



Композитор Иван Јевтић (1947), редовни члан Српске академије наука и уметности, један је од најистакнутијих савремених српских стваралаца. Јевтић је готово читав свој радни век провео у иностранству, а његова дела извођена су на свим континентима. Међутим, сразмерно мали број научних публикација је посвећен његовом опсежном и разноврсном опусу, који обухвата преко стотину остварења симфонијске, камерне, концертантне и вокалноинструменталне музике, укључујући и једну оперу. Тематски зборник Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића садржи радове српских и француских музиколога, етномузиколога, композитора, пијаниста, виолиниста и музичких педагога различитих генерација. Аутори анализирају поједине сегменте Јевтићевог опуса из властитих, често веома различитих перспектива, а њиховим обједињавањем унутар ове публикације читаоцима је презентован живописан и свеобухватан поглед на композиторову животну и професионалну одисеју.



ЖИВОТНА И СТВАРАЛАЧКА ОДИСЕЈА АКАДЕМИКА ИВАНА ЈЕВТИЋА



Тематски зборник
Уредница Ивана Медић



Музиколошки институт САНУ

Ивана Медић (ур.)
**ЖИВОТНА И СТВАРАЛАЧКА ОДИСЕЈА АКАДЕМИКА
ИВАНА ЈЕВТИЋА**



Објављивање овог тематског зборника финансирало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

**ЖИВОТНА И СТВАРАЛАЧКА ОДИСЕЈА
АКАДЕМИКА ИВАНА ЈЕВТИЋА**

Тематски зборник

Уредница Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ
Београд 2020.

САДРЖАЈ

БИОГРАФСКА, СТИЛСКА И ЕСТЕТИЧКА РАЗМАТРАЊА

Ивана Медић

Иван Јевтић – српски композитор са париском адресом и међународним угледом 8

Sylvie Nicephor

La musique d'Ivan Jevtić est-elle l'expression d'un humanisme musical? 18

Силви Нисефор

Да ли је музика Ивана Јевтића израз музичког хуманизма? 29

ИНСТРУМЕНТАЛНА МУЗИКА

Јелена Јовановић

Елементи српске фолклорне музичке традиције у делима за лимени дувачки квинтет Ивана Јевтића 42

Оливера Николић

Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза. Тенденције промена на примеру изабраних дела концертантног жанра 60

Марија Мисита

Видови испољавања модернизма у композицијама за виолину Ивана Јевтића: домети интерпретације 80

Милош Браловић

Осавремењена архаика: *Vers Byzance...*, концерт за виолу и гудачки оркестар Ивана Јевтића 130

Тамара Кнежевић

Други концерт за трубу Ивана Јевтића – спектар боја и карактер композиције 142

Марија Голубовић Својства клавирског стваралаштва Ивана Јевтића	150
Владимир Милошевић Шест прелида за клавир Ивана Јевтића	164
ОПЕРА	
Вања Спасић Елементи комичног у опери <i>Мандрајола</i> Ивана Јевтића	174
Белешке о ауторима	189

Биографска, стилска и естетичка
разматрања

Ивана Медић¹

Иван Јевтић – српски композитор са париском адресом и међународним угледом²

У овом, уводном поглављу истакнути су најзначајнији моменти из богате професионалне биографије академика Ивана Јевтића, а његов опус сагледан у контексту ауторкиног вишегодишњег истраживања посвећеног српској музичкој дијаспори. Јевтић је један од малобројних српских композитора који су остварили веома запажену каријеру изван граница наше земље – штавише, дуго је Јевтићев опус био присутнији на међународним него на српским подијумима. Јевтић се отиснуо у свет одмах после завршене Музичке академије у Београду, не помишљајући да ће читав свој професионални век провести изван граница наше земље. У разговору са академиком Јевтићем разоткрили смо разлоге који су младог ствараоца, практично на самом почетку каријере, навели да напусти земљу, затим, искуства која је стекао учећи од највећих композитора XX века попут Оливијеа Месијана, али и изазове са којима се суочавао борећи се за афирмацију, како у земљама где је живео (Француска, Аустрија, Бразил), тако и у домовини.

