критики (табела бр. 10). Најкратката музичка критика од странските весници има 195

зборови, а најдолгата 1303; средната вредност е 511.677, со стандардна девијација 214.936, а медијантата е 452. Најзначајната разлика е во тоа што најголемиот број музички критики од светските весници содржат 400 до 500 зборови (10), по што следат критиките со 500 до 600 зборови (7) и 300 до 400 зборови (6) (графички приказ бр. 8).

Табелата бр. 10 овозможува споредбена анализа на мерките на централна локација, опсегот и варијантноста помеѓу сетовите податоци со бројот на зборови во македонските и светските музички критики.

Табела бр. 10 Мерки на централна локација, варијантност и опсег на бројот на зборови во текстовите на музичките критики

	Средна вредност	Стандардна девијација	Варијантност	Медијанта	Минимум	Максимум
Светски критики	511.677	214.936	46197.292	452	195	1303
Македонски критики	421.625	178.239	31769.317	432	104	734



Графички приказ бр. 8

Дистрибуција на музичките критики според бројот на зборови

3.3.1.8. Дајџум

Како што кажавме истражувањето опфати музички критики објавени во македонските весници од 15 јануари (Чист, искрен, благороден звук: *Уџирински весник*) до 22 август 2007 година (Уметност без граници: *Уџирински весник*), односно

во светските весници од 13 јануари (Beastie Boys - The Mix Up: *The Rolling Stone Magazine*) до 14 август 2007 година (Из езготичних соул лагуна: *Danas*).

3.3.2. Содржинска анализа

Добиените резултати за содржинските компоненти на музичките критики ќе ги изложиме поединечно низ 4 делови: репертоар, изведба, амбиент и останато.

3.3.2.1. Репертоар

Во првото поле од групираните полиња за репертоарот се појавија 7 категории преку кои критичарот го третира музичкото дело: посебно, посебно и со изведба, посебно и со постановката (за сценските дела), само со изведбата, само со изведбата и останатото, само со останатото и без критика на делата (види табела бр. 11).

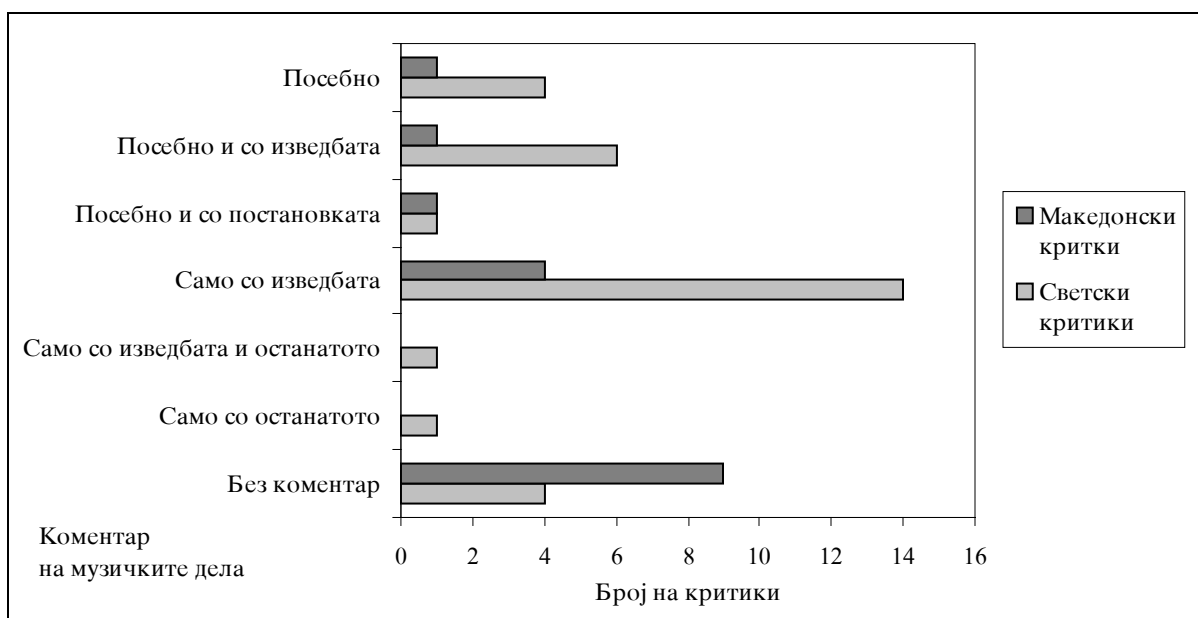
Во повеќе од половината музички критики – 27 (57%), критиката на делата кои се изведуваат е вклучена во критиката за изведбата, додека во 13 музички критики (28%) воопшто не е направена критика на делата кои се изведени. Посебни коментари за делата се дадени во 14 критики (30%).

Табела бр. 11 Критика на музичките дела

Коментар за музичките дела	Број на музички критики
Посебно	5
Посебно и со изведбата	7
Посебно и со постановката	2
Само со изведбата	18
Само со изведбата и останато	1
Само со останато	1
Без	13
Вкупно	47

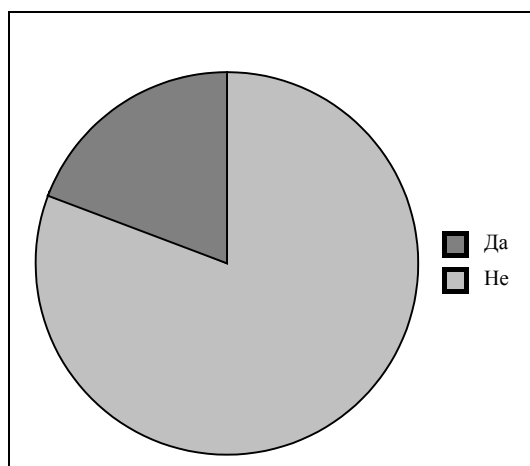
Соодносот помеѓу македонските и светските критики е даден во графичкиот приказ бр. 9. Може да забележиме дека дури во 9 македонски критики (56%) нема критика на делата кои се изведуваат, во 4 критики (25%) критиката на делата е поврзана со критиката на изведбата, а само 3 критики (19%) содржат посебен осврт на делата.

Во светските музички критики се јавуваат сите 7 споменати категории, меѓу кои доминира категоријата *критика на делата преку изведбата* - 14 критики (45%), по што следи категоријата *посебно и со изведбата* – 6 критики (19%) и *посебно* – 4 критики (13%). Во 4 светски критики (13%) не се појавува критика на делата кои се изведуваат.



Графички приказ бр. 9 Критика на музичките дела

Заедничките резултати покажаа дека во 38 случаи (81%) не постојат коментари за стилските особености на композиторите на изведените дела (види графички приказ бр. 10).



