Стручни критички осврт

Тамара Адамов Петијевић, *Ораторизација опере: Адаптација и осмишљавање опере „Легенда о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији“ Николаја Римског-Корсакова за концертно или полу-сценско извођење*. Писани део докторског уметничког пројекта (студијска група за дириговање). Београд: Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2018 (ментор Бојан Суђић, редовни професор; коментор др Соња Маринковић, редовни професор; Комисија за оцену и одбрану: Б. Суђић, С. Маринковић, Б. Радовановић Бркановић, В. Шоуц Тричковић, Ж. Милановић). Јавно извођење: Синагога у Новом Саду, 17. мај 2018. Одбрана: 10. јануар 2019. Отворени приступ: НаРДуС.

I Предмет, грађа и мерило

Предмет овог осврта није класична докторска дисертација, него писани део докторског уметничког пројекта. Пројекат чине два дела: јавна уметничка презентација, то јест концертно, односно полусценско извођење опере *Легенда о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији* у новосадској Синагоги 17. маја 2018, и писано образложење тог извођења. Снимак концерта, који је по одлуци Факултета био на увиду јавности заједно с писаним делом, није део грађе овог осврта. Оцењује се, дакле, само писани део. О самом извођењу зна се само оно што кажу рад и извештај комисије, и о његовом уметничком квалитету овде се ништа не закључује.

Рад поставља циљ на једном месту и јасно: „Циљ уметничког истраживања је оправдати поступак концертног или полу-сценског извођења опере Легенда о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији њеним ораторијумским тумачењем“ (стр. 6). Формалне хипотезе не поставља. То се овде не узима заману: Статут Универзитета уметности, у пречишћеном тексту из 2017, који је важио до доношења Статута 2018, основне хипотезе тражи у предлогу дисертације, а за пројекат каже: „Предлог пројекта садржи експликацију идеје и план реализације.“ (Статут УУ 2017, чл. 109 ст. 4). И Хенк Боргдорф бележи да „As a rule, artistic research is not hypothesis-led, but discovery-led“ (Borgdorff 2012, 164).

Писани део предат је крајем септембра 2018 (депоновани PDF створен је 28. септембра), а на увид јавности стављен 4. октобра 2018; рад се мери према литератури и прописима који су постојали до октобра 2018. Наводи из рада дати су дословно, у писму рада, са штампаном страном депонованог PDF-а (НаРДуС) у загради.

Мерило садржине писаног дела даје највиши општи акт Универзитета који је у то време важио. Статут Универзитета уметности из 2018. одређује: „Писани део рада представља резултат темељног тумачења истраженог уметничког пројекта и теоријске теме која је у дијалошкој вези са уметничким достигнућем.“ (Статут УУ 2018, чл. 99 ст. 1). Уз ту одредбу, као сведочанство о очекивањима струке наводе се и европски документи о уметничком истраживању: бела књига Удружења европских конзерваторијума (AEC 2015), Фирентинска начела (ELIA 2017) и Боргдорфова монографија (2012). Ниједан од њих не обавезује рад. Фирентинска начела сама за себе кажу да су „Descriptive, rather than normative, in their rhetoric“ (ELIA 2017, 5). Сличну улогу има и опис предмета Уметнички пројекат (шифра DZUP1) у програму докторских студија ФМУ акредитованом 2017. и објављеном 2018. године (ФМУ 2018). Он формално не обавезује ауторку уписану 2013, али показује шта је сам Факултет у то време сматрао садржином писаног дела.

II Шта рад доноси

Иза рада стоји обиман практичан подухват: према раду и извештају комисије, прво извођење *Китежа* у Србији, на основу партитуре коју је ауторка приредила за ту прилику. Рад то бележи сажето: „цела партитура је компјутерски обрађена и на тај начин су израђени штимови за све инструменте у оркестру“ (стр. 44). У фусноти 34 поименце су наведене особе које су у обради помогле. Рад уредно наводи и доприносе сарадника на извођењу: у програму (стр. 8–9) и на стр. 20 именовани су аутор визуелног концепта, дизајнер светла, саветници за режију и сценографију и преводиоци либрета. У томе рад одговара захтеву европског кодекса истраживачког интегритета да аутори признају доприносе сарадника и помоћника „in appropriate form“ (ALLEA 2017, 2.7).

Адаптација је документована до броја, а на више места и до такта. Четири табеле (стр. 23–24, 29–30, 31–33, 39–42) бележе за сва 362 партитурна броја шта је задржано, а шта изостављено, уз темпо и ликове, па се из њих може тачно пребројати обим захвата. Опис је местимично проверљив до појединости: „Пролог је у адаптираној, концертној верзији заступљен са само 24 такта“ (стр. 22). Податак о скраћењу, „Трајање овог дела (око 3 сата) скраћено је за трећину.“ (стр. 20), уз трајање концерта од око 120 минута, слаже се с податком самог композитора да дело „заключает в себе около 3 час. 10 мин. музыки“ (Римски-Корсаков 1905).

Писани део чува и конкретна диригентска и хорска решења, до којих се ни из партитуре ни из литературе не може доћи. За полиметрију у бр. 106 рад описује расподелу тактова 5/8 и 2/4 по деоницама и закључује: „Дириговање само 1 добе по такту се показало као једино могуће решење за извођење овог броја“ (стр. 28). За Кутермину песму у бр. 99 бележи хипертактно груписање у четворотакте и тротакте (стр. 27). Прерасподелу гласова у бр. 79–82 образлаже условима простора: „Због

статичности великог хора, који током целог другог чина стоји на истој позицији, нису одвајане групе на начин како је то назначено у партитури.“ (стр. 26). То прераста у доследно начело: „Издвајање солиста из хора није изведено ниједном током целе опере, већ су увек те кратке соло деонице додељене групама певача.“ (стр. 27), с акустичким разлогом, јер је хор „постављен иза великог симфонијског оркестра“ (стр. 27). Најјаснија веза адаптације с ораторијумско-литургијским тумачењем јесте решење у бр. 345: „Тај део је на концерту извео гудачки квартет уместо читавог гудачког оркестра и тиме је постигнут камерни, сведенији звук, који је примерено довео до a cappella квартета солиста.“ (стр. 38). Извештај комисије с разлогом оцењује да ова решења поглавље о адаптацији чине „за будуће проучаваоце опере, драгоценим“.