¹ ivana.medic@music.sanu.ac.rs; <http://ivanamedic.com>

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

Рођен 1947. године у Београду, академик Иван Јевтић један је од (не тако бројних) српских композитора који су остварили веома успешне каријере изван граница наше земље – штавише, може се рећи да је деценијама Јевтићев опус био присутнији на међународним него на српским подијумима. Томе је засигурно допринела околност да је Јевтић готово читав свој радни век провео у иностранству – претежно у Француској, где је стекао и држављанство, уз неколико дужих боравака у Аустрији и Бразилу. Упркос томе, Јевтић је себе увек сматрао српским композитором, а овакво његово самоодређење препознато је и потврђено избором, најпре за дописног (2003), а затим и за редовног (2012) члана Српске академије наука и уметности.

Јевтићев таленат за музику препознат је још у детињству, када је почео да учи клавир. Међутим, након завршене средње музичке школе Јевтић се опредељује за студије композиције и уписује Музичку академију (данас Факултет музичке уметности) у Београду, у класи угледног професора Станојла Рајичића, некадашњег члана тзв. „Прашке групе“ и једног од најистакнутијих српских модерниста.³ Јевтић је дипломирао композицију 1971, а магистрирао 1973. године. Наставио је двогодишње усавршавање на Париском националном конзерваторијуму за музику и плес (*Conservatoire national Supérieur de Musique et de Danse de Paris*) у класи чувеног француског композитора Оливијеа Месијана (*Olivier Messiaen*), који је тих година, као магнет, привлачио студенте из читавог света. По завршетку студија код Месијана, Јевтић осваја Хердерову стипендију и одлази на ново двогодишње усавршавање, у класи професора Алфреда Ула (*Alfred Uhl*) на Високој школи за музику и извођачке уметности у Бечу (*Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien*). Од 1978. Јевтић живи и ради претежно као слободни уметник. Од 1997. до 1999. био је професор композиције и оркестрације на Конзерваторијуму за музику Федералног универзитета у Пелотасу, Бразил. Лауреат је бројних домаћих и интернационалних конкурса за композицију; између осталог, добитник је награде *Шеван Мокрањац* Удружења композитора Србије (за 1999. годину), као и Награде Вукове задужбине (2005). Био је члан жирија више интернационалних конкурса, на којима су његова дела била задата као обавезни комади (у Паризу, Нарбону, Луневилу, Београду, Арлу и Женеви).⁴

Јевтићев плодан и разноврстан опус садржи више од 100 композиција симфонијске, камерне, концертантне и вокалноинструменталне музике, укључујући и једну комичну оперу (*Манграјола*, на текст Никола Макијавелија, 2009). Његова дела објављују три француске издавачке куће (*A. Leduc, G. Billaudot, Chant du Monde*), као и швајцарски издавач *Éds. Vim.*

³ О Рајичићевом животу и делу видети: ПЕРИЧИЋ 1971; ТОМАШЕВИЋ 2011.

⁴ Искрпан извор биографских и других података представља званични вебсајт Ивана Јевтића, доступан на чак четири језика (енглеском, француском, руском и српском): <http://ivan-jevtic.net/>

До данашњег дана објављено је преко двадесет дискографских издања (плоча и компакт дискова) са музиком Ивана Јевтића у Србији (Југославији), Француској, Шведској, САД, Немачкој, Јапану и другим земљама.

Дела Ивана Јевтића извођена су широм Европе, Северне и Јужне Америке, затим, у Русији, Јапану и Кини, од стране еминентних музичара као што су Морис Андре (Maurice André), Андре Навара (André Navarra), Жерар Коце (Gérard Caussé), Андре Анри (André Henry), Паскал Гаје (Pascal Gallet), Максанс Ларије (Maxence Larrieu), Манфредо Шмит (Manfredo Schmiedt), Ерик Обје (Eric Aubier), Жак Може (Jacques Mauger), Радован Влатковић, Ирена Графенауер, Ксенија Јанковић, Александар Маџар, Мира Јевтић, Светлана Тирменштајн, Владимир Глигорић, Владимир Милошевић, Младен Ђорђевић, Бојан Суђић, Драгана Тепарић, Београдски трио, Снежана Савичић-Секулић, Јован Колунџија и многи други.