Графички приказ бр. 10
Критика на стилот на композиторот

Соодносот помеѓу македонските и светските музички критики даде слични резултати во однос на вкупните резултати за постоењето на осврт на стилот на композиторот:

Табела бр. 12 Осврт кон стилот на композиторот во светските и македонските критики

	Да	%	Не	%
Светски критики	5	16	26	84
Македонски критики	3	19	14	81

3.3.2.2. Изведба

Критиката за изведбата ќе ја разгледаме преку коментарите за изведувачите, нивната биографија, и доколку се работи за сценско дело - коментарите за сценографијата и режијата.

Сите анализирани критики, како што очекувавме, содржат критика за изведувачите. 17 (36%) анализирани музички критики содржат осврт кон професионалната биографија на изведувачите, додека останатите 30 (64%) се концентрираат исклучиво на карактеристиките на изведувачот на рецензираната изведба. Ситуацијата со македонските наспроти светските критики е следната: 75% од македонските критики наспроти само 18% од светските критики кои немаат осврт кон биографијата на изведувачите.

Во критиките на оперските претстави, според default, би требало да биде вклучено рецензирање на режијата и сценографијата. Во 8-те рецензирани оперски претстави, 6 имаат целосни критики на сценската и режиската постановка, 1 критика нема осврт, а 1 критика има осврт само на сцената. Непотполните оперски критики се од македонски автори.

3.3.2.3. Амбиенџ

Во амбиентот на рецензираниот настан ги вброивме коментарите за публиката, за организацијата и за концертната сала. Трите N/A се критики на издадени Це-Де албуми за кои овие полиња не се применливи.

Вообичасно амбиентот е еден од содржинските елементи кои се занемаруваат при рецензирањето на настаните. Наспроти ова, критичарите многу често даваат коментари за публиката и најзините реакции за време на рецензираниот настан. „Публиката во одредена мерка врши помала или поголема јавна критика, која што е голема важност”, меѓутоа „не смее да влијае врз стручната оценка на неговата уметничка вредност” (Supićić 1964: 44-5).

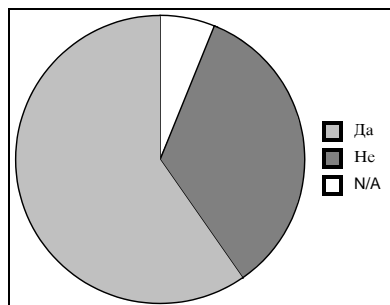
Осврт кон публиката среќаваме во повеќе од половината од анализираните критики - 28 критики (64%), додека 16 (36%) музички критики не содржат осврт за овој сегмент (графички приказ бр. 11).

Интересен е податокот дека македонските критики почесто се осврнуваат врз публиката во однос на светските: 75% од македонските критики вклучуваат осврт кон публиката, а 19% не вклучуваат; наспроти нив, 52% од светските критики имаат осврт кон публиката, и 42% немаат.

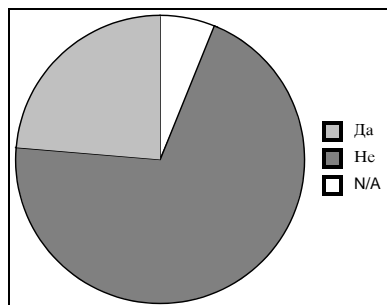
Со организацијата на музичкиот настан се занимава третина од анализираните музички критики - 11 критики (33%). Останатите 33 критики (67%) воопшто не ја споменуваат организацијата на настанот кој го рецензираат (графички приказ бр. 12). Процентот на македонските критики кои вклучуваат осврт кон организацијата е 19% наспроти 75% кои не вклучуваат осврт. Процентот на светските критики кои содржат осврт кон организацијата е поголем во однос на процентот на македонските критики - 26% од светските критики содржат осврт наспроти 68% кои немаат осврт кон организацијата на настанот.

Во некои музички критики постојат забелешки за професионалната биографија на менаџерот на настанот и историјатот на проектот. Овие податоци ќе бидат коментирани во следната целина.

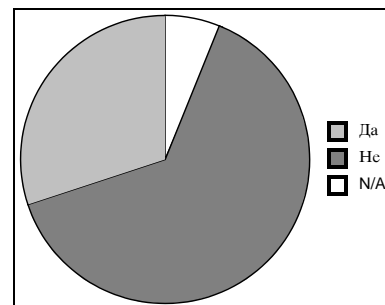
Слична е состојбата и со освртот кон концертниот амбиент на рецензираниот настан. Само 14 критики (32%) се осврнуваат на концертната сала, наспроти останатите 30 критики (68%) во кои не е направен осврт (графички приказ бр. 13). Светските критики во поголем процент се осврнуваат на концертната сала (32%) за разлика од македонските критики (25%).



Графички приказ бр. 11
Осврт кон публиката



Графички приказ бр. 12
Осврт кон организацијата



Графички приказ бр. 13
Осврт кон концертната сала

3.3.2.4. Осџананџи елементи

Во полето *осџананџи елементи* се јавија 24 различни категории. Овој број на категории беше очекуван со оглед на разнородноста на музичките настани и жанрите. Кон овој податок се придружуваат податоците дека 31 музичка критика (66%) содржат осврт кон дополнителни елементи на изведбата, односно 71% од светските критики и 62% од македонските критики.

Овие елементи може да групираат на следниов начин: културна политика, програмска политика, творечки проблеми, податоци поврзани со изведувачите, проблеми на изведувачите, дополнителни елементи на изведбата (табела бр. 13). Во 8 критики овие елементи се комбинирани.

Во најголемиот број музичките критики се осврнуваат на движењата на изведувачите на сцената – 7, по што следат коментарите за нивниот изглед – 6 и споредбите со претходни изведби или албуми - 4.

Од овие резултати можеме да заклучиме дека музичките критики, покрај основните содржински елементи, зафаќаат и широк спектар на проблеми од музичката култура.

Табела бр. 13 Дополнителни содржински елементи во музичките критики

	Дополнителни елементи	Број на музички критики
Културна политика	проблеми на културно наследство	1
	работни проблеми	1
Програмска политика	за репертоарот на фестивалот или оперската куќа	2
	за менаџерот на театарот	1
	историјат на проектот	1
Творечки проблеми	пристап кон фолклорот	1
	цитати од текстот на изведуваната музика и пристап кон либретото	2
	споредби со други композитори	1
Податоци поврзани со изведувачите	студенти	1
	инструментите на кои свират	3
Изведувачки проблеми	споредби со претходни изведби или албуми	4
	споредби со други изведби или албуми	1
	пикантерии за изведувачите	1
	оговарања од страна на публиката	1
	за временските проблеми	1
	хумористични забелешки	1
Дополнителни елементи на изведбата	распоредот на инструментите	1
	движењата на сцената	7
	изгледот на изведувачите	6
	темпераментот на изведувачите	1
	танчери	1
	Ди Џеј	1
видео клип	1	

3.3.3. Формална анализа

Формалната анализа на музичките критики е претставена низ двете целини за формата на текстот и стилот на пишување. Целината за стилот на пишување, покрај синтаксата и степенот на орнаментација, вклучува и анализа на полињата за изборот на лице *еднина* или *множина*, како и вредносните компоненти на критиката: главниот акцент и наклонетоста.

