Стручни критички осврт

Маја Милановић, *Аспекти интерпретације музике 20. и 21. века на примерима концерата за виолу Вилијама Волтона и Џона Вилијамса*. Писани део докторског уметничког пројекта. Београд: Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2023, 51 стр. (текст стр. 3–44, литература 45–46, изјаве 47–48, биографија 49–51), 11 нотних примера (ментор ред. проф. мр Дејан Млађеновић; коментор ред. проф. др Соња Маринковић; Комисија за оцену и одбрану: П. Величковић, Д. Млађеновић, С. Маринковић, Н. Петровић (ФИЛУМ, Крагујевац), Д. Половина (Академија уметности, Нови Сад)). Национални репозиторијум дисертација у Србији (НаРДуС).

I Предмет, грађа и мерило

Пре сваке оцене ваља рећи шта се овде уопште оцењује, јер од тога зависи домет свих примедаба које следе. Реч није о класичној докторској дисертацији него о писаном делу докторског уметничког пројекта на докторским академским студијама Извођачке уметности — виола. Ту разлику не поставља овај осврт него сам закон: Закон о високом образовању у члану 40. изричито издваја „осим доктората уметности који је уметнички пројекат“. Уметнички пројекат чине два нераздвојива дела — јавна уметничка презентација (завршни реситал 14. октобра 2023, Волтон и Вилијамс, уз клавирску сарадњу Укија Оваскаинена) и писано образложење — при чему Правилник о докторским академским студијама Факултета музичке уметности прописује да је „тежиште докторског уметничког пројекта на јавној уметничкој презентацији“, а да писани део образлаже и рефлектује изведено. Снимак извођења није у грађи овог осврта: оцењује се искључиво писани део, а о самом реситалу зна се само оно што пишу рад и извештај комисије. О квалитету извођења, стога, овде се не суди.

Из те природе рада следи и мерило. Строги критеријуми класичне научне дисертације — формалне хипотезе, пун научни апарат, систематска емпиријска провера — не примењују се механички. Али и уметничко истраживање, по референтном оквиру струке, треба да тежи проверљивости: *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts* (ELIA, 2016) траже да писани, „discursive component“ рада буде онај који „critically reflects upon the project and documents the research process“, а позивајући се на *AEC White Paper* да и уметничко истраживање тежи вредностима попут „verifiability, justification of claims by reference to evidence“. То је двоструко мерило: оно штити рад од захтева да буде музиколошка монографија, али не и од захтева да оно што тврди буде тачно, доследно и — где год је могуће — проверљиво.

Друго, треба изрећи временско мерило, изричито и без изузетка. Рукопис је предат у октобру 2023. године: изјаве уз писани део потписане су „У Београду, октобар 2023“. Веће Факултета именовало је Комисију за оцену и одбрану на седници 13. септембра 2023 (одлука бр. 01-1717/23 од 18. септембра 2023), дакле пре јавног извођења од 14. октобра 2023. које рад и извештај описују, па тај датум не може бити граница за писани део; извештај комисије сам није датиран, а датум који НаРДуС наводи (2. март 2024) касни за предајом. Рад се стога овде мери искључиво према литератури, стандардима, прописима, доступним снимцима и стању знања који су постојали и били доступни до октобра 2023. Ништа настало касније није мерило. То правило важи и за списак литературе овог осврта: свака његова јединица објављена је пре тог тренутка, изузев саме дисертације, извештаја комисије и извора за чињенице које се временом не мењају (датуми снимака, издавачке чињенице), уз изричиту назнаку.

Наводи из дисертације преносе се дословно, у наводницима, у писму рада (ћирилица), с бројем штампане стране у загради. Наводи из извештаја комисије и из спољних извора такође су дословни, с тачним извором.

II Шта рад доноси

Осврт је дужан да почне оним што рад јесте, јер је то и највећи део онога што он вреди.