Јевтићев први ауторски концерт приређен је у Бечу, 1978. године, на самом почетку композиторове каријере. Поред тога, имао је ауторске концерте у Паризу (1979, 1993, 2003) и Београду (1991, 1993, 1996, 2003, 2013, 2019). Године 2019, под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије, Иван Јевтић и Београдски трио (Душан Панајотовић, виолина, Иван Јарић, виолончело, Игор Дражевић, клавира, са гошћом Марином Поповић, виола) одржали су концертну турнеју, током које су Јевтића остварења презентована публици широм Србије, а композитор је беседио о својим делима. Поред тога, у јесен 2020. године, на иницијативу председника САНУ, академика Владимира С. Костића, а уз покровитељство Министарства културе и информисања, одржана је серија концерата под називом „Музика композитора академика, путовање по Србији“, у оквиру које су композиције Ивана Јевтића и других српских академика изведене у девет градова (Лесковац, Ниш, Крагујевац, Књажевац, Зајечар, Суботица, Нови Кнежевац, Нови Сад, Београд).⁵

Поред већег броја интервјуа у дневној и стручној штампи, као и аналитичких радова, магистарских теза и докторских уметничких пројеката који се баве појединим његовим делима, Јевтићевом животу и раду посвећена је монографија *Композитор на џушевима слободе* француске музиколошкиње Силви Нисефор, објављена као двојезично издање (на српском и француском) 2016. године (NISERNOR 2016). Октобра 2019. године Музиколошки институт САНУ организовао је једнодневни научни скуп посвећен Јевтићевом стваралаштву, на којем су, поред Силви Нисефор, учествовали музиколози, етномузиколози, композитори и музички извођачи из Београда и Новог Сада, припадници различитих генерација – од дојена

⁵ Прес саопштење „Дела композитора академика у девет српских градова“ (Програм концерата, Место и време, Биографије композитора академика и извођача), Београд, Српска академија наука и уметности, 2020, <https://www.sanu.ac.rs/dela-kompozitora-akademika-u-devet-srpskih-gradova/>

музичког новинарства Марије Адамов до најмлађих сарадника и стипендиста Музиколошког института САНУ.



Слика 1. Душан Панајотовић, Иван Јарић, Иван Јевтић, Марина Поповић и Игор Дражевић на турнеји по Србији 2019. године

Приликом писања реферата за избор Ивана Јевтића за дописног члана САНУ, академици Дејан Деспић, Душан Радић и Младен Србиновић скренули су пажњу на следећа Јевтићева остварења:

На подручју симфонијске музике издвајају се његова Прва симфонија (1971), симфонијска поема *Уздах земље* (1976), симфонијска поема *Кад седми анђео зашруди* (1994), *Изјон* (2000) и *Свечана увертира* (2003, поруџбина БЕМУС-а). У вокално-симфонијском опусу значајно је дело *Задужбине Косова* (1989). Концерте је посветио бројним инструментима: клавиру (три дела – 1971, 1985, 1991), труби (два дела – 1973, 1986), пиколо труби (1985, 1991), хорни (1993, 1994), туби (1992), флаути (са клавиром и гудачким оркестром, 1975, други 1999), виоли (*Vers Byzance...*, 1984), виолончелу (Концерт 1982, Чело симфонија, 1995), виолини (1986). Особеном третману концертантног жанра на трагу барокне традиције концерта гроса припадају *Дивертисменти* за две трубе 1980, Концерт за кларинет, клавир и камерни оркестар и *Дивертисменти* за два виолончела и гудачки оркестар (1997).