Рад отворено каже и где извођење није остварило замисао партитуре ни сопствену замисао. Немогућност присуства саветника за режију и сценографију током припреме, у простору неподесном за измене, по речима рада „довела је до тога да само део идеја које су ми предложили буде заиста имплементиран у само извођење“ (стр. 20). Оркестар народних инструмената није обезбеђен: „Иако је намера постојала да се доведе оркестар руских народних инструмената, из практичних разлога то нисам успела.“ (стр. 28); описана је и замена (пицикато гудача), као и решење за тромбоне „иза сцене“, остварено динамиком. Та замена, уосталом, одговара композиторовим упутствима из 1905, која од забране изостављања и замене инструмената изузимају управо домре у другом чину (Римски-Корсаков 1905). Таква искреност о разлици између замисли и остварења није мала вредност у писаном делу уметничког пројекта.

Образложење концертне поставке делом је изведено из саме драматургије опере, а не само из практичних разлога. Рад запажа да места радње „могу се такође одредити симболима, те није апсолутно потребно њихово просторно назначавање и сликање“ (стр. 11) и именује ризик сценске поставке: „инсценација у овом случају јесте веома тешка, неизвесна, па и ризична“ (стр. 10). Концертну поставку при том не проглашава општим правилом: „Одговор се вероватно крије у сваком оперском делу појединачно“ (стр. 10). То је отворено ограничење тезе.

На неколико места литургијски слој опере везан је за одређено место у партитури и за изворни текст. Рад тачно издваја цитат тропара у оркестру: „Најупечатљивији је знамени напев који се чује у оркестру, у тренутку појаве Всеволодовог духа у IV чину.“ (стр. 15); тропар смешта у Страсну седмицу, у фусноти 13 тумачи новозаветна места на која се ослања, а у примеру 1 доноси напев. И Морисон ово место издваја као једини цитат знаменог напева у партитури (Morrison 2002, 146). Рад наводи и композиторов одговор на питање да ли је *Китеж* „литургијска опера“ (стр. 16), најјачи документарни ослонац ораторијског тумачења: „Такве сцене дају живот и разноврсност литургијској форми.“ (стр. 16). Кад преноси Паринових шест сцена с

атрибутима иконе, задржава и ауторову ограду: „Наравно, ова поређења са иконом немају теолошку основу, већ су искључиво метафоричка.“ (стр. 15). Табела на стр. 39 сажето показује огледални однос првог и четвртог чина, који оправдава задржавање огледалних одсека последњег чина.

У ономе што се тиче партитуре, либрета и извора, рад је у највећем делу поуздан. Подаци о извођењу (датум, место, састав ансамбла, аутори препева, визуелног концепта и светла) слажу се с извештајем комисије. Партитурни бројеви дати су свуда, а упућивања на стране партитуре погађају права места у издању Сабраних дела (т. 14, 1962); како предговор фототипском издању наглашава да нема спорних верзија опере („there is no problem with conflicting versions of the opera“, Robinson 2008), навођење по бројевима није двосмислено. Рад издање наводи („том XIV“, стр. 48), али не каже да је том подељен на две свеске (14А и 14Б) с посебном пагинацијом, па упућивања на стране не именују свеску, мада се она може одредити из чина. Велики део описа нотног текста (почетак пролога, хорске групе у другом чину, звона, полиметрија бр. 106, a cappella квартет бр. 346) тачан је. Примедбе које следе у највећем делу се тичу образлагања, документовања и апарата, а не чињеница о извођењу.

III Циљ, метод и природа уметничког истраживања

Циљ рада постављен је као оправдање унапред изабране концертне поставке, а мерило ораторијских одлика није изречено. Разлози за такву поставку изложени су на стр. 10–11 и 14–18, али описно. О ономе што концертна поставка губи рад говори само узгред (стр. 9–10). Писани део уметничког пројекта не мора да доказује хипотезу, али то ипак ограничава аргументативну снагу рада. Бела књига AEC међу обележјима уметничког истраживања наводи да „It articulates and reflects on methods and work processes“ (AEC 2015, 2), а оквир квалификација HUMART, који преноси приручник SHARE, међу вештинама трећег циклуса наводи „Framing research questions rigorously and lucidly“ (Borgdorff и Haarberg 2013, 232). Исти приручник, у корист рада, допушта да сваки уметнички пројекат у извесној мери сам носи мерила за своју оцену (Borgdorff и Haarberg 2013, 233).

Рад најављује четири методе: историјску, компаративну, анализу садржаја и практично-извођачки приступ (стр. 6). Анализа садржаја и практично-извођачки приступ стварно су спроведени и документовани, у поглављу о адаптацији (стр. 20–43). Историјска и компаративна метода примењене су посредно, као приказ секундарне литературе: друштвене околности настанка опере се не обрађују, а историјат концертне праксе не наводи ниједну датирану продукцију осим новинског чланка о концертној *Аиди* (стр. 9–10). Поређење с руском опером XIX века (стр. 18–19) у целини прати мастер рад Стефана Савића (фн. 20–22), однос према Вагнеру дат је према Тарускину и Соњи Маринковић (стр. 12, 17–18), а поређење с богослужењем

остаје на набрајању аналогија: „Може се уочити аналогија између неких сцена опере и богослужења у цркви“ (стр. 14). Изузетак је напев „Се, Жених“ (стр. 15–16, пример 1), а делимично и напев означен као Февронијино „Велико славословље“ (фн. 11). Баш на том месту рад показује како је компаративни правац могао бити спроведен и у другим сценама.