Прво и најважније, тежиште и стварни допринос рада јесу аналитичко-интерпретативна поглавља о двама концертима, у којима се, став по став и одсек по одсек, нуде конкретна извођачка решења изведена из сопственог свирачког искуства, а не препричавање нотног текста. Она су често изразито оперативна и образложена. За Волтонов сегмент шеснаестина каже се да је „најделотворније да се свира на месту спиката“ али на жици, „провоцирајући штап да трепери, али не и струне“ (стр. 12) — треће, хибридно решење потеза с јасним звучним разлогом; за интонацију разложених октава да „Извођач би прво требало да коригује интонацију, најбоље свирајући октаве као двозвук“ (стр. 9). За Вилијамсов квази-сотије препоручује се да је „Најунчиковитије је да се потез свира на жици пуним струнама, али испод средине“ (стр. 35). Оваквих места има кроз оба поглавља, и она су прави језгрени садржај писаног дела.

Друго, рад изнад технике држи музичку мисао. Изричито се тражи од извођача да „не сме да се задовољи пуком реализацијом техничких потешкоћа и да реално велике техничке проблеме сведе на ранг етиде, занемарујући макро план и јасне музичке идеје“ (стр. 36). У истом духу је и самосталан критеријум за темпо: „Мишљења смо да коначан темпо извођења целокупног става диктира управо овај сегмент дела, који је изузетно комплексан и захтеван.“ (стр. 22) — темпо целине изводи се из њеног технички најзахтевнијег места, а не из апстрактне ознаке.

Треће, рад транспарентно раздваја прописано од сопствене одлуке: „Композитор није прецизирао потез, може да се направи комбинација“ (стр. 12) — узор поштења у интерпретативном раду, где се читаоцу јасно каже где престаје партитура а почиње избор извођача.

Четврто, аналитички увид почива на пуној партитури, а не само на солистичкој деоници. Уочен је, примера ради, артикулациони детаљ који се лако превиди: „У фаготу, оне су записане са тачком изнад, дакле требало би да звуче кратко, а у виоли са цртицом, дакле дуже и тенуто.“ (стр. 22). За Вилијамса се примећује да „У пратњи виоле смењују се харфа, кларинет, глокеншпил и вибрафон са описаном фигуром, чиме на веома суптилан начин дају пулс.“ (стр. 37) — спој увида у оркестрацију и извођачке импликације.

Пето, рад је интелектуално поштен према границама сопствене грађе и предмета. Ограничење домаће рецепције означено је без надувавања: „Ниједно од ових остварења још увек није доживело оркестарску премијеру у нашој земљи“ (стр. 4). Оскудност извора за Вилијамса се не прикрива: „Вилијамс није објавио своју партитуру.“ (стр. 41). А закључак о ширем контексту не натеже утицај зарад ефекта: „Сагледавши концерте за виолу Шниткеа и Губајдулине, не може се наћи директна веза, односно утицај на концерт Џона Вилијамса.“ (стр. 42).

Шесто, компаративни закључак повезује два дела кроз конкретан, проверљив формални елемент, а не само кроз опште место: „Новина у Вилијамсовом концерту јесте каденца у првом ставу.“ (стр. 44), уз тачну развојну линију жанра — „Касније ће уследити настанак једнако значајних концерата за виолу Хиндемита (1935) и Бартока (1949), а који стоје на истој развојној линији, започетој Волтоновим делом.“ (стр. 43).

Најзад, ваља рећи и оно што надилази појединачне вредности: наводи рада у највећем делу одговарају меродавним изворима. Датовање на коме почива поређење (1929 → 2009), троделна структура и ознаке темпа Волтоновог концерта, фаготски почетак финала, деветоосмински а-мол прве теме, дур-молски завршетак и циклични повратак прве теме на крају, посвета Кети Басрак и премијера Вилијамсовог дела 2009, снимци Примроуза (1946) и Таместита (2018) — све то одговара нотном издању и изворима које рад наводи. Библиографски идентитет носећег извора (Милисављевићева теза, Rice University, 2011) тачан је. Ова поузданост фактографске основе није споредна: она је оно што уопште омогућава да се о раду расправља овако детаљно.

III Циљ, метод и природа уметничког истраживања

Рад не поставља формалне хипотезе, што је за писани део уметничког пројекта легитимно; циљ је формулисан описно и вишеструко — приближавање двају дела извођачима, „трајни писани документ чија је функција превасходно педагошка“ (стр. 4), те тумачење дела кроз анализу и извођачка решења. Метод је именован као интерпретативно-аналитички и компаративни (стр. 4–5), а извештај комисије додаје и историјску методу.