3.3.3.1. Форма на *џекси*

Формата на текстот ќе ја претставиме преку бројот на пасуси кои го формираат текстот на музичката критика и нивната содржинска структура. Исто така ќе се осврнеме на пристапот кон креирањето на воведот и заклучоците на

музичката критика. Во оваа анализа ја вклучивме и појавата на лид во музичката критика.

3.3.3.1.1. Структура на пасуси

Бројот на пасуси на музичката критика се движи во опсег од 1 пасус до 14 пасуси, при што најголемиот број музички критики имаат 8 пасуси (табела бр. 14). Средната вредност на пасуси е 6, со стандардна девијација 2.621.

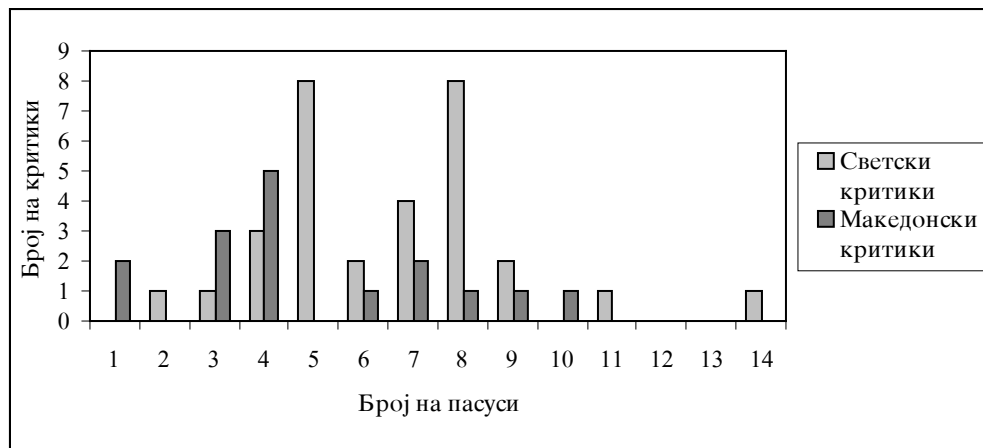
Табела бр. 14 Дистрибуција на музичките критики според број на пасуси

Број на пасуси	Број на музички критики
1	2
2	1
3	4
4	8
5	8
6	3
7	6
8	9
9	3
10	1
11	1
14	1
Вкупно	47

Поединечните резултати за просечните вредности бројот на пасуси на македонските критики споредени со светските весници покажуваат дека македонските критики содржат помал број пасуси (табела бр. 15 и графички приказ бр. 14).

Табела бр. 15 Мерки на централна локација, варијантност и опсег на бројот на пасуси на музичките критики

	Средна вредност	Стандардна девијација	Варијантност	Медијанта	Модус	Минимум	Максимум
Светски критики	6.581	2.433	5.918	7	5	2	14
Македонски критики	4.875	2.689	7.183	4	4	1	10

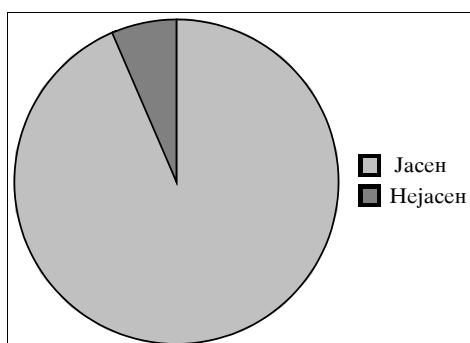


Графички приказ бр. 14 Дистрибуција на музичките критики според бројот на пасуси

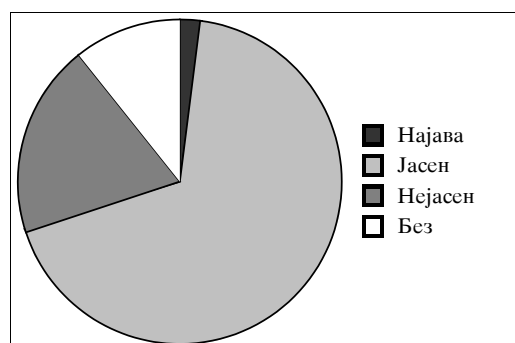
Според распределбата на содржинските податоци добивме најразлични комбинации, со исклучок на две критики во кои распределбата е вовед, изведба, изведба, заклучни забелешки и две критики со структура вовед и изведба. Затоа овие комбинации ги дадовме во целост во прилог бр.1.

3.3.3.1.2. Вовед и заклучок

Анализата на воведот и заклучокот на музичките критики ги даде следните резултати: најголемиот број на музички критики 44 (94%) започнуваат со јасен вовед (графички приказ бр. 15), додека 32 музички критики (68%) имаат јасен заклучок, наспроти 9 (19%) во кои критиката не е заокружена (графички приказ бр. 16). Во еден случај, критиката NSO Takes Flight With 'Four Angels' објавена во *Washington Post*, заклучокот претставува најава за следна изведба.



Графички приказ бр. 15 Вовед



Графички приказ бр. 16 Заклучок

3.3.3.1.3. Лид

Под *лид* ги подразбираме извадоците од текстот, кои уште еднаш се дадени во посебни рамки со зголемени точки на фонот во *Italic*, **Bold** или некој друг стил кој треба да го привлече вниманието на читателот. Нашиот увид на овој параметар покажа дека само во 13 музички критики (28%) се појави лид, додека останатите 34 (72%) немаа издвоен лид.

3.3.3.2. Стил на пишување

Кон одредени компоненти на стилот на музичките критики веќе се осврнавме кога ги анализиравме нивните наслови. Во овој дел подробно ќе се задржиме на полињата низ кои се разработени поими за кои сметаме дека се од централен интерес во пристапот при пишувањето на критиките.