Његову камерну музику одликује сугестивност израза и зналачки третман инструмената, што је чини посебно занимљивом за извођаче. У том смислу издвајају се његова три гудачка квартета (1970, 1974, 1980), низ композиција намењен виолончелу – Прва (1979, награђена у Верчелију) и Друга соната за виолончело и клавир, *Мешаморфозе* за два виолончела, *Прекинуће мелодије* и *In modo Balcanico* за соло виолончело, Клавирски трио (1977), Соната за виолину и клавир, *Musica per due* за флауту и виолончело (1989), Соната за обоу и клавир (1993). Клавиру, који третира виртуозно, посветио је бројна дела, док на подручју музичке сцене има балет *Маска црвене смрти* (1978). Гласу су такође посвећена бројна дела: *La tartane* за сопран и клавир 1982, *Туја у камену* за алт, виолончело и четири тимпана (1991), циклус песама *Камена усјаванка*, *Без наде*, песме за клас и клавир, *Крхошине лега* за сопран и камерни оркестар, *Нарциса – Муликин сан*, циклус песама за сопран и клавир (на стихове Ане Муликић), *Седам лирских крутова* Момчила Настасијевића за мецосопран и симфонијски оркестар.⁶

* * * * *

Иван Јевтић се отиснуо у свет одмах после завршетка студија на Музичкој академији у Београду, са навршених 26 година. У скорашњем разговору са академиком Јевтићем (Медић 2020: 75–80), разоткрили смо разлоге који су младог ствараоца, практично на самом почетку каријере, навели да напусти земљу; затим, искуства која је стекао учећи од највећих композитора двадесетог века попут Месијана; али и изазове са којима се суочавао и борбу за своје „место под сунцем“, како у земљама где је живео (Француска, Аустрија, Бразил), тако и у матичној средини.⁷

Јевтић се упустио у своју париску авантуру сада већ давне 1973. године, без очекивања да ће тамо провести скоро цео свој професионални век. Као добитник стипендије француске владе, студирао је у класи Оливијеа Месијана, у то време најугледнијег и најтраженијег професора композиције у Европи. Јевтић је првобитно намеравао да остане у Паризу само до истека стипендије. Часове код Месијана памти по томе што су студенти највише радили анализе значајних остварења музике двадесетог века, али и Рихарда Вагнера, док им је професор давао пуно слободе по питању обликовања форме и композиционог поступка. Јевтић истиче да је нпр. свој Други гудачки квартет довршио потпуно независно од Месијана. Премда је веома ценио свог професора, млади композитор није био заинтересован да копира Месијана, нити спреман да прихвати сваки његов савет, већ само оне који су били у сагласју са његовим стваралачким сензибилитетом.

⁶ Дејан Деспић, Душан Радић и Младен Србиновић, „Иван Јевтић – Биографија“, рукописна документација за избор нових чланова Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, Српска академија наука и уметности, 2003.

⁷ Интегрална верзија интервјуа са академиком Јевтићем објављена је у: Медић 2020: 75–80 (поглавље „Одисеја“ слободног уметника“).

У Паризу је Јевтић студирао и клавир на *École normale supérieure* у класи пијанисте Душана Тадића, још једног значајног српског уметника који је своју професионалну делатност везао за Француску. После завршене прве школске године Јевтић се вратио у Београд, али је поново добио стипендију, овог пута од југословенског аташеа за културу у Паризу.

Након још једне школске године проведене у Паризу, Јевтић је 1975. године постао добитник Хердерове стипендије, на препоруку свог професора композиције Станојла Рајичића, и на основу тога отишао у Беч. Тамо је студирао у класи професора Алфреда Ула на Високој школи за музику. Пошто није имао блиских познаника у Бечу, нити је знао немачки језик, Јевтић је практично све време проводио компоњујући, тако да је успео да заврши значајна дела као што су *Вечне визије* за клавир и *Уздах земље* за велики симфонијски оркестар, посвећен рекама Топлици и Морави, као и композиторовом оцу и мајци, који су родом из топличког краја. На залагање професора Ула, Јевтић је добио стипендију аустријског Министарства културе да остане још годину дана у Бечу. По завршетку друге школске године, Јевтић се 1978. године вратио у Париз; међутим, пошто више није имао прихода, живео је веома скромно. Јевтић рачуна свој стаж слободног уметника почевши од те године, тако да се 2018. навршило четрдесет година његове професионалне каријере у статусу „слободњака“, изван институција попут универзитета или конзерваторијума. По сведочењу композитора, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века живот у Паризу без редовне плате, без егзистенцијалне сигурности, уз ослањање само на сопствену креативну звезду водиљу, био је веома тежак. Млади Јевтић је живео од ауторских уговора, спорадичних тантијема и писања аранжмана за велике уметнике попут француског трубача Мориса Андреа. Но, захваљујући томе, веома рано је развио способност дугорочног планирања своје професионалне трајекторије.