Интерпретативно-аналитичка метода најдоследније је спроведена и, како је речено, носи цео рад. Остале најаве испуњене су неравномерно, и ту стоји неколико примедаба — ниједна не руши тезу, али све погађају склад између онога што је најављено и онога што је изведено.

Најопипљивија је судбина најављеног упоређивања снимака. Увод обећава анализу „уз упоређивање снимака остварених у различито време“ (стр. 4), уз испитивање темпа, агогике и вибрата. Поређење снимака стварно је спроведено, али само описно и на непуне две стране: за Волтона се о трима извођењима говори у општим утисцима, без иједног такта, трајања, темпо-мерења или ознаке издања снимка (стр. 29–30); у синтетичком поглављу оно се и не понавља, него закључак почива на поређењу партитура. Референтни метод за баш ту врсту анализе постојао је и био доступан (Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music*, CHARM, 2009), па најава на том месту није мерљиво остварена. Ваља, међутим, одмерити тежину: реч је о кратком, илустративном одсеку у писаном образложењу чије је тежиште на сопственој разради, а за Вилијамсов концерт вишеструко поређење снимака објективно није ни изводљиво — постоји само један снимак, уз клавир, а премијера с посвећеном солисткињом није снимљена (стр. 41). Најављена метода снимака, дакле, остварена је делимично и описно, а не мерљиво.

Слично важи за хармонску анализу, коју петочлана формулација циља у извештају наводи као једну од три равни („кроз хармонску, формалну и стилску анализу“). Хармонски садржај дат је описно — „Присутна је атоналност која на моменте прелази у битоналност.“ (стр. 8), „чест је покрет паралелних кварти“ (стр. 8), уз навођење тоналних центара — али систематске анализе акорада, модулација и хармонских токова нема. Пошто строги захтев за хармонском анализом произлази пре из извештајне формулације циља него из обавезивања самог рада, а тежиште рада је оправдано извођачко, ова компонента остаје оквирна, не разрађена.

Најављено „посебно поглавље“ о историјском развоју технике на виоли (стр. 4) не постоји као засебна целина у садржају; та је грађа обрађена интегрисано, кроз историјат и аналитичка поглавља. Реч је о нескладу плана и структуре, не о изостанку садржаја. Историјска раван, најзад, ослања се готово у целини на један секундарни извор — Милисављевићеву докторску тезу (2011) — на коју упућују три

од укупно четири фусноте; за Вилијамса историјат нема ниједну фусноту. Тај ослонац је делом оправдан јер је реч о специјализованој студији посвећеној управо еволуцији виолског извођаштва на примеру Волтоновог концерта, а посебну стручну литературу о Вилијамсовом концерту рад не наводи; ипак, носећи фактографски слој рада почива на једном посреднику.

Две методске примедбе тичу се односа писаног и изведеног, што је за уметнички пројекат суштинско питање. Прва: рад изричито бира да писана анализа почива на оркестарској партитури — „коришћена оркестарска партитура ради прецизног сагледавања третмана свих инструмената“ (стр. 5) — док је „Практични део докторског уметничког пројекта би био представљен интерпретацијом концерата за виолу Вилијама Волтона и Џона Вилијамса уз пратњу клавира“ (стр. 4). Тај однос — како аналитичке одлуке ослоњене на пуну оркестрацију (харфа, глокеншпил, вибрафон, тимпан) стоје иза стварно изведене клавирске верзије — рад само узгред назначава изједначавањем „оркестарском (клавирском) парту“ (стр. 8), али га не разрађује. Потпунија рефлексија тог односа ојачала би документарно-рефлексивну функцију пројекта. Друга: носива компаративна теза изведена је квалитативно — „Поређење партитура указује на то да је Вилијамс само продужио утртим путем на који је својевремено Волтон храбро искорачио.“ (стр. 43) — а не мерљивим извођачким показатељима. Овде, међутим, треба бити прецизан: наводна унутрашња противречност (да теза почива на поређењу партитура иако Вилијамсова партитура није објављена) не постоји, јер комерцијална необјављеност не значи недоступност извођачу који је дело јавно извео и имао увид у оркестарски материјал. Остаје само то да је теза изведена на нивоу макроформе и третмана инструмента, што је за писани део уметничког пројекта прихватљив регистар, а за Вилијамса мерљиво поређење ионако није изводљиво.