3.3.3.2.1. Еднина/множина

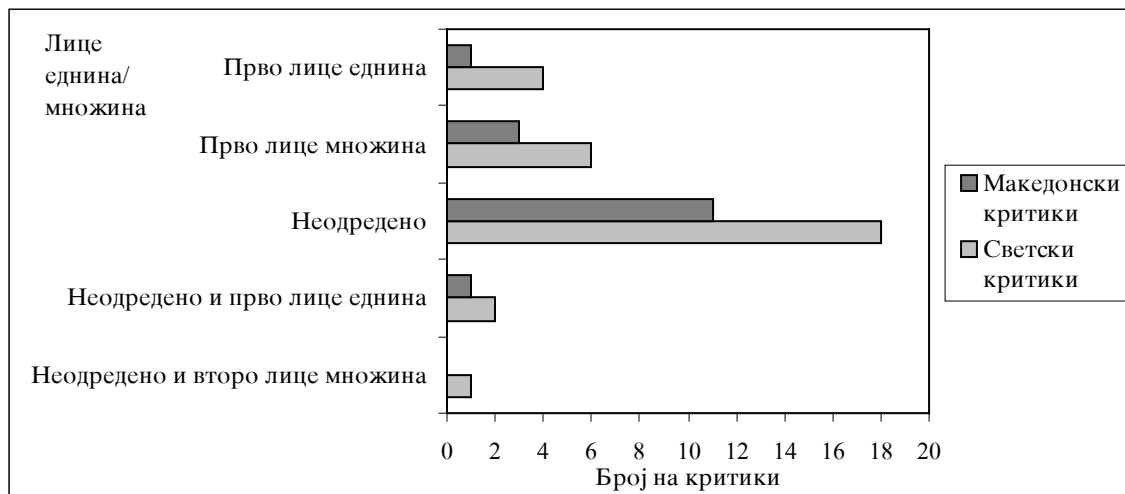
Кон проблемот во кое лице се пишуваат музичките критики веќе се осврнавме во поглавјето „Објективност vs. компатибилност” (види стр. 33-8). Дистрибуцијата на резултатите ја прикажа актуелната состојба во испитуваниот примерок.

Врз основа на увидот во примерокот се појавија 6 категории на овој параметар (табела бр. 16). Резултатите покажаа дека најголемиот број од критиките (29 критики, 62 %) се пишуваат во неодредено лице. Следната најчеста форма е прво лице множина (9 критики, 19%).

Табела бр. 16 Лице во кое се пишува

Лице	Број на музички критики
Прво лице еднина	5
Прво лице множина	9
Неодредено	29
Неодредено и прво лице еднина	3
Неодредено и второ лице множина	1
Вкупно	47

Повеќе од две третини (69%) од македонските критики и повеќе од половината (58%) од светските критики се напишани во неодредено лице (графички приказ бр. 17).



Графички приказ бр. 17 Лице еднина/множина во кое се напишани музичките критики

3.3.3.2.2. Синтакса

За ова поле ја искористивме Лајкартовата скала на ставови во 5 степени при што речениците ги рангиравме според нивната должина, игнорирајќи ја нивната граматичко-реченична структура (просто-проширени или сложени реченици) (табела бр. 17). Скоро половината од анализираниите музички критики – 22 (46%) се напишани во долги реченици, а третина 19 (33%) критики во не толку долги реченици. Кратките реченици се застапени со 5 внеса (11%), многу кратките не се застапени, а во два случаи речениците со кои беа напишани критиките зафаќаат по неколку редови.

Табела бр. 17 Рангирање на синтаксата во музичките критики

Многу кратки	Кратки	Не толку долги	Долги	Многу долги
0	5	19	21	2

Фактот што воопшто нема многу кратки реченици говори за стилистиката на музичките критики која во основа преферира сложеност на изразот.

Кај странските критики поголем е процентот на долги реченици – повеќе од половината 58%, додека македонските критики во најголем број (50%) се напишани во не толку долги реченици.

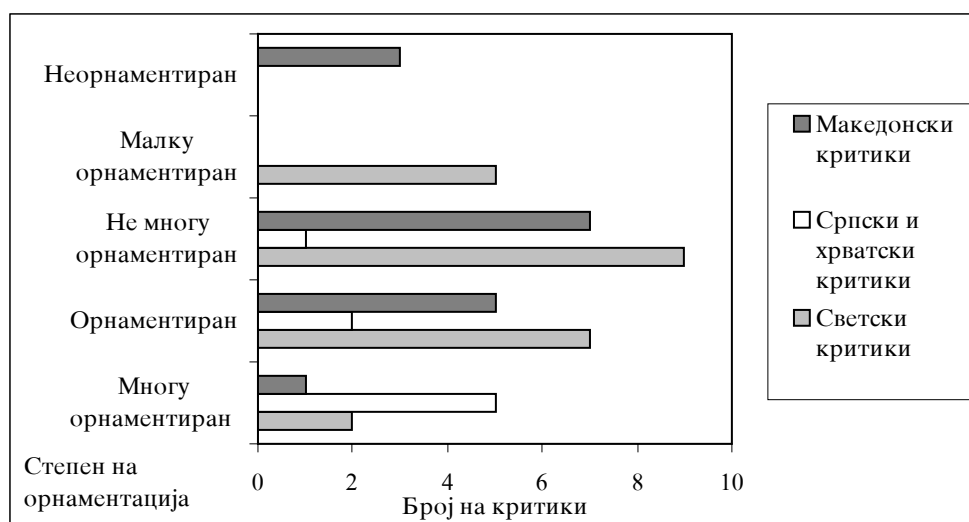
3.3.3.2.3. *Степен на орнаментација*

Лајкартовата скала ја искористивме и за проценка на орнаментацијата во стилот со кој се пишуваат музичките критики, при што скалата беше изведена од неорнаментиран до многу орнаментиран стил. Најголемиот број на критики – 17 (36%) паѓаат во средината, односно имаат не многу орнаментиран стил (табела бр. 18).

Табела бр. 18 Рангирање на орнаментацијата во стилот на музичките критики

Неорнаментиран	Малку орнаментиран	Не многу орнаментиран	Орнаментиран	Многу орнаментиран
3	5	17	14	8

Сепак оваа дистрибуција нема нормална крива и покажува наклонетост кон орнаментираниот дел што е сосема очекувано.



Графички приказ бр. 18 Дистрибуција на критиките според степенот на орнаментација на стилот

Во графичкиот приказ бр. 18 направивме сегментација во 3 категории (македонски, српски и хрватски, и светски критики) што уште повеќе ги потенцира разликите во орнаментациониот приод од овие средини.

3.3.3.2.4. *Стилски фигури*

Очекувано музичките критики избилуваат со употреба на најразлични стилски фигури. „Да се говори со „јазикот“ на музиката значи да се користи

метафора. Музичкиот критичар не може да комуницира со читателите преку ноти и тактови; тој мора да употребува зборови. Тој преведува во темнина, затоа што не постои речник кој би му помогнал” (Dean 1980: 45).

Резултатите од нашето пилот истражување покажаа дека епитетите се присутни во сите музички критики. Само 6 музички критики својот стилски израз го базираат исклучиво на епитети, во 12 критики се употребуваат епитети и метафори, а во останатите музички критики се прават комбинации со останатите стилски фигури.

Меѓу нив најбогати се критиките од американското списание *The New Yorker*, германскиот весник *Welt* и хрватскиот весник *Večernji list*:

- Looking-glass Opera “Alice in Wonderland” in Munich со употребени стилски фигури епитети, метафори, персонификација, компарација, контраст;

- Cooler "Freischütz" mit Mister Wolfe со употребени стилски фигури епитети, метафори, персонификација, градација, контраст. Во оваа критика за објаснување на содржинските елементи е употребена и *неѓација*.