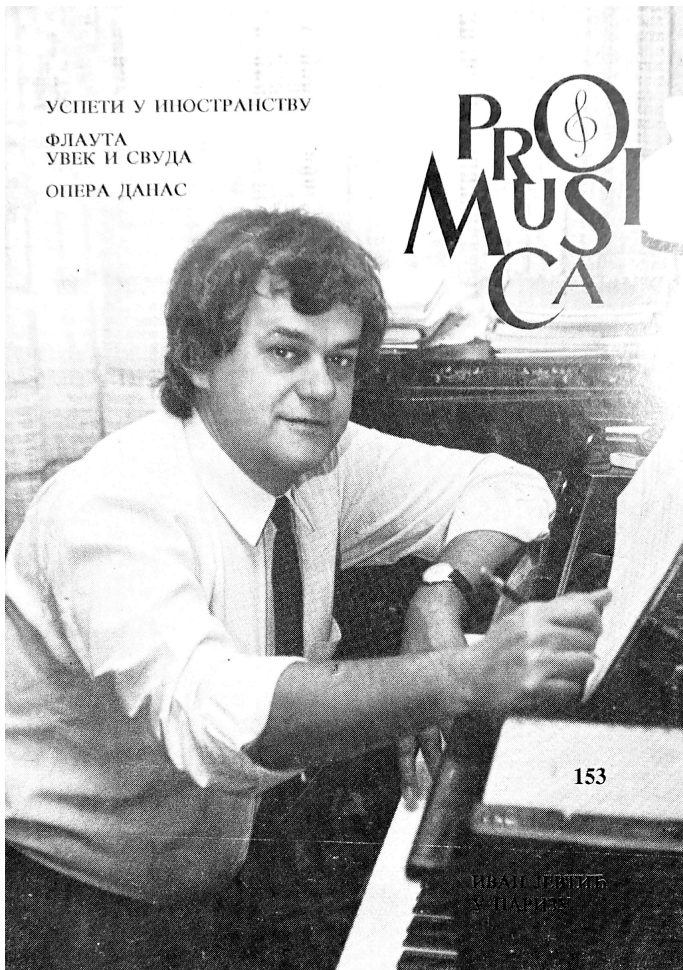
Јевтићева борба за егзистенцију била је отежана композиторовом свесном одлуком да не пише у авангардном стилу (у распону од серијализма до спектрализма), који је у Француској тог доба био промовисан као једини „исправан“ начин компоновања, под утицајем великих композиторских имена попут Месијана, Пјера Булеза (Pierre Boulez), Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis), или припадника Јевтићеве властите композиторске генерације попут Жоржа Апергиса (Georges Apergis) и Тристана Мураја (Tristan Muraille). Услед овог неуклапања у трендове, Јевтић је, током више деценија живота у Паризу, добио само једну поруџбину од француског Министарства културе, давне 1981. године, за квинтет лимених дувача „Викторија“. Према признању композитора, да није било залагања чувеног француског композитора Анрија Дитијеа (Henry Dutilleux), који је ценио Јевтићеву музику, могуће је да ни до те поруџбине не би дошло. Још више запањује информација да Јевтић никада није добио поруџбину од Француског радија, као једног од главних покровитеља савремене музике. Премда се може претпоставити да је овакав Јевтићев третман био барем донекле