IV Волтонов концерт: анализа и извођачка решења

Аналитичко-интерпретативно поглавље о Волтону (стр. 9–29) је, у оквиру свог задатка, детаљно, интерно доследно и извођачки конкретно. Ток је опис нотног текста став по став (теме, тактови, метар, тоналитет, ознаке карактера, оркестрација) уз образложен извођачки савет; бројеви тактова у тексту слажу се с натписима нотних примера, а прескочени одсеци (нпр. дугачки оркестарски развоји) извођачки су оправдани местима где виола претежно паузира, па се не узимају за пропуст. Аналитичке тврдње сагласне су с нотним текстом (William Walton Edition, 2002).

Преостале примедбе у овом делу претежно су формалне и лекторске. Кроз поглавље се провлачи низ словних и куцачких омашки — „Први извођењу“ (стр. 16), „олкашава“ (стр. 18), „ивзођач“ (стр. 27), „солсте“ (стр. 26), „релантанду“ и „динимуендо“ (стр. 15), „диминиуендо“ (стр. 28) — које сведоче о недовољној лектури; оне су формалне природе и, изузев места „Први извођењу“ (стр. 16) које

осетније отежава читање, не мењају аналитички садржај. На стр. 15 у имену „Валтоновог“ поткрала се двострука омашка (латинично слово и варијанта презимена уместо доследног облика Волтон), изолован превид без утицаја на садржај.

Једна примедба погађа тачност илустративног одсека „Значајна извођења“. Осим што остаје на општим утисцима — „Примроузово извођење, са Филхармонија Оркестром (1946) је обележено великим набојем и интензитетом“ (стр. 30) — тај одсек носи и податак о години који ваља проверити: за снимак Јурија Башмета с London Symphony Orchestra (диригент Превин, RCA Red Seal) стоји „Извођење Јурија Башмета, са London Symphony Orchestra (1988)“ (стр. 30), а та се година не слаже с податком издања, па је ваљало проверити. Солиста, оркестар и издање тачни су, а интерпретативно запажање о Башметовом читању концерта од године снимања не зависи.

V Вилијамсов концерт: анализа и извођачка решења

Поглавље о Вилијамсу (стр. 31–41) прави је допринос писаног дела: доноси конкретна извођачка решења за дело које, како рад сам наводи, у Србији није изведено (стр. 4) и о коме рад не наводи стручну литературу, уз пет нотних примера који доследно прате текст. Формална сегментација сва три става спроведена је кохерентно, а извођачки савети (прсторед, потез, контактно место, сул тасто, расподела гудала) образложени су и применљиви. Поглавље садржи и интелектуално поштено признање оскудности грађе (стр. 41).

Примедбе које остају претежно се тичу документовања, језика и терминологије, а не садржине анализе. Најпре, кроз поглавље се провлачи низ куцачких грешака — „контарст“ (стр. 31), „Најунчиковитије“ (стр. 35), „потово“ (стр. 36), „инспирицаја“ (стр. 37), „афмосферу“ (стр. 40) — које не дирају тезу, али нарушавају језичку доследност и траже лектуру.

Друго, две примедбе тичу се преношења и тумачења композиторових ознака. Глоса ознаке финала — „Boldly – широко и уздржано“ (стр. 39) — уноси у превод компоненту суздржаности која је супротна значењу прилога *boldly* (одважно); сама ознака пренета је тачно, а суздржаност се ослања на пуну ознаку *Boldly (a piacere)*, па је реч о ситној непрецизности у тумачењу, не у навођењу. Ознака „Стоји ознака spining која сугерише да се ритмичка фигура легато шеснаестина“ (стр. 37) готово сигурно треба да гласи *spinning* (у складу с ауторкином глосом „врти у круг“), али се то не може поуздано утврдити јер је партитура необјављена; облик би требало сверити с радном партитуром. Уз то, композиторове ознаке преносе се неуједначено — већина доследно у изворнику, поједине парафразиране на српском без изворника — што би се поправило навођењем изворног облика у загради где је парафразиран.

Треће, терминолошка доследност: за исти формални ниво наизменично се употребљавају „целина“, „одсек“ и „део“; све су јединице редно нумерисане, па је референца из контекста јасна, али би уједначење ознака олакшало праћење схеме.