Ова примедба погађа тезу само делимично. Ораторијско тумачење *Китежа* почива на одликама које рад стварно показује (хор, литургијски цитат, неодређеност места и времена), али мерило по коме би се те одлике одмериле и повезале с избором задржаних и изостављених бројева остаје неизречено. Ни термин ораторизација, по коме рад носи наслов, није одређен. Речник српског језика ораторијум описује као „монументална композиција за хор, вокалне солисте и оркестар, обично с црквеном драмском тематиком“ (Речник српскога језика 2011, 870). Ауторкини аргументи (истакнута улога хора, солисти, црквени напеви) прате управо ову одредбу; рад би добио на јасноћи да је ту везу изрекао сам.

IV Концертно извођење и ораторијски потенцијал *Китежа*

Поглавље на стр. 8–19 почиње потпуним програмом концерта (стр. 8–9), чиме се писани део непосредно везује за јавну презентацију. Главни аргумент поглавља је у реченици: „Уколико опера обилује ораторијским елементима, њена концертна или полу-сценска поставка су сасвим оправдане, па и пожељне.“ (стр. 10). Даље излагање доследно се на њу враћа, а на стр. 11 веза између обележја дела и тезе изречена је најјасније: „Све то ствара услове и могућности за извођење ове опере на концертном подијуму у форми ораторијума, без осећаја недостатка сценске поставке.“ (стр. 11).

Ораторијске одлике поглавље, међутим, набраја, а не везује их за партитурна места. Та места дата су тек у поглављу о адаптацији (бр. 294 и пример 23, a cappella бр. 337 и 346), без упућивања из овог поглавља. Одељак о лајтмотивима (стр. 17–18) остаје на општем опису лајтмотивске технике и не именује ниједан лајтмотив *Китежа*; конкретни лајтмотиви и табела њиховог огледања међу чиновима дати су тек у другом поглављу (стр. 21–23, 39). Зато закључак тог одељка, да богатство лајтмотива „доводи нас до спознаје да је читава радња ове опере у самој музици.“ (стр. 18), не следи из самог богатства лајтмотива и остаје тумачење.

Друга примедба тиче се композиторових упутстава за поставку и извођење из 1905. (*Замечания о постановке и исполнении*), која рад у фусноти 15 назива „Упутствима за поставку и извођење“ (стр. 17). Рад их наводи само ради значаја звона: „уколико театар нема неопходан избор од 6 звона за сцену, тада поставка Легенде није могућа.“ (стр. 17), а не каже како су звона решена у Синагоги. У истим упутствима композитор изричито забрањује скраћења: „При сценической постановке сказания

никакие сокращения, а также перерывы музыки, не могут быть допущены, как искажающие драматический смысл и музыкальную форму.“ (Римски-Корсаков 1905). Други део рада бави се управо скраћењима, а ову одредбу не помиње. У прилог раду иде то што се забрана дословно односи на сценску поставку, а упутства се завршавају ставом да су композиторова оперска дела „прежде всего суть произведения музыкальные“. Разлику између сценске и концертне поставке, која би скраћења оправдала и ојачала главну тезу, требало је да рад изложи сам.

Из истог круга је тврдња да „Сам композитор у партитури оставља веома мало упутстава за конкретне сценске кретње и радње“ (стр. 10). Она је претерана: партитура има више десетина ремарки о уласцима, изласцима и кретњама ликова, а на једну од њих (бр. 294) рад се и сам ослања на стр. 35. Образложење концертне поставке било би чвршће да се позвало на захтев из истих упутстава да певачи који у лирским тренуцима не певају не одвлаче пажњу слушалаца сувишном глумом и кретњама.

Литургијска теза почива делом на тврдњама које су у литератури спорне, а рад то неслагање не помиње. Рад пише: „Китеж је од почетка до краја испуњен мелодијским формулама знаменог напева древног руског црквеног појања.“ (стр. 14), и понавља то на стр. 15, као чињеницу без извора. У литератури то је став совјетске фолклористкиње К. Корабљове, који Морисон наводи и критички разматра, налазећи у партитури само један цитат знаменог напева (Morrison 2002, 146). Тарускин, у чланку који рад наводи, *Китеж* описује као дело препуно религиозне лирике „without benefit of church chants“ (Taruskin 2008, 180). Слично томе, рад каже да се музика користи попевкама и гласовима „из руске црквене музике“ (стр. 13), док Морисон пише да оне на предпетровско појање подсећају: „redolent of pre-Petrine Orthodox chant“ (Morrison 2002, 117). Рад тврди и да хор изводи знамени напев „у цитатима или стилизацији“ (стр. 11), а ниједан хорски цитат не наводи; једини цитат који документује, у бр. 294, оркестарски је. Ограда о спорности ових ставова не би ослабила тезу: ораторијско тумачење и не зависи од броја дословних цитата.

С тим је повезана недоследност у одређењу напева у бр. 294. На стр. 15–16 рад га тачно наводи као тропар „Се, Жених“, затим исто место без објашњења назива лајтмотивом Февронијиног „Великог Славословља“ (стр. 35) из првог чина, а у табели четвртог чина (стр. 40) уз њега стоји назив тропара с двоструким упитником. Однос тих одређења није разјашњен, а рад не каже ни на који број првог чина мисли. Саму мотивску везу првог и четвртог чина на том месту литература потврђује (Morrison 2002, 155), па би ово место требало само прецизирати.

Изједначавање Всеволода с Христом („представља Исуса Христа“, стр. 36) рад изводи из значења имена и из везе коју на стр. 15–16 успоставља између појаве Всеволодовог духа и напева о доласку Жениха. То је сопствено симболичко

тумачење, које литература из пописа не поткрепљује изричито.

Остале примедбе у овом поглављу тичу се појединачних чињеница и не погађају образложење поставке.