проузрокован ксенофобијом, односно, околношћу да га Французи никад нису у пуној мери прихватили као „свог“ композитора, упркос његовој париској адреси и француском држављанству, Јевтић сматра да је заправо естетички моменат био пресудан. Наиме, француска влада инвестирала је милионе франака у Булезов институт ИРКАМ (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique); међутим, као што истиче Силви Нисефор, дела настала у овој установи данас се практично нигде не изводе, првенствено због застарелости опреме и електронског инструментаријума, али и услед губитка интересовања публике и стручне јавности за овакву врсту музике.⁸ Насупрот Булезу и његовим следбеницима, Јевтић је тежио комуникативности своје музике и остајао веран традиционалнијим изражајним средствима. Добро је запамтио речи свог првог професора композиције Станојла Рајићића: „Ако лекар погреша на операцији, пацијент ће умрети. Код компоновања, нико неће умрети... али можда сама композиција буде мртворођенче“ (цитирано према: МЕДИЋ 2020: 79). Због тога је Јевтић настојао да својим делима обезбеди дуг „живот“ на концертним подијумима.

С обзиром на недостатак поруцбина од стране француских институција, Јевтић је успео да стигне до тамошње публике заобилазним, али јединим дугорочно одрживим путем – уз помоћ извођача. Наиме, овај пут нудио је практично једину гаранцију композитору да ће музичари задржати одређена дела на репертоару, то јест, да ће она бити више пута извођена. Због тога је Јевтић током читаве каријере тежио да успостави блиске колегијалне и пријатељске односе са својим извођачима, који су заслужни за највећи број поруцбина. Композитор је истакао: „Ја сам прагматичан човек и знао сам: ако будем писао за оркестар – како да дођем до оркестра? Али, ако пишем за солисту, који ће то моје дело извести, он ће сам наћи оркестар“ (МЕДИЋ 2020: 78).

Јевтићев продор на иностране концертне подијуме добио је снажан замах 1988. године, када му је чувени француски трубач Морис Андре поручио Концерт за трубу и оркестар, као обавезну композицију за међународни конкурс који организује град Париз, под Андреовим покровитељством. Ово је до данашњих дана једно од Јевтићевих најпопуларнијих и најизвођенијих дела широм света. Многа друга Јевтићева дела, поготово концертантног жанра, настала су као плод поруцбина истакнутих извођача. У разговору са музичком критичарком Миленом Пешић, композитор је истакао: „Увек сам водио рачуна о томе да музичарима дам најбоље. Мислим да имам таленат за ту техничку страну – својевремено сам био првак у моделарству“ (ПЕШИЋ 1994: 33).

⁸ Видети студију Силви Нисефор у овој књизи.



Слика 2. Иван Јевтић на насловној страни часописа *Pro musica* бр. 153 (1994).

Током четири деценије које је проживео у иностранству, Јевтићева дела су извођена на свим континентима – од Кине и Кореје до Јужне Америке – и свугде била добро прихваћена, о чему се у Србији у то време веома мало знало, јер српска музичка критика није посвећивала пажњу ствараоцима из дијаспоре. Према сопственом сведочењу, посебне успехе Јевтић је доживео у Бразилу, где је радио као професор композиције: „Ја сам тамо био професор три године, од 1997. до 1999, и из тог малог места, Пелотас, упознао сам цео Бразил, а моја музика је извођена у свим градовима. Пуно сам путовао и одлично научио португалски језик. Имао сам концерте најпре у Пелотасу, па затим у градовима Порто Алегре, Курићиба, Митерој,

Рио де Жанеиро, Салвадор у Баји... цео Бразил је моја музика прошла, од југа према северу“ (Медић 2020: 78). Но, иако је готово читаву каријеру провео у иностранству, Јевтић је себе доживљавао као српског композитора и потенцирао свој национални идентитет, како у интервјуима у дневној и стручној штампи, тако и у композицијама, које обилују референцама на српски фолклор у погледу ритмова, модуса и карактера (мада не у смислу коришћења дословних цитата народних напева).