Четврто, порекло нотног текста и примерâ (бр. 7–11) није означено. За Вилијамсово дело издање се објективно не може навести јер пуна оркестарска партитура није продајно објављена (клавирски извод, који одговара доступном снимку, издат је 2010. код Hal Leonard-a, што рад не помиње); примери су аутентични будући да је ауторка дело извела. Реч је, дакле, о уредности апарата, не о тачности анализе; кратка напомена о пореклу коришћене нотне грађе (радна партитура/клавирски извод) уклонила би недостатак.

VI Поређење, снимци и закључак у односу на извођење

Синтетичко поглавље „Уместо закључка“ (стр. 42–44) садржајно засвођује претходна аналитичка запажања и доноси прегледно поређење двају концерата по ставовима, с каденцом Вилијамсовог првог става као истакнутом новином. Закључак не бежи од суда — „квантног квалитативног скока нема“ (стр. 43) — што је од синтетичког поглавља и очекивано.

Тежина примедаба овде је лака до средња, и све су решиве преформулацијом или допуном. Прво, поменути израз „квантног квалитативног скока“ терминолошки је непрецизан (спој „квантно“ и „квалитативно“) и добио би преформулацијом (нпр. да нема квалитативног преокрета у интерпретативно-техничким захтевима); смисао је, међутим, разјашњен у истом пасусу и наслања се на претходну анализу по ставовима.

Друго, негативан закључак о изостанку утицаја Шниткеа и Губајдулине изведен је из прегледног техничког осврта (стр. 42), а не из показане анализе тих дела по тактовима; као контекстуални осврт то је прихватљиво, али би тврдња добила да су наведени технички показатељи на којима почива. Тврдња да је Губајдулинин концерт „подељен је у седам секција“ (стр. 42) при том не противречи томе што се дело изводи у једном ставу.

Треће, у једној реченици величине временских размака замењене су редоследом: пошто су наведени редом Шнитке и Губајдулина, синтагма „Иако настали тринаест, односно двадесет и четири године пре Вилијамсовог“ (стр. 42) требало би да гласи обрнуто — Шнитке (1985) настао је двадесет и четири, а Губајдулина (1996) тринаест година пре Вилијамса (2009). Реч је о лакој омашки у редоследу; тачне године — „Први је настао 1985, а други 1996. године.“ (стр. 42) — стоје на истој страни.

Четврто, суперлатив „први Велики виола концерт у светској уметничкој баштини“ (стр. 43) стоји у извесној напетости с тим што рад сам, на стр. 6, наводи ранију „Хиндемитова Камерна музика бр. 5 за виолу и оркестар (оп. 36 бр. 4 из 1927. године)“. Суперлатив, међутим, рад сам ограничава квалификацијом да је реч о „прво дело такве врсте на тако захтевном техничко изражајном нивоу за виолисте“ (стр. 43); изричита ограда према Берлиозу и Хиндемиту додатно би га учврстила. Тврдња да је „Барток је након слушања Волтоновог Концерта за виолу променио свој став према виоли као соло инструменту и одлучио да и сам напише дело овог жанра.“ (стр. 43) уредно је приписана извору (фн 4, Милисављевић) и верно га преноси.

О односу писаног дела према самом извођењу мора се рећи и ово: клавирски сарадник Уки Оваскаинен, без кога јавна презентација не постоји, није именован ни у тексту ни у биографији писаног дела — помиње га само извештај комисије. Иако је документован у грађи установе, навођење сарадника у самом раду било би примерено документарно-рефлексивној функцији пројекта.

VII Нотни примери, наводи, транскрипција и језик

Рад има једанаест нотних примера, доследно нумерисаних, уметнутих као слике с натписима који наводе дело, став и тактове. Натписи, међутим, не наводе издавача, страну извора ни податак о дозволи, а у аналитичким поглављима нема појединачних цитата извора. Овде именовани стандард јесте обавезујући и раду специфичан: Упутство за писање и обликовање писаног дела, прилог Правилника о докторским академским студијама ФМУ (2019), у одељку 1.3 тражи да се, „Ако илустрација није изворни допринос аутора, обавезно је навођење извора“. Ваља, међутим, мерило поставити прецизно, а не шире него што одредба каже: исти одељак за нотне примере тражи име композитора, назив дела, став, темпо, врсту такта и тактове — што рад махом има — па приговор погађа тачно изостанак назнаке издања/извора, а не сам начин обраде примера. Пошто су Волтоново дело (аутор преминуо 1983) и Вилијамсово (аутор жив) под ауторскоправном заштитом, исти захтев произлази и из Закона о ауторском и сродним правима, чији члан 41. налаже да се „морају се навести име аутора дела и извор из кога је дело преузето“. За Волтона је, уз то, ваљало назначити коју верзију прати анализа, будући да постоје две ауторове оркестрације (изворна из 1929. и смањена из 1961/62), обједињене у William Walton Edition (OUP, 2002).