- „Хроника Китежа из 1223.“ (стр. 12, поновљено на стр. 14) погрешно је датована. Руска филологија Китешки летописац датује у другу половину XVIII века (коначни облик), а његове делове у XVII век; меродавно издање каже: „«Книга глаголемая летописец» в своем окончательном виде сложилась во второй половине XVIII в. […] Но обе составные части памятника, достаточно обособленные и самостоятельные, уводят в XVII в.“ (Понирко 1997, коментар); в. и Нестеров (2004). Година 1223. везује се за прву монголску најезду. Грешка је наслеђена из литературе (исту годину за хронику има Morrison 2002, 117), али је у раду изнета двапут, као чињеница и без извора.
- Као пример дела чији назив наговештава спој двеју форми рад наводи „Хендлове опере-ораторијума Теодора“ (стр. 10). Хендл ју је, међутим, назвао само ораторијумом („Theodora. An oratorio.“, Handel 1750). Ознаку опера-ораторијум у наслову носи Стравинскијев *Краљ Едип*.
- Одредница „То је последње велико дело композитора“ (стр. 5) непрецизна је, јер је после *Китежа* настао *Златни петлић* (1906–1907). Рад то сам исправно бележи на стр. 6 („претпоследњој опери“), а на стр. 18 *Златни петлић* наводи међу операма насталим 1894–1908. Тарускин *Китеж* назива композиторовом четрнаестом и претпоследњом опером („Rimsky’s fourteenth and next-to-last“, Taruskin 2008, 179).
- На стр. 16 Морисонова опаска да композитор изгледа понекад губи из вида разлику између реалног и нестварног света („Occasionally the composer appears to have lost track of the distinction between these categories“, Morrison 2002, 141) пренета је као „Римски Корсаков често меша ова два света мешајући и музичке елементе“ (стр. 16), дакле као честа појава и намеран поступак. Сама појава заједничких мотива у оба света тачна је и у раду документована (стр. 39).
- Реченица да је Бељски „користио“ текстове руских писаца о ходочашћима на Светлојар (стр. 12) јача је од литературе на коју се одељак ослања, где се говори само о сродности либрета с тим текстовима.

V Адаптација партитуре и хорске сцене

Поглавље о адаптацији (стр. 20–43) најближе је диригентској струци и у њему је највећи део вредности наведених у одељку II. Оквир скраћивања јесте дат: трајање сведено за трећину, на око 120 минута (стр. 20), концертна намена (стр. 6 и 44), услови простора (фн. 23), а за поједина места и разлози (стр. 22, 26–28, 34, 37–38). Начело избора, међутим, није изречено, а избор задржаних и изостављених бројева не изводи се из ораторијумског тумачења. Средишњи литургијски одсеци (бр. 293–

294, 310–311, 337–347) задржани су, али су изостављени и неки одсеци које рад сам повезује с тезом: исцељење ране у првом чину (бр. 22–26), Февронијина визија преображене природе (бр. 275–284) и одсек који табела бележи као црквени напев (бр. 334–336). Већина изостављања само је набројана, у облику „Потом је неколико бројева прескочено“ (стр. 22). Примедба не почива на посебном правилу о скраћивању, него следи из самог рада: ако циљ гласи „оправдати“ поставку ораторијумским тумачењем, мерило скраћивања је природан део тог оправдања. Томе одговара и општи захтев Статута да писани део буде резултат тумачења истраженог уметничког пројекта (чл. 99 ст. 1, в. одељак I).

Најизраженија празнина је трећи чин. У њему је потпуно изостављено 39 од 109 партитурних бројева, највише у опери, а Керженска битка сведена је на одломке. Рад за овај чин не даје текстуални опис адаптације: после наслова (стр. 31) следи само табела (стр. 31–33), а нотни примери 15–20, узети из тог чина, у тексту се нигде не помињу. Осим напомене о изостављању Бедјаја и Бурундаја (стр. 28), трећи чин нема образложења. То је најозбиљнији документарни недостатак рада.

Друга примедба тиче се документовања самих интервенција. Рад речима описује бројне промене у распореду гласова и инструмената (стр. 26–28, 38), али ниједан измењени одсек не приказује нотним записом; нови прелази описани су само исходом, као у бр. 49: „Бр. 49 је скраћен и тонално усклађено прелази изненада на бр. 51“ (стр. 22). Сви нотни примери снимци су изворне партитуре, а компјутерски обрађена партитура помиње се тек у закључку (стр. 44) и није приложена. Писани део не бележи ни како су изведена звона, ни како су урађени спојеви после скокова (стр. 22, 36), ни каква су била темпа, па се адаптирана верзија из њега не може у потпуности реконструисати. Бела књига AEC тражи да уметничко истраживање тежи процедуралним стандардима истраживања уопште, међу њима „replicability (especially of procedures)“, уз изричиту слободу да их постигне на начин примерен својој природи (AEC 2015, 3). Програм докторских студија ФМУ, који ауторку формално не обавезује, у опису предмета Уметнички пројекат тражи да „Концепција дела, метод рада и стваралачки процес морају бити документовани у трајној репродуктивној форми“ (ФМУ 2018). Табеле рада већ испуњавају добар део тог захтева; недостаје нотни запис оних места на којима је ауторка партитуру мењала.

Табеле немају легенду. Основне ознаке („XXX“, „===“, број тактова) могу се протумачити поређењем с текстом, али записи делимичних скраћења („XXX (10 т. пре 134)“, „2 (2) 4 (4) такта“) и празне ћелије остају двосмислени. Текст и табеле ни иначе нису до краја усаглашени:

- Рад каже: „Изостављена су још само два броја, 58 и 59“ (стр. 22), а по табели (стр. 24) задржано је последњих шест тактова бр. 59.