- Stefan Milenković na Splitskom ljetu: Čarobni svjetovi zrelog interpreta со употребени епитети, метафори, персонификација, метонимија, реторичко прашање. Покрај стилските фигури употребен е и директен говор.

Во продолжение приложуваме примери на употреба на стилските фигури.

Епители:

His singing switches between seductive whisper, raw-throated scream and impossibly sweet falsettos. (бр. 9)

Но главное – звук: нежный, прозрачный, мечтательный у скрипки и плотный, материальный, густой, как мед у альты. (бр. 40)

Метафора:

Glas violine koja priča i čini se da se obraća svakom posebno u orkestru i među slušateljima. (бр. 42)

It came in the third of Chopin's Waltzes Op 70, where Trpceski floated the theme weightlessly on a quietly rippling stream of sound (бр. 8)

From the depths arise fluttering woodwinds, a hypnotically chiming celesta, and an ambient haze of strings (бр. 33)

Компјарација:

On svojim neprijepornim virtuozičtom odolijeva tako čestom paradnom zovu kakvog hodača po žici ili gutača vatre. (бр. 42)

... with the exception of a long passage in the second movement that sounded bracingly like some mixture of a Balinese gamelan orchestra and an electric ukulele sliding in and out of tune... (бр. 6)

Prince conducts his shows like an intimate house party... (бр. 9)

... childlike snatches of song appear and disappear, like the body of the Cheshire Cat (бр. 33)

Мейонимија:

Mahler's Symphony No. 1 in D ("Titan") concluded the evening (бр. 6)

On a first hearing -- and contrary to advance notice -- "Four Angels" did not seem to break much new ground for the instrument (бр. 6)

Персонификација:

The harp can do many things, but it is more adept at swooping arpeggios and cascading glissandos than it is at carrying simple melodic lines (бр. 6)

Дља скрипки нет никаких тайн в том, что сыграет альт. Если скрипка рождает звуковое кружево – альт тут же подхватывает его и оплетает собственным узором. (бр. 40)

Двете песни беа сосема доволни за да ја разбудат публиката и да го најават жестокиот настан.

Конјирасиј

On its own terms, the production was an engrossing, intricately disturbing entertainment, but in the end it felt needlessly dour, and the visual scheme, dominated by black and gray, proved tiring. (бр. 33)

Дирекџен говор:

"Sad ćemo biti još bolji za vas koji ste ostali", obratio se preostaloj publici dirigent Repušić na роčetku drugog dijela večeri. (бр. 42)

"This is real music by real musicians," Prince boasts. (бр. 9)

Негџирање

... када понавља исту деоницу, то није ни грубо, ни ружно већ прилично избалансирано. (бр. 1)

Негџирање и анафора:

Она није експериментална и неоавангардна, она није музика крика и дисонанце, она сугерише једну од консеквенци минимализма данас. (бр. 2)

3.3.3.2.5. Главен интерес

Во ова поле добивме 12 категории (табела бр. 19) на главен интерес во анализираните музички критики. Во скоро половината од анализираните музички критики – 23 (49%) главниот акцент е ставен исклучиво на чинот на изведбата. Во 43 критики (91%) акцентот е на изведбата, додека критика на музичките дела се јавува само во 7 критики (15%). И овие резултати одат во прилог на коментарите за и изборот и застапеноста на содржинските елементи на музичката критика.

Табела бр. 19 Главен интерес во критикувањето

Главен интерес	Број на музички критики
Чинот на изведбата	23
Чинот на изведбата и амбиентот	6
Чинот на изведбата и публиката	3
Чинот на изведбата и изгледот на изведувачот	1
Чинот на изведбата и проектот	1
Чинот на изведбата и музичките дела	2
Чинот на изведбата и сценската постановка	2
Амбиентот	2
Музичките дела	2
Музичките дела преку чинот на изведбата	3
Пикантерии за изведувачот, неговиот изглед и движења	1
Сценската постановка, движењата на изведувачот и неговиот темперамент	1
Вкупно	47

Повеќе од половината светски музички критики (52%), и 44 % од македонските критики го третираат исклучиво на чинот на изведбата.

3.3.3.2.6. Наклонетосѝ

Во ова поле се внесувани податоци за генералната оценка која критичарот ја дава на изведбата. И во овој случај беше искоритена Лајкартовата скала на проценки (табела бр. 20). Фреквентната дистрибуција за ова поле покажа дека најголемиот број на критики се позитивни – 25 критики (53%), а 17 критики (36%) проценти доминантно се позитивни. Само 3 од анализираните критики имаат доминантно негативен пристап кон критикувањето, а уште помал е бројот на критики – 2 во кои критичарот не зазема ни позитивен, ни негативен став: руската критика “Место для Малера” и германската “Cooler "Freischütz" mit Mister Wolfe”.

Табела бр. 20 Пристап кон критикувањето на настаните

Негативен	Доминантно негативен	Подеднакво позитивен и негативен	Доминантно позитивен	Позитивен
0	3	2	17	25

Во нашето пилот истражување не најдовме на исклучиво негативни критики. Ова беше очекувано бидејќи критичарите на ваков начин се чуваат од можните консеквенци по објавувањето на рецензиите.

Добиените резултати од последното поле кореспондираат со соодветните резултати на истражувањето на Северноамериканското здружение на критичари (MCANA & NAJP 2005: 18). Ќе изнесеме некои од причините за ваквата состојба кои се наведуваат во ова истражување.

“Сакам луѓето да одат на концерти. Во мојата средина живеат нешто под милион луѓе, а само 5000 ги посетуваат концертите на Филхармонијата.”

“Ја имам привилегијата да нè присуствувам на изведби под ниво затоа што градот е преполн со извонредни ансамбли”.

“Стандардот кај читателската публика е подигнат на конзистентно високо ниво”.

“Рецензирам еден до два концерта неделно и веројатно ги пре-селектирам. Го барам она што би можела да биде интересно, извонредно, итн.”

“Позитивни, не во смисла поволни, туку во смисла на разбирање и поддржување на креативниот процес.”

“Во лимитираниот простор кој го имам преферирам да дисеминирам информации за делата и изведбите во кои мислам дека читателите би уживале.”

“Може да се даде конструктивна критика на лоша изведба и сепак да биде вистинита. Нема потреба да се уништуваат музичарите или композиторите.”

“Позитивната критика е далеку по продуктивна и повредна од негативната, која може да биде вклучена во најразлични форми вклучувајќи ги и грешките.”

“Две причини: локалниот оркестар е навистина добар. Исто така, бидејќи не сум професионален музичар, не се чувствувам квалификуван да ја раскринкам симфонијата”.