Јевтићев пут до редовног чланства у Српској академији наука и уметности трајао је пуних 18 година. Наиме, први пут је предложен за чланство у САНУ још 1994. године, када је добио довољан број гласова на Одељењу ликовне и музичке уметности, али не и на Генералној скупштини. Наредне две кандидатуре поново су биле неуспешне, тако да је Јевтић коначно изабран за дописног члана 2003. године. Пошто је тада живео у Паризу, био је примљен у Одељење као члан из иностранства, ван радног састава, попут сликара Владимира Величковића и Љубе Поповића, што је значило да је могао да присуствује састанцима Одељења, али није могао да говори на тим седницама, нити да гласа. Композитору, познатом по искрености и директној комуникацији, никако није одговарала оваква пасивна улога; залагањем тадашњег председника САНУ, академика Николе Хајдина, Јевтић већ следеће, 2004. године улази у радни састав Одељења као дописни члан. Редовни члан САНУ постао је са навршених 65 година живота.

На питање да ли се због нечега каје и да ли би поново изабрао исти пут, Јевтић је без трунке оклевања потврдио да би сигурно поново био композитор. Упркос томе што је поднео бројне жртве на почетку каријере, док се борио за професионалну афирмацију, Јевтић је задовољан што је следио своју стваралачку интуицију, не поводећи се за трендовима – што је, пак, омогућио да његова дела надживе историјски тренутак у којем су настала и да трајно уђу у ризницу српске уметничке музике која се редовно изводи на иностраним концертним подијумима.

Цитирана лиџераџура

- МЕДИЃ, Ивана (2020) *Паралелне историје – Савремена српска уметничка музика у дијаспори*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композитор на џушевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ѓуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / Sylvie Nicephor (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- ПЕРИЧИЃ, Властимир (1971) *Сџваралачки џуџи Сџанојла Рајичића*. Београд: Уметничка академија.
- ПЕШИЃ, Милена (1994) „Тренутак са ствараоцем – Иван Јевтић, композитор: И у Паризу и у Београду радим оно што волим“. *Pro musica* 153: 32–33.
- ТОМАШЕВИЃ, Катарина (прир.) (2011) *Сџанојло Рајичић – Симонидга и На Лиџару*. Монографија уз компакт-диск. Ур. издања Даница Петровић. Београд: Музиколошки институт САНУ, Радио Београд и Завод за уџбенике и наставна средства.

Извори

Званични вебсајт Ивана Јевтића <http://ivan-jevtic.net>

Прес саопштење „Дела композитора академика у девет српских градова“ (Програм концерата, Место и време, Биографије композитора академика и извођача), Српска академија наука и уметности, 2020, <https://www.sanu.ac.rs/dela-kompozitora-akademika-u-devet-srpskih-gradova/>

Дејан Деспић, Душан Радић и Младен Србиновић, „Иван Јевтић – Биографија“, рукописна документација за избор нових чланова Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, Српска академија наука и уметности, 2003.

Sylvie Nicephor¹

La musique d'Ivan Jevtić est-elle l'expression d'un humanisme musical?²

Né après la deuxième guerre mondiale, Ivan Jevtić fait partie des compositeurs de musique savante qui ont été actifs durant le passage du 20ème au 21ème siècle. Il a donné un sens à son oeuvre musicale par l'affirmation de choix esthétiques stables. Bien définie et durable, sa posture semble le situer dans une ligne « humaniste » en musique. Après avoir défini le sens de l'humanisme, nous définirons, par opposition, les termes de trans-humanisme et de post-humanisme. Ces courants marquants de la deuxième partie du siècle dernier ont des implications dans l'art et spécifiquement dans les musiques acousmatiques et informatiques, nommées également « expérimentales » et expressions les plus radicales d'une rupture avec un ancien « monde musical ». A l'ère où le trans-humanisme fait place à un post-humanisme qui semble inéluctable, le style très personnel d'Ivan Jevtić, néo-classique par certains aspects, parfois post-moderne, prend un sens particulier. Son artisanat constitue-t-il un acte de résistance, un acte de confiance en une éternelle humanité? Notre recul sur la musique produite durant ces soixante dernières années en occident nous permet de poser quelques constats et peut-être d'anticiper notre perception d'un hypothétique futur pour la création musicale.