- Песма стрелаца задржана је у целости, „све три строфе, поштујући важну и веома заступљену симболику броја три“ (стр. 22), а по табели самог рада (стр. 24, бр. 61: „Стрелци IV строфа“) песма има четири строфе. Слично је с Февронијином песмом у другој слици четвртог чина: „По тријадном принципу који је задржан током читаве опере, и ова песма симболично има три строфе.“ (стр. 37). Песма у бр. 337–342 има две строфе по обрасцу питање–одговор и завршни ансамблски одсек с хором (бр. 342), па тврдња важи само ако се тај одсек рачуна као трећа строфа.
- Мање несагласности: хор Татара, по раду „на самом крају“ друге слике трећег чина (стр. 43), наступа и на њеном почетку, у задржаном бр. 212 (табела, стр. 32); у реченици „Читав ансамбл је на сцени на крају опере, осим два лика“ (стр. 39) изостало је да по самом раду (стр. 37–38) тада на сцени нема ни Грише; опис „Гриша Кутерма (испада из крчме)“ у табели другог чина стоји уз бр. 87, а по партитури и по тексту рада (стр. 27) тај догађај почиње у бр. 88.

Неколико описа оркестрације не одговара партитури, а једна од тих омашки носи тумачење. Рад пише: „Алт-флаута, која је раније пратила Гришино лудило – последицу смртног греха, као и наступ птице смрти, сада се чује уз птицу радости.“ (стр. 35). Алт-флаута у партитури прати Гришино лудило у трећем чину и Сирина у бр. 304, али први наступ Алконоста у четвртом чину (бр. 286–290) не прати; тумачење оркестрације као споја птице смрти и птице радости ослања се, дакле, на погрешан податак, иако је запажање о алт-флаути као вези Гришиног лудила и Сирина тачно. Остале омашке тезу не погађају: у дијалогу-еху из бр. 262 распоред инструменталних група обрнут је у односу на партитуру (Февронијине реплике прате дрвени дувачи и хорне con sordino, а не „гудачи без контрабаса“, стр. 34); у бр. 310 мотив доноси само соло виолина, без соло виолончела; шестоделна фигура у прологу (стр. 21, пример 2) није секстола, него редовна подела такта 6/4 на осмине.

Одељак „Значај и улога хора и хорских сцена“ (стр. 42–43) претежно излаже анализе Соње Маринковић и Стефана Савића, делом без упућивања на извор (в. одељак VIII). Сопствена хорска решења из другог чина (стр. 26–28), пре свега бр. 79–82 и 92, овде се не сажимају, иако би управо она одељку дала особен, диригентски садржај.

Узгредна тврдња „Ни на једном снимку Китежа нисам чула да је овај захтев композитора испуњен.“ (стр. 28) не може се проверити, јер рад не наводи ниједан снимак и нема дискографију.

VI Закључак и однос писаног дела према извођењу

Увод тачно одређује шта писани део може, а шта не може да покаже: „Практично-извођачки приступ је круна уметничког истраживања“ (стр. 6), а извођење „треба у пракси да оправда овакав начин интерпретације“ (стр. 6). Закључак (стр. 44–46) се, међутим, на циљ постављен у уводу изричито не враћа. Не сабира које су ораторијске одлике *Китежа* показане ни како су утицале на избор задржаних и изостављених бројева, а као налаз наводи доживљај: „Ораторијски потенцијал Китежа је био непресушна инспирација током читавог рада.“ (стр. 44). Коначну потврду рад препушта извођењу, а извођење писани део документује само делимично (програм, табеле, фотографије): не упућује на снимак и не прилаже обрађену партитуру.

Фирентинска начела писани део описују као „a discursive component that critically reflects upon the project and documents the research process“ (ELIA 2017, 9), а бела књига AEC упозорава да „It is not enough to perform a work and call this a ‘communication of research results’“ (AEC 2015, 5). Исти документ, у корист рада, признаје да „Dissemination need not be confined to the written word“ (AEC 2015, 4). Рад, дакле, није морао све да каже речима, али је требало да каже где се налази оно што није речено. Закључак не сабира ни ограничења извођења, иако их рад на својим местима изричито бележи (в. одељак II). Приручник SHARE преноси правилник норвешког програма уметничких стипендија, који као садржину критичке рефлексије наводи „Critical reflection on the process (artistic choices and turning points, theory applied, dialogue with various networks and the professional environment etc.)“ (Borgdorff и Haarberg 2013, 236). Рад те изборе и прекретнице има, али расуте по поглављу о адаптацији; закључак је место на коме их је требало сабрати.

Одломак радијске критике Радоша Митровића (стр. 46) једини је спољашњи суд о извођењу у раду; наведен је с подацима о емисији и датуму, али није унет у попис литературе. У закључку Савићева теза о *Китежу* као синтези руске оперске традиције стоји без ознаке да је Савићева (стр. 44), иако ју је рад на стр. 18–19 исправно приписао Савићу (фн. 20).

VII Табеле, нотни примери, фотографије, наводи, транскрипција и језик

Табеле и примери. Табеле нису нумерисане. Табела поређења првог и четвртог чина (стр. 39) уведена је само реченицом, без наслова и без назначеног извора. Нотни примери 15–20 (трећи чин, стр. 62–67) нигде се у тексту не позивају. Натпис

примера 10 (стр. 56) погрешно наводи партитурни број 92: пример приказује бр. 99, Кутермину песму, како исправно наводи и текст на стр. 27. Збирка из које је узет знамени напев у примеру 1 (стр. 49) није наведена.

Фотографије и прилози. Фотографије с концерта (стр. 75–78) имају натписе и наведеног аутора. Фотографија језера на стр. 19 дата је без аутора и извора, а натпис („Језеро Бистри Јар, Русија“) преузима име из препева либрета, без географског назива Светлојар. Плакат на стр. 7 нема натпис. Садржај (стр. 4) не бележи прилоге „Фотографије“ (стр. 75) и „Либрето“ (стр. 79).