Наводи из дисертације у овом осврту преношени су дословно и у писму рада. Питање транскрипције и изворних облика страних имена своди се на две словне омашке у загради — „Cristabel“ уместо Christabel и „Boston Simphony“ уместо Symphony (стр. 6) — док је ћирилична транскрипција у тексту исправна. Обе су решиве лектуром и не дирају садржај. Поједине стилске ознаке требало би

прецизирати: синтагма „нео сфери стилова“ (стр. 7) необична је, али је непосредно потом објашњена устаљеним стилским ознакама (неокласицизам, необарок), а „нове тоналности“ (стр. 6) стоји под наводницима без извора. Именовани стандард и овде је на месту: Упутство ФМУ (2019), одељак 1.9, тражи да се музички термини наводе „у оригиналу или фонетски ћирилицом конзистентно кроз цео текст“, чиме се тражи управо доследност коју две поменуте синтагме нарушавају. (Колоквијално „лага“ уместо „позиција“ извођачки је жаргон и у образложењу извођења се овде не узима заману.) Општи основ за све језичке замерке даје и само Упутство, које налаже писање у складу с правописним и граматичким нормама (за исправне изворне облике в. *Правопис српскога језика*, Матица српска, 2010).

VIII Научни апарат

Апарат је технички уредан у ономе што садржи — четири фусноте доследно су нумерисане, „Исто“ и „нав. дело“ употребљени су исправно, оба стварно цитирана извора тачно кореспондирају између фуснота и пописа, а садржај се поклапа са стварним странама — али је садржајно танак и неусаглашен, и то на неколико места која вреди навести појединачно.

Најозбиљнији и најконкретнији налаз тиче се дискографије. Поређење снимака изричит је циљ рада, а подаци у тексту и у попису не кореспондирају: три извођења детаљно поређена у тексту (Примроуз/Филхармонија 1946, Башмет/LSO 1988, Таместит/Франкфурт 2018) не налазе се у попису снимака, а три од четири пописана снимка (Ридл/Волтон 1937, Примроуз/Сарџент/Royal Philharmonic, Бракони/Биаџони) не помињу се у тексту. Уз то се Примроузов снимак у тексту (Филхармонија, 1946) и у попису (Royal Philharmonic, диригент Сарџент, без године) разликују, па читалац не може поуздано да идентификује ниједан од три поређена снимка ни да провери наводе о темпима и бојама. Ово је најјачи апаратски налаз у раду.

Остатак примедаба на апарат лакши је и претежно за проверу. Од четрнаест јединица пописа у тексту се позива на само две (Милисављевић и Сковран–Перичић), па списак ствара утисак шире утемељености него што фусноте показују; преостале јединице функционишу као шире коришћена или препоручена литература. Обимни историјско-биографски пасуси (стр. 5–7) и преглед извођача (стр. 29–30) дати су без навода, док носећи извор стоји само на три места. Ниједан нотни извор није у попису, а за Волтона се не назначава верзија; ту тврдња рада да Вилијамс „није објавио своју партитуру“ није у логичкој противречности с детаљном анализом, јер комерцијална необјављеност не значи недоступност извођачу — но извор нотног текста ваљало је означити. Четири јединице у одељку снимака ослањају се на Јутјуб адресе без датума приступа; будући да је онлајн садржај променљив, навођење датума приступа поправило би проверљивост. У попису има и