“Негативноста е вообичаена кога не се сака да се рецензираат одредени настани”.

“Не пишуваме негативни рецензии, па ако снимката се вреднува како лоша, воопшто не се осврнуваме на неа”.

“Секогаш позитивни затоа што секогаш ги ставам на прво место најдобрите аспекти на изведбата. Лошите вести (ако ги има) доаѓаат подлабоко во текстот.”

“Имајќи ги во предвид тешкотиите на изведбата, тежнеам да се поистоветам со трудот кој што се вложува.”

Заклучни забелешки

Со пилот истражувањето ние го заокруживме остварувањето на основната цел на овој труд – да се изгради методологија на изработка на музичка критика во Македонија во 21 век. Во функција на оваа основна цел на трудот го прикажавме и регистарот на најважните проблеми кои го тангираат феноменот музичка критика во теориска (музиколошка и естетичка) и практична смисла. Пилот истражувањето ги потврди и ги прошири нашите сознанија кои произлегоа од општото дефинирање на хипотетичкиот модел на музичка критика и даде првичен увид за карактеристиките на музичката критика во Македонија во 2007 година.

Овде не би се осврнувале уште еднаш на бројните заклучоци кои ги изнесовме во претходните три поглавја. Иако овој труд е комбинација од теории и инструктивни содржини повеќе пати напоменаваме дека тој уште во својот старт е самоограничен пред сè заради контрадикторноста со основниот концепт на критиката таа да биде рефлексивна креација.

Постојат повеќе пунктови од кои натаму треба да се развива теориска рефлексивна истражувањето на овој феномен, од кои сметаме дека доминантни се оние со економска, социјална и технолошка ориентација. Критиката го преживува патот на музичката уметност, таа е нејзин сопатник и соодветно ги трпи сите ефекти од нејзините иновации и обиди да го избори своето место во бескрајно динамичните и нови хумани цивилизации.

Користена литература

Adler, Guido

- 1885 Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft [Предметот, методот и целта на музиката наука]. In *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 5-20.

Andreis, Josip

- 1968 Muzička nauka i njezin razvitak [Музиката наука и нејзиниот развој]. Во *Zvuk* br.89, 509-518. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije.
- 1977 Kritika, muzička [Музичка критика]. Во *Muzička enciklopedija*. Vol.2, 384-385. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.

Burney, Charles

- 1981 Reprint. Essay on Musical Criticism [Есеј за музичкиот критицизам]. In *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Peter le Huray, & James Day (eds.), 191-196. Cambridge: Cambridge University Press. Original edition, *A General History of Music*, Vol. 3, London, 1789

Бужаровски, Димитрије

- 1989 *Историја на естетиката на музиката*. Скопје: Факултет за музичка уметност
- 2006 The Ethics of Music Journalism [Етиката на музичкото новинарство]. In *Cultural Policy and Music Education*. 11th IRAM Conference, 1-4. Skopje: Institute for Research and Archiving of Music.
<http://mms.edu.mk/IRAM/Conferences/XIConf/XIConf/DBuzarovskiXI.pdf>

Cook, Nicholas & Nicola Dibben

- 2001 Musicological Approaches to Emotion [Музиколошки пристап кон емоциите]. In *Music and Emotion (Theory and research)*. Oxford: Oxford University Press.

Dalhaus, Karl

- 1972 Reprint. *Muzička estetika* [Музичка естетика], 493-508. Beograd: Treći program Radio Beograda. Original edition, Muzikverlag Hans Gerig, Köln, 1967.

Dean, Winton

- 1980 Criticism [Критика]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.5, 36-50, Stanley Sadie (ed.). London/New York/Hong Kong: Macmillian Publishers Limited.

Eckersley, C.E. & J.M. Eckersley

- 1970 Reprint. Notes on the Personal Pronouns [Забелешки за личните заменки]. In *A Comprehensive English Grammar for foreign students*, ch.11 99-100. 2d ed. London: Longman Group Limited.

Forkel, Johann Nicolaus

- 1981 Reprint. Ueber die Theorie der Musik [За теоријата на музиката]. In *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Peter le Huray, & James Day (eds.), 176-178. Cambridge: Cambridge University Press. Original edition, Göttingen, 1777.

Gocsik, Karen

- 2005 Writing the Music Paper [Пишување на текст за музика]. In *Dartmouth Writing Program*. <http://www.dartmouth.edu/~writing/materials/student/humanities/music.shtml>

Hodeir, André

- 1956 *Jazz: It's Evolution and Essence* [Џез: неговата еволуција и суштина]. New York: Grove Press, Inc.

Horowitz, Joseph

- 2007 Criticism at the Crossroads [Критиката на раскрсница]. In *"Shifting Ears" Essays*. Music Critic Association of North America. www.mcana.org

Jordanoska, Trena

- 2005 Macedonian Musicology Between 1945-1990 [Македонската музикологија во периодот од 1945–1990 година]. In *Reflection on Macedonian Music Past and Future*. 4th London Conference, Dimitrije Buzarovski (ed.). Skopje: Institute for Research and Archiving of Music. <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/LondonIV/Web/08trena.htm>

Jordanoska, Trena & Dojrana Prokopieva

- 2006 Music Presence in Four Macedonian Newspapers in the period November 21-28, 2005 [Застапеноста на музичките настани во четири македонски дневни весници во периодот 21-28 ноември 2005 година] in: *Cultural Policy and Music Education*. 11th IRAM Conference, Dimitrije Buzarovski (ed.), 71-80. Skopje: Institute for Research and Archiving of Music. <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIConf/TJordDProkXI.pdf>

Josif, Enrico

- 1965 Pavlu Stefanoviću za njegovu tragičnu žed i ustreptalu duhovnost [На Павле Стефановиќ за неговата трагична жед и распреперена духовност]. Во *Zvuk* br.116-117. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije.

Коловски, Марко

- 2001 *Ex tempore*. Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија.

Levinson, Jerrold

- 1987 Script. *Evaluating Musical Performance* [Евалуирање на музичката изведба], 1-19. University of Maryland.

Lienhard, John H.

- 1997 *G.B. Shaw, music critic* [Џ.Б. Шо, музичкиот критичар] ep.532. <http://www.uh.edu/engines/epi532.htm>

Mandić, Igor

- 1977 Mane jedne enciklopedije [Маните на една енциклопедија]. Во *U sjeni ocvale glazbe*, 178-186. Zagreb: Znanje.

MCANA & NAJP

- 2005 *The Classical Music Critic (A Survey of Music Critic at General-Interest and Specialized News Publications in America)* [Критиката на класична музика (Истражување за музичките критичари како општ интерес и во специјализираните публикации во Америка)], Lawrence McGill, Willa J. Conrad, Donald Rosenberg, & András Szántó. Baltimore, Maryland/New York: Music Critic Association of North America & National Arts Journalism Program, Columbia University.
www.mcana.org

Митевска, Ирена

- 2007 Македонските музички блогови. Во *Испражувања во музиколоџијата и етномузиколоџијата*, 14 ИРАМова конференција. Скопје: Institute for Research and Archiving of Music.
<http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIVConf/Mitevaska.pdf>

Наневски, Душко

- 1984 Искази за критиката. Во: *Критички илуминации огледа и прикази*, VII 241-268. Скопје: Наша книга.