Прилог „Либрето“ (стр. 79–105), препев Стефана и Јелене Савић, не каже да ли је реч о пуном либрету или о верзији за извођење, а стихови наведени на стр. 25 разликују се од истих стихова у прилогу (стр. 84–85). Податка о објављивању препева и о сагласности преводилаца за његово уврштавање нема. Препев је ауторско дело (Закон о ауторском и сродним правима међу писана дела убраја и преводе: ЗАСП 2009, чл. 2 ст. 2 т. 1), па би тај податак био природан део прилога. Стефан Савић у раду има и двоструку улогу: носећи је секундарни извор (девет фуснота, јединице 30 и 31) и, са Јеленом Савић, препевалац либрета, што рад нигде изричито не назначава. У захвалници (стр. 45) препев је приписан само Стефану Савићу, иако рад на другим местима (стр. 8, 20, 79) тачно наводи оба преводиоца.

Наводи и преводи. Страни наводи углавном су верно преведени: Тарускин, Белчер, Вокер, композиторови мемоари и упутства. Једно место у фусноти 36 мења смисао: Морисонови „secondary characters“ и „principals“ (Morrison 2001, 261) у преводу постају „фантастични ликови“ и „ликове из реалног света“, а глагол *telescope* (сажети) преведен је као „попут телескопа, приближавају“ (стр. 44). Место је илустративно и не утиче на аргумент рада. Мање омашке, попут реченице изостављене без ознаке у Белчеровом наводу (фн. 3) или израза „социолошког учења о Христу“ (фн. 5) тамо где енглески превод мемоара има „socialistic teaching of Christ“ (Rimsky-Korsakoff 1923), такође га не дотичу.

Транскрипција. Имена и називи нису записани доследно: поред „Кутерма“ стоји и „Кутјерма“ (стр. 8, 24), поред „Бражники“ (табела, стр. 29) и „Бражњики“ (стр. 27), а презиме композитора јавља се и без цртице (нпр. стр. 44), поред облика „Римски-Корсаков“ који даје Правопис (Правопис 2010, т. 97). Облици „Кутјерма“ и „Бражњики“ одступају од правила о преношењу руске сугласничке мекоће и руских Л и Н испред Е и И (т. 250в и 250г), а правилни облици стоје на другим местима у самом раду. Мерило ових примедаба је оно које Правопис сам истиче: „Важнија је једноставност и доследност правила него тежња да се постигне максимална верност изворном изговору […]“ (т. 197). Ниједна омашка не мења значење.

Језик и редакција. Пасус о знаменом напеву и народним мотивима понавља се готово дословно на стр. 14 и 15. У раду је остало и десетак словних и правописних омашака (нпр. „четрвтом“, стр. 29; „accellerando“, стр. 40; „разих“, стр. 44), што указује на недовољну завршну редакцију, а не на неразумевање.

VIII Научни апарат

Научни апарат је место на коме је рад најмање брижљив, мада ни ту не у мери која би дирала садржину извођачког дела. Уредно је следеће: нумерација фуснота је континуирана и потпуна; прва фуснота уз дело већином даје пуну јединицу (Маринковић 2006, Мас, Тарускин, Парин, Шуваковић, Савић 2017, Морисонов чланак из 2001); Морисонов чланак наведен је са сталном адресом у бази JSTOR и с датумом приступа; „Ibid.“ по правилу стоји одмах иза фусноте на коју се односи, а интернет извора без датума приступа нема.

Највећа примедба тиче се усклађености пописа литературе и навођења. Пет извора цитираних у фуснотама или тексту нема у попису: Белчер (фн. 3), Вокер (фн. 4), Гутман и Конрад (фн. 7), Кандински 1977 (фн. 19; попис има само Кандински и Соловцов 1969, бр. 6) и Митровић (стр. 46). Вокерова изјава наведена је без икаквог извора; потиче из интервјуа у листу *The Georgetowner* (Tischler 2014), а име му је пренето као „Anthony“ уместо Antony. У обрнутом смеру, десет од 25 јединица пописа (1–6, 8, 16, 19, 33), међу њима и цела руска монографска литература о Римском-Корсакову, нигде се у тексту не цитира. Тумачење опере ослања се на уски круг извора: Морисона, Тарускина, Парина, Маса, Маринковић и Савића.

Друга примедба тиче се навода без извора на месту навода. Израз „тестаментом руске националне традиције XIX века и њеним сумирањем“ (стр. 5) стоји под наводницима, без аутора и без фусноте; садржински одговара мастер раду Стефана Савића (2017), на који рад упућује тек на стр. 18–19 (фн. 20). Наводници, по Правопису, означавају управо туђ текст („Наводницима се издваја дословно наведени туђи текст“, Правопис 2010, т. 168), па читалац с правом тражи извор. Исто важи за композиторов одговор на питање да ли је *Китеж* „литургијска опера“ (стр. 16) и за израз „ходочашћима на Бистро Језеро, у Светли Град“ (стр. 12). Савићеву поделу другог чина на седам делова (стр. 42–43) и његово поређење *Китежа* са сфингом, закључно с реченицом да „Китеж их својим проучаваоцима задаје безброј“ (стр. 44), рад преноси верно и приписује Савићу по имену, али без упута на један од два његова рада и без стране; завршни пасуси одељка о хору немају упућивање на извор. У одељку о синкретизму (стр. 12–14) више историјских и тумачењских тврдњи (симболисти и Соловјов, концепција Бељског, Хроника Китежа, старообредници) изнето је без фусноте, а Морисоново поглавље (бр. 13) помиње се само једном (фн. 14), без стране. Где је граница између пренетог тумачења и сопственог закључка означена, рад се чита лакше; где није, читалац то не може увек да утврди.