формалних омашки: код Стајнберга је наведена „1928“ уместо тачне 1998 (Michael Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford University Press, 1998), непотпуни су записи за Дарта и Милисављевића, а попис меша ћирилицу и латиницу и није азбучно ни абецедно уређен. Фуснота 3 наводи Сковрана и Перичића без године и с необичним редоследом имена, док пуна и тачна одредница с годином 1991 стоји у попису под бројем 8 (стр. 45) — реч је о неуједначеном запису исте, недвосмислено идентификоване јединице. Попис, најзад, не садржи ниједну јединицу из раздобља 2014–2023 ни посебну литературу о Вилијамсовом концерту, док је Волтон добро покривен. Ван научног апарата у ужем смислу, али вредно помена, списак наступа у биографији носи техничке омашке: два узастопна броја „24“, очиту словну грешку у датуму („13.11.1019“ уместо 2019) и једну ставку више (34) него исти списак у извештају комисије (33).

Ниједан од ових налаза не дира тачност анализе; сви се тичу уједначености и проверљивости апарата.

IX Однос рада и извештаја комисије

Извештај комисије, у делу који се тиче обима и склопа рада, одговара стању у тексту: рад заиста има једанаест нотних примера, четири напомене и попис од четрнаест јединица, а описани склоп (увод, два централна поглавља, „Уместо закључка“) поклапа се с грађом. Оцену да поглавље „Уместо закључка“ „врло садржајно засвођује претходна минуциозна аналитичка запажања“ текст потврђује. Оцену да је ауторка „прва која је у нашој средини јавно извела Вилијамсово дело“ грађа не потврђује посебно, али је сагласна с наводом рада да Вилијамсов концерт „у Србији није изведен ни у верзији са клавиром“ (стр. 4).

Две ствари ваља изрећи у корист поштења суда. Прво, извештај формулише циљ вишеструко, укључујући „хармонску, формалну и стилску анализу“; како је показано, хармонска раван у аналитичким поглављима остаје описна, па та компонента формулације нема пуно покриће у изведеном. Друго, оцена да писани рад „особене концепције својом прегледношћу и јаснољом излагања даје значајан допринос стручној литератури“ јесте оцена вредности коју грађа непосредно не оповргава — прегледност склопа видљива је из садржаја — али која, као и свака таква оцена, надилази оно што се из самог текста може проверити. Извештај нигде не говори о хипотезама нити тврди да су „потврђене“, што је сагласно с тим да ни сам рад не поставља формалне хипотезе.

X Шта остаје

Кад се све сабере, добија се оцена коју вреди изрећи у једном комаду, без ублажавања и без претеривања.

Писани део докторског уметничког пројекта Маје Милановић солидан је и употребљив рад чије тежиште — аналитичко-интерпретативна разрада двају концерата с конкретним, образложеним извођачким решењима из сопственог свирачког искуства — испуњава управо ону функцију коју закон и правилник од писаног дела уметничког пројекта траже: да образложи, документује и педагошки пренесе уметнички поступак. За Вилијамсов концерт, о коме рад не наводи стручну литературу и чија пуна партитура није продајно објављена, тај допринос је утолико вреднији. Фактографска основа рада у највећем делу држи, а рад је поштен према границама сопствене грађе и не натеже закључке.

Слабости су, по оцени овог осврта, четвороструке, и ниједна не руши носеће тезе. Прва је тачност неколиких историјских података: година настанка Волтоновог концерта наведена је двојако — „У тренутку настанка, 1929. године“ (стр. 3) и „Концерт је настао 1930. године“ (стр. 5) — при чему је, по нотном издању (William Walton Edition, 2002), тачно 1929, а посвета је на стр. 3 непрецизно приписана Тертису („посвећено британском виолисти Лајонелу Тертису“, стр. 3) док стр. 6 тачно наводи да је „Концерт за виолу посвећен је Кристабел Мекларен (Cristabel McLaren, касније Lady Aberconway)“ а да је Тертис био предвиђени премијерни извођач; ту треба ускладити спорна места с тачним податком који рад већ има. Друга је недоследна и делом мерљиво неспроведена метода снимака и хармонске анализе, најављених а изведених описно или оквирно. Трећа је однос анализиране оркестрације и стварно изведене клавирске верзије, који остаје недовољно рефлектован — за уметнички пројекат суштински задатак. Четврта је научни апарат: неусаглашена дискографија у којој се поређени снимци не могу идентификовати, обиман нецитиран историјат ослоњен на један посредник, партитуре ван пописа и низ формалних омашки (Стајнберг 1928/1998, „13.11.1019“, двоструки „24“, Christabel/Symphony, неусклађена година Башметовог снимка).