Nordlinger, Jay

- 2003 *Who cares what critics say?* [Кому му е грижа што зборуваат критичарите?].
<http://newcriterion.com:81/archive/22/fev04/Nov6.htm>

Ortakov, Dragoslav

- 1977 Kritika, muzička. Jugoslavija. Makedonija [Музичка критика. Југославија. Македонија]. Во *Muzička enciklopedija*. Vol.2, 386-387. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.

Page, Tim

- 2006 *Writing About Music in a Time of Change*, Memorial Lecture [Пишување за музиката во време на промени]. Washington D.C.: Library of Congress, Library's Music Division.
http://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=4010

Павловска, Мирјана

- 1996 Музичката публицистика во Македонија 1944-64 низ страниците на весникот Нова Македонија. Дипл. раб., Оддел за музикологија, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Факултет за музичка уметност

Поповиќ, Тијана

- 1987 Текстовите за музиката на Петар Бингулац како факт и како уметничко доживување. Во *Третиот проџрама* бр.17. Скопје: Македонска радио телевизија.

Поспелов, Петр

- 2001 В музыкальной критике ситуация приходит в норму [Во музичката критика ситуацијата се движи по шаблон]. Во *Известия* 8.08.
2002 *Анџиологија музыкальной критики*.
http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/about_project.htm

Ringli, Dieter

- 2003 Oral Tradition in the Age of Mechanical Reproduction: Some Aspects of a Fundamental Change [Усната традиција во векот на механичка репродукција: Неколку аспекти со фундаментална промена]. In *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*. 2d Struga Conference, Dimitrije Buzarovski (ed.), 13-27. Skopje: Institute for Research and Archiving of Music.
<http://www.mmc.edu.mk/IRAM/StruconfII/DieterStr.html>
- 2005 What Should We Teach Future Musicians in the 21st Century? [Што треба да ги учиме идните музичари во 21 век?]. In *Cultural Policy and Music Education*, 2d Skopje Conference, Dimitrije Buzarovski (ed.), 65-71. Skopje: Institute for Research and Archiving of Music.
<http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/Skopjeconf2/09Dieter.pdf>

Rockwell, John

- 2007 Serious Music Today [Сериозната музика денес]. In *“Shifting Ears” Essays*. Music Critic Association of North America.
www.mcana.org

Sadie, Stanley (ed.)

- 1980 Critics' Circle [Круг на критичари]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.5, 50. London/New York/Hong Kong: Macmillan Publishers Limited.

Shaw, George Bernard

- 2007 Reprint. *How to become a Music Critic* [Како да се стане музички критичар]
<http://www.acs.ucalgary.ca/~rseiler/gbshaw.htm>
 Original edition, Dan H. Laurence (ed.), 1-6. London: Rupert Hart-Davis, 1960.

Smith, Peter J.

- 1969 Kritičar kao antikvar [Критичарот како антиквар]. Во *Zvuk* br.95, 212-214. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije.

Stravinsky, Igor i Robert Craft

- 1972 *Memoari i razgovori* [Мемоари и разговори]. Zagreb: Zora.

Supičić, Ivo

- 1964 *Elementi sociologije muzike* [Elementi na sociologijata na muzikata]. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umetnosti.

Wilson, Loren Jan

- 2004 *Music criticism as a creative tool* [Музичката критика како креативна алатка].
<http://www.pitchformula.com/>

Wimsatt, Jr., William K. & Cleanth Brooks

- 1957 *Literary Criticism a short history* [Литерарен критицизам кратка историја]. New York: Vintage Books.

Žepić, Stanko

- 1968 Muzička kritika – šta je to? [Музичка критика – што е тоа?]. Во *Zvuk* br. 85-86, 307-310. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije.

Чучков, Владо

- 1997 Реиздание. Дилема на македонската музичко-критичка мисла (неколку видувања за македонската музичка култивираност и музичката критика како дел од неа. Во *Музика*. бр. 1, 99-106. Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија. Оригиналното издание, *Третиот програм*. бр.12. Скопје: Македонска радио телевизија, 1982.

Unknown

- 2007 *Write a Music Review*.
http://www.louisianavoices.org/Unit6/edu_unit6w_writemusicreview.html

Останати користени Интернет изданија

- <http://ibis.rilm.org>
<http://rilm.org>
<http://jobguide.thegoodguides.com.au/text/jobdetails.cfm?jobid=481>
www.press.imich.edu/titleDetailDesc.do?id=93031
<http://soc.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/graf-max>
<http://titan.iwu.edu/~wchapman/britpoet/popeessay.html>
<http://www.classicstoday.com/index.asp>
<http://www.musicalpress.org/>
<http://www.therestisnoise.com/>

On-line верзии на весници и списанија

- <http://dnevnik.com.mk/>
<http://vest.com.mk/>
<http://vecer.com.mk/>
<http://www.vreme.com.mk/>
<http://www.utrinski.com.mk/>
<http://www.politika.co.yu/>
<http://www.danas.co.yu/>
<http://www.slobodnadalmacija.hr/>
<http://www.vecernji.hr/>
<http://www.vjesnik.hr/>
http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/cultfirst.jsp
<http://www.izvestia.ru/>
<http://www.courrierinternational.com/>
<http://www.lefigaro.fr/>
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>
<http://www.welt.de/>
<http://www.ilmessaggero.it/>
<http://www.telegraph.co.uk/>
<http://www.boston.com/news/globe/>
<http://nytimes.com/>
<http://www.newyorker.com/>
<http://www.rollingstone.com/>
<http://www.washingtonpost.com/>