Трећа примедба тиче се одредивости упућивања. Фусноте „Стефан Савић, op. cit.“ (фн. 24, 27, 28), „Ibid.“ (фн. 29) и „Стефан Савић, ibid.“ (фн. 31) не кажу на који се од два Савићева рада из пописа (јединице 30 и 31) односе, а „Соња Маринковић, op. cit.“ (фн. 32) на који од два рада коментарке. Фуснота 30 није довршена, фуснота 18 упућује на књигу именовану у фусноти 5 без библиографских података, а фусноте у поглављу о адаптацији (фн. 24–32) не наводе стране. Званични водич Чикашког приручника показује узорке у којима пуној јединици следи скраћено упућивање на исти извор („Sample notes show full citations followed by shortened citations for the same sources.“, CMOS 2017b), а приручник има и посебне одељке о „ibid.“ и „op. cit.“ (CMOS 2017a, §14.34, §14.36). Примедба се, дакле, не тиче избора стила, него тога да се из упућивања не види на које се дело односи.

Четврта примедба тиче се посредног навођења и страних извора. Наводи из композиторових мемоара (фн. 5, 18) преведени су, по свему судећи, с енглеског превода (јединица 20), без помена руског изворника, а за композиторова упутства (фн. 15) не каже се с ког су језика преведена. Средишњи појам рада, ораторизација, нема ослонац у литератури: попис нема ниједну јединицу о ораторијуму као жанру, а нема ни јединице о знаменом напеву и обиходу, на којима почива тумачење литургијског слоја. Два необјављена рада Стефана Савића носе тумачење другог чина и хора, а студија из 2015. (јединица 30) наведена је без података о објављивању или месту чувања. Најзад, попис литературе (стр. 47–48) формално је неуредан: јединица 17 понавља се у одељку Нотна литература, нумерација прескаче бројеве 21–29, јединице нису поређане по азбуци ни абецеди, име композитора записано је на четири латиничка начина, а у насловима има словних грешака („Symetry“, „Вхождение“ уместо „Хождение“). Паринова књига наведена је искварено и у два облика (фн. 12 и бр. 15), а тачно гласи *Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы* (Москва: Аграф, 1999). Морисоново поглавље наведено је с нетачним насловом (тачно: „Rimsky-Korsakov and Religious Syncretism“) и с местом „LA, California“ уместо Berkeley: University of California Press, Морисоновом чланку недостаје распон страна (261–293), а опис Марченковљевог рада („Symposion, Ohio University, 2012“) не одређује ни врсту публикације ни стране. Међународни стандард за библиографско навођење не прописује стил, али тражи доследност: „A consistent system of punctuation and typography should be used throughout a list of references.“ (ISO 690:2010, 4.4). Ниједна од ових омашки не мења тезу, али све заједно отежавају проверу.

IX Однос рада и извештаја комисије

Извештај комисије писани део оцењује као „обимно штиво“ и као „драгоцен стручни допринос“, а поступак адаптације, по извештају, „представљен је систематично, детаљно“, с „објашњењем разлога за интервенције“, уз „драгоцен диригентски осврт

на кључне интригантне диригентске изазове“. Оцена о диригентском осврту одговара стању у тексту (бр. 79–82, 92, 99, 106 и 345), као и оцена о систематичности, будући да табеле обухватају сва четири чина. Оцена о објашњењу разлога стоји за први, други и четврти чин, а за трећи не стоји (в. одељак V). Оцена „Коришћена литература је на одговарајући начин употребљена.“ не узима у обзир недостатке апарата описане у одељку VIII, пре свега несклад пописа литературе и навођења и наводе без извора на месту навода. Та оцена је повољнија од стања у тексту.

Једна привидна несагласност нема тежину: рад наводи десет солиста (стр. 20), а извештај „четрнаесторо солиста“. Извештај при том говори о захтевима дела, а рад о извођењу, у коме су изостављени угледни људи, Бедјај и Бурундај (стр. 27–28), а деоницу просјака певају баси хора (стр. 27), па противречности нема. Извештај извођење оцењује као „изванредно успешним“; о тој оцени овај осврт, без снимка, не може ништа да каже.

X Шта остаје

Писани део пројекта Тамаре Адамов Петијевић веродостојан је документ првог извођења *Легенде о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији* у Србији, на основу партитуре коју је ауторка приредила, скратила и прилагодила концертним условима. Његова најтрајнија вредност је поглавље о адаптацији: табеле бележе судбину свих партитурних бројева, а диригентска и хорска решења образложена су и проверљива (в. II). У односу на партитуру и изворе рад у највећем делу држи.

Слабости су четвороструке. Прва је аргументативна: ораторијске одлике нису одређене као мерило, а закључак се на циљ не враћа (в. III и VI). Друга је документарна: начело скраћивања није изречено, а адаптација није свуда описана и нотирана (в. V и VI). Трећа је чињенична: претежно се тиче појединости, али и става о уделу знаменог напева, изнетог као чињеница иако је у литератури споран (в. IV и V). Четврта је научни апарат (в. VIII).

Рад је најјачи тамо где говори као диригент, а најмање уверљив тамо где преноси туђа тумачења без мерила које би их повезало с диригентским одлукама. Поглавље о адаптацији садржи управо оно што писани део уметничког пројекта треба да сачува; поглавље о ораторијском потенцијалу опере излаже углавном литературу.

У евентуалном монографском издању или наставку истраживања најплодније би биле пет измена.

1. Одредити ораторијске одлике као мерило, везати их за партитурне бројеве и из њих извести начело скраћивања (в. IV и V).
2. Дописати образложење адаптације трећег чина, нотирати измењене одсеке и нове прелазе и навести где се чувају обрађена партитура и снимак извођења (в.

V и VI).
3. Усагласити текст и табеле, додати табелама легенду и наслове и исправити нетачне податке о оркестрацији и историјским чињеницама.
4. Проширити литературу на ораторијум као жанр и на знамени напев и обиход и изложити неслагање литературе о уделу знаменог напева у партитури, уместо да се један став износи као чињеница.
5. Употпунити и уредити апарат: сви цитирани извори у попису, стране у фуснотама, раздвојени Савићеви радови, свеска партитуре, уједначена транскрипција, податак о статусу препева либрета и о сагласности преводилаца.