Изнад свега тога стоји једна правилност коју вреди именовати: провере чињеница и опис туђих решења изведени су брижљиво, а највећи део онога што треба поправити већ је негде у раду тачно урађено — само на погрешном месту, недоследно спроведено или неусклађено.

У евентуалном монографском издању или наставку истраживања најплодније би, по оцени овог осврта, биле следеће измене. Прво, ускладити спорна историјска места (година настанка на 1929; посвета Кристабел Мекларен на оба места) и проверити годину Башметовог снимка према податку издања. Друго, најављено поређење снимака или спровести мерљиво (темпо, агогика, вибрато, издања — по расположивом методу анализе снимака) или га изричито ограничити на илустративан домет, а дискографију у тексту и попису ускладити тако да се сваки поређени снимак може идентификовати. Треће, увести кратку напомену о пореклу и издању коришћене нотне грађе (за Волтона и верзију партитуре, за Вилијамса радну

партитуру/клавирски извод) и унети нотне јединице у попис. Четврто, додати рефлексију о односу анализиране оркестрације и изведене клавирске верзије и именовати клавирског сарадника у самом раду. Пето, ујединити терминологију (ознаке формалних јединица; изворни облици ознака у загради где су парафразиране) и извршити пажљиву лектуру целог текста.

Уз ту врсту редакције — која у највећем делу не тражи ново истраживање него доследно спровођење онога што је рад већ започео — писани део остаје вредан и педагошки употребљив прилог виолској извођачкој литератури, чија би конкретна извођачка решења, посебно за Вилијамсов концерт, о коме рад не наводи стручну литературу, имала шта да кажу и извођачима и наставницима изван уже теме.

Литература

Предмет осврта

Милановић, Маја, *Аспекти интерпретације музике 20. и 21. века на примерима концерата за виолу Вилијама Волтона и Џона Вилијамса* [писани део докторског уметничког пројекта]. Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2023. Национални репозиторијум дисертација у Србији (НаРДуС), https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/22796.

Извештај Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта Маје Милановић, Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду (недатиран).

Прописи и стандарди (у верзији важећој октобра 2023)

Закон о високом образовању, „Службени гласник РС“, бр. 88/2017, 27/2018 – др. закон, 73/2018, 67/2019, 6/2020 – др. закони, 11/2021 – аутентично тумачење, 67/2021, 67/2021 – др. закон, 76/2023 (чл. 40).

Закон о ауторском и сродним правима, „Службени гласник РС“, бр. 104/2009, 99/2011, 119/2012, 29/2016 – УС, 66/2019 (чл. 41, 49).

Универзитет уметности у Београду, Правилник о пријави, изради и одбрани докторског уметничког пројекта и докторске дисертације, 2020.

Факултет музичке уметности, Правилник о докторским академским студијама (пречишћен текст: осн. бр. 01-1161/19 од 17. 5. 2019, изм. бр. 01-2222/19 од 3. 10. 2019), с Прилогом „Упутство за писање и обликовање писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације“ (одељци 1.3, 1.9, 6).

The Florence Principles on the Doctorate in the Arts, ELIA, 2016.

Правопис српскога језика, приредили М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица, Матица српска, Нови Сад, 2010 (испр. 2017).

Метод анализе извођења и снимака

Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, CHARM, London, 2009.

Нотна издања и носећи извор рада

Walton, William, *Concerto for Viola and Orchestra*, William Walton Edition, vol. 12, ур. C. Wellington, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Williams, John, *Concerto for Viola and Orchestra* (viola with piano reduction), John Williams Signature Edition, St. Rose Music Publishing / Hal Leonard, 2010.

Milisavljević, Milan, *The Evolution of Viola Playing as Heard in Recordings of William Walton's Viola Concerto* [DMA thesis], Rice University, Houston, Texas, 2011.

Упоредни извори (издавачке чињенице које се временом не мењају)

Steinberg, Michael, *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford University Press, New York, 1998.

Walton, William, *Viola Concerto* (уз *Belshazzar's Feast*), Јурај Башмет (виола), London Symphony Orchestra, диригент Андре Превин, RCA Victor Red Seal, 09026-63292-2 (компакт-диск).