Прилоџ 1 Содржинска структура на пасусите

Реден број	Структура
1	Intro, 1P+O, 2,3P, 4P+O
2	Intro, Amb, Comp St, P, Comp St
3	Intro, Amb+Reper, P, P, P, P+Comp, P St
4	Intro, St, P, P, P, P, P, ScCost, Conclu
5	Intro, Aud, P, P, P, P, P, P
6	Intro, Comp, P, CompW, CompW, P, P, Announ
7	Intro, P, Proj, P, P, P, Comp,P, P
8	Intro, P, P, Reper, N, P, P, P, P, P
9	Intro, P, P, P, P, P, P, Aud
10	Intro, Comp St, Comp St+P, P, P, P, P, P
11	Intro, P, P, Conclu
12	Intro, P, P, N
13	Intro, Amb, Amb
14	Intro+Amb, Amb, P, Aud
15	Intro+P, P, S, Bio
16	Intro, Comp, P, P, P, O, O
17	Intro, Comp, S, P, P, P, P, P, Conclu
18	Intro, P, P, Conclu
19	Intro, P, Proj, P, P, P, P, P, Org, Aud, Conclu
20	Intro, Aud, Amb, P, P, P, Org
21	Intro, P, Conclu
22	Intro+P
23	Intro+Aud
24	Intro, Aud+P, P, P, Aud, N, Bio
25	Intro, P, Aud, P, P, Conclu
26	Intro, P, P, P, Reper
27	Intro, S+P+Aud, P, P, P, P, Announ
28	Intro, CompW, CompW, CompW, O, Reper, N, Announ
29	IntroN, P, P, P, P, P, S, S, Cos+S, S, S, Cos, Org+Conclu
30	Intro, P+ConcH, P, P, P, P
31	Intro, Bio, P, P, P+Conclu
32	Intro+CompW, Proj, CompW, CompW, P, P, CompW, P
33	Intro+CompW, CompBio+Proj, CompW, S, P, P, P+O, S+Aud+Conclu
34	Intro, P+S, S, P, P
35	Intro, O1, S+O2+O3, O4, O4, N, O5, P+Aud
36	Intro+O+P, P+CompS
37	Intro, O+Proj, O+Proj, O, O, Rep+P, O+P, O+P
38	Intro+O1, P, P+O2, P+O3
39	Intro+O1, O2, P+Reper, P, P+CompW, P+Conclu
40	Intro, Reper, P, P, Bio+P
41	Intro+CompW, CompW, CompW, CompW+P, CompW, CompW
42	Intro+Bio, PBio, P, P, P+Aud+N
43	Intro, Intro, O, P+N, P
44	Intro, Aud+CompW+P, P+CompW, P+Conclu
45	Intro, P+O, P
46	Intro+Bio+Proj, Reper+O, Proj+O, Proj, P+O, P+CompS, P+Announ
47	Intro+P

Легенда:

Announ – најава

Amb – амбиент

Aud – публика

Bio – биографија на изведувачот

CompSt – стил на композиторот

CompW – за делата

ConcH – концертна сала

Conclu – заклучок

Cost – костимографија

Intro – вовед

N – забелешки

O – останато

Org – организација

P – изведба

Proj – проект

Reper – репертоар

Sc – сценографија

St – постановка

Прилоџ 2 Попис на анализираните критики (1, 2, 3, 7 и 19 поле од дигиталниот каталог)

Број на извештај	Наслов	Весник	Земја	Датум
1	Поново - Чело фест	Политика	Србија	07.07.2007
2	Музика атмосфере и амбиента	Политика	Србија	15.07.2007
3	Харизматични Мехта	Политика	Србија	05.06.2007
4	Фарса и инфантилност	Политика	Србија	15.06.2007
5	The Cat's Meow: WNO Has Strathmore Purring	The Washington Post	САД	02.06.2007
6	NSO Takes Flight With 'Four Angels'	The Washington Post	САД	08.06.2007
7	NOI: One Month to Perfection	The Washington Post	САД	02.07.2007
8	In the footsteps of a Macedonian master	Daily Telegraph	Велика Британија	27.06.2007
9	Prince at the O2: first review	Daily Telegraph	Велика Британија	02.08.2007
10	BBC Proms Review: BBC Symphony Orchestra	Daily Telegraph	Велика Британија	06.08.2007
11	Два брилијантни концерта минатава недела во Скопје	Вест	Македонија	26.04.2007
12	„Риголето” беше Џилда	Вест	Македонија	16.04.2007
13	Грасијас за „Готан Проект”	Вест	Македонија	24.05.2007
14	Пинк како Џенис Џоплин	Вест	Македонија	30.06.2007
15	Пинк во свој фазон, но прекратко	Време	Македонија	30.06.2007
16	До месечината и назад	Време	Македонија	04.06.2007
17	Изведба со силна порака	Вечер	Македонија	15.05.2007
18	Танго во бело	Вечер	Македонија	24.05.2007
19	Моќен музички доказ дека е жива	Дневник	Македонија	30.06.2007
20	Величенствените Хендрикс и Античкиот театар - концерт за паметење	Дневник	Македонија	21.07.2007
21	Чист, искрен, благороден звук	Утрински весник	Македонија	15.01.2007
22	„Аида” ги затвори „Мајските оперски вечери”	Утрински весник	Македонија	02.06.2007
23	Принцезата на боса новата ги освои скопјани	Утрински весник	Македонија	11.06.2007
24	Два биса за Шабан Бајрамовиќ	Утрински весник	Македонија	16.05.2007
25	Звучна перфекција на британското трио „Пласибо”	Утрински весник	Македонија	14.06.2007

Број на извештај	Наслов	Весник	Земја	Датум
26	Peter Gabriel, la voglia di suonare: show minimalista, concerto esaltante	Il Masseggero	Италија	13.06.2007
27	Salzburg fait une farce à Berlioz	Le Figaro	Франција	13.08.2007
28	MANU CHAO Branchez-vous sur "La Radiolina"	Courrier	Франција	26.07.2007
29	Cooler "Freischütz" mit Mister Wolfe	Welt	Германија	06.08.2007
30	From Russia With Buzz: A Pianist Inspires Passion	The New York Times	САД	23.07.2007
31	Bullet Train Churning to Hard Bop	The New York Times	САД	13.08.2007
32	A Hypnotic Collaboration Sets 22 Poems to Music	The New York Times	САД	16.07.2007
33	Looking-glass Opera "Alice in Wonderland" in Munich.	The New Yorker	САД	30.07.2007
34	Fresh voices and a new setting for a Mozart opera	The Boston Globe	САД	13.08.2007
35	A superheated lovefest with Timberlake	The Boston Globe	САД	13.08.2007
36	Beastie Boys - The Mix Up	The Rolling Stone Magazine	САД	13.01.2007
37	Страная женщина, страная	Известия	Русија	13.08.2007
38	Место для Малера	Газета "Культура"	Русија	25.04.2007
39	Дар виолончельной "внучки"	Газета "Культура"	Русија	07.07.2007
40	Русские англичане	Газета "Культура"	Русија	07.07.2007
41	Смес невозможного	Газета "Культура"	Русија	07.07.2007
42	Stefan Milenković na Splitskom ljetu: Čarobni svjetovi zrelog interpreta	Večernji list	Хрватска	05.08.2007
43	Injekcija pozitivne energije	Slobodna Dalmacija	Хрватска	30.07.2007
44	Penderecki nastup upisao u povijest	Vjesnik	Хрватска	03.08.2007
45	Iz egzotičnih soul laguna	Danas	Србија	14.08.2007
46	Als steckten ihre Füße in zu großen Pumps	Berliner Zeitung	Германија	23.06.2007
47	Уметност без граници	Утрински весник	Македонија	22.08.2007