Уз ту врсту редакције, која у највећем делу не тражи ново истраживање него доследно спровођење онога што рад већ садржи, овај писани део могао би да прерасте у користан приручник за свако будуће концертно извођење *Китежа* и у сведочанство о томе како диригент оперу претвара у ораторијум.

Литература

Предмет осврта

Адамов Петијевић 2018: Адамов Петијевић, Тамара. *Ораторизација опере: Адаптација и осмишљавање опере „Легенда о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији“ Николаја Римског-Корсакова за концертно или полу-сценско извођење*. Писани део докторског уметничког пројекта. Београд: Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2018. НаРДуС: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/11120.

Извештај комисије: Извештај Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта Тамаре Адамов Петијевић (недатиран), с одлуком Наставно-уметничко-научног већа Факултета музичке уметности бр. 01-2603/18. НаРДуС.

Прописи и акти (у тексту важећем до октобра 2018)

ЗАСП 2009: Закон о ауторском и сродним правима. *Службени гласник РС*, бр. 104/2009, 99/2011, 119/2012, 29/2016 – одлука УС.

Статут УУ 2017: Универзитет уметности у Београду. *Статут – пречишћен текст*, бр. 8/7 од 6. 2. 2017. Београд, 2017.

Статут УУ 2018: Универзитет уметности у Београду. *Статут*. Београд, 2018 (Савет, 23. 2. 2018).

ФМУ 2018: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности. *Докторске академске студије Извођачке уметности* [акредитациона документација 2017; опис предмета Уметнички пројекат, DZUP1]. Београд, 2018. arts.bg.ac.rs, документ FMU_IZVODJACKE-UMETNOSTI_DAS.pdf (март 2018).

Уметничко истраживање и докторат уметности

AEC 2015: AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen). *Key Concepts for AEC Members: Artistic Research. An AEC Council 'White Paper'*. Brussels: AEC, 2015. [Стране се наводе по PDF-у; документ није пагиниран.]

Borgdorff 2012: Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

Borgdorff и Haarberg 2013: Borgdorff, Henk, и Johan A. Haarberg. *Research Assessment and Qualification Frameworks*. У: *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, ур. Mick Wilson и Schelte van Ruiten, 230–237. Amsterdam: ELIA, 2013.

ELIA 2017: ELIA (European League of Institutes of the Arts). *The 'Florence Principles' on the Doctorate in the Arts*. Amsterdam: ELIA, 2017 [усвојено 4. 11. 2016].

Апарат, језик, етика

ALLEA 2017: ALLEA (All European Academies). *The European Code of Conduct for Research Integrity*. Revised ed. Berlin: ALLEA, 2017.

CMOS 2017a: *The Chicago Manual of Style*. 17th ed. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

CMOS 2017b: *The Chicago Manual of Style Online. Chicago-Style Citation Quick Guide: Notes and Bibliography*. Chicago: University of Chicago Press, 2017 [стање на дан 2. 8. 2018, Internet Archive].

ISO 690:2010: International Organization for Standardization. *ISO 690:2010, Information and Documentation – Guidelines for Bibliographic References and Citations to Information Resources*. 3rd ed. Geneva: ISO, 2010.

Правопис 2010: *Правопис српскога језика*. Измењено и допуњено издање. Нови Сад: Матица српска, 2010.

Речник српскога језика 2011: *Речник српскога језика*. Уредио Мирослав Николић. Нови Сад: Матица српска, 2011.

Партитура и композиторови списи

Rimsky-Korsakoff 1923: Rimsky-Korsakoff, Nikolay Andreyevich. *My Musical Life*. Прев. Judah A. Joffe. New York: Alfred A. Knopf, 1923.

Robinson 2008: Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Skazaniye o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii*. Opera Explorer 74. München: Musikproduktion Höflich, 2008. Предговор Bradford Robinson.

Римски-Корсаков 1905: Римски-Корсаков, Николај (Римский-Корсаков, Н. А.). *Замечания о постановке и исполнении* [1905]. У: *Полное собрание сочинений*, т. 14А. Ред. Г. Киркор. Москва: Музгиз, 1962.

Римски-Корсаков 1962: Римски-Корсаков, Николај (Римский-Корсаков, Н. А.). *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*. Полное собрание сочинений, т. 14А–Б. Ред. Г. Киркор. Москва: Музгиз, 1962.

Литература о опери и изворима

Handel 1750: Handel, George Frideric. *Theodora. An Oratorio. As It Is Perform'd at the Theatre Royal in Covent-Garden*. London, 1750 [либрето].

Morrison 2001: Morrison, Simon. *The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson*. *Cambridge Opera Journal* 13, no. 3 (2001): 261–293.

Morrison 2002: Morrison, Simon. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley: University of California Press, 2002. Гл. 2, *Rimsky-Korsakov and Religious Syncretism*, 115–183.

Taruskin 2008: Taruskin, Richard. *Kitezh: Religious Art of an Atheist*. *The New York Times*, 26. 2. 1995. Прештампано у: Richard Taruskin, *On Russian Music*, 179–183. Berkeley: University of California Press, 2008.

Tischler 2014: Tischler, Gary. *Antony Walker of Washington Concert Opera: 'It's All About the Music'*. *The Georgetowner*, 13. 3. 2014.

Нестеров 2004: Нестеров, И. В. *Китежский летописец: проблема авторства, источников и времени составления*. У: *Городецкие чтения*, вып. V, 92–101. Городец, 2004.

Понирко 1997: Понирко, Н. В. (Поныpко), прир. *Легенда о граде Китеже*. У: *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 5: XIII век. Санкт-Петербург: Наука, 1997 [наведено према електронском издању без пагинације].

Савић 2017: Савић, Стефан. *Жанровско-драматуршка проблематика у Китежу Н. А. Римског-Корсакова као вид синтезе различитих традиција руске опере*. Мастер рад. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2017.