Силви Нисефор

Да ли је музика Ивана Јевтића израз музичког хуманизма?

Рођен после Другог светског рата, Иван Јевтић је један од композитора озбиљне музике активних у XX и XXI веку. Свом опусу дао је значење афирмацијом стабилних естетских избора. Његово чврсто и трајно ауторско опредељење сврстава га у „хуманистичку“ линију музике. Након хуманизма, дефинисаћу и појмове трансхуманизма и постхуманизма. Ове упечатљиве струје из друге половине XX века имају утицаја на уметност и посебно на акузматичну и компјутерску музику, која се такође назива „експерименталном“, као и на најрадикалније видове раскида са старим „музичким светом“. У доба у којем трансхуманизам уступа место постхуманизму, који се чини неизбежним, веома личан стил Ивана Јевтића, неокласичан у неким аспектима, понекад и постмодеран, поприма специфично значење. Да ли је његова уметност вид отпора, чин поверења у вечиту хуманост? Његов отклон од музике настале током последњих шездесет година на Западу омогућава нам да направимо нека запажања и можда да предвидимо перцепцију хипотетичке будућности музичког стваралаштва.

¹ sylvienicephor@yahoo.fr

² Студију објављујемо у оригиналу (на француском), као и у преводу на српски. Скраћена верзија српског превода објављена је у дневном листу *Полиџика* (НИСЕФОР 2019).

Lorsque j'ai écrit l'ouvrage intitulé « Ivan Jevtić itinéraire d'un compositeur libre » (Editions Paideia, 2016), j'ai essayé de mettre en lumière, au-delà d'une œuvre importante, un chemin de vie. Car la trajectoire d'Ivan Jevtić est susceptible d'interpeller non seulement les compositeurs de musique de notre temps, mais aussi les artistes, et plus encore tous nos contemporains qui, à la lecture de mon texte, se sentiraient plus ou moins concernés par son parcours et par ses choix. C'est précisément cela que je souhaite évoquer ici aujourd'hui.

Né au sortir de la deuxième guerre mondiale, Ivan Jevtić appartient à une génération pleinement enracinée dans le 20^{ème} siècle mais qui a du se projeter sur le 21^{ème} siècle. Il a été yougoslave avant d'être serbe. Il a été serbe, de par ses racines, avant d'être français d'adoption. Il a vécu dans un état socialiste d'économie collectiviste avant d'évoluer dans le monde capitaliste, individualiste et libéral de nos démocraties modernes. Nous constatons que bien qu'attaché à son identité serbe, il s'est naturellement adapté au monde en adoptant une posture ouverte, flexible, en mouvement, dans des sociétés en mutation. Sa musique en témoigne : ancrée dans la tradition balkanique, elle s'ouvre à d'autres influences et se diffuse dans de nombreux pays et continents. Cependant, nous noterons qu'elle est signée, identifiable, car elle s'appuie sur des traditions d'écriture qu'Ivan Jevtić a souhaité visiblement pérenniser. Au-delà de la technique, l'inspiration, très personnelle, tend à jaillir hors d'elle-même pour se donner à ses exécutants et ses auditeurs.

Bien assumés, ses choix esthétiques font de lui un compositeur « humaniste », qui s'exprime en tant que personne dans une époque marquée par le trans-humanisme et le post-humanisme. Ivan Jevtić a contourné délibérément ces courants de pensée, qui ont influencé les esthétiques contemporaines et plus spécifiquement la création musicale occidentale de ces soixante-dix dernières années.

Il me semblait dès lors utile de repositionner le travail d'Ivan Jevtić, compositeur « durable » à l'époque de l'éphémère et de l'art événementiel, dans une ligne humaniste et peut-être, par certains aspects, postmoderne.

Parmi les différentes définitions du terme « humanisme », nous retiendrons les suivantes :

1. « Doctrine, attitude philosophique, mouvement de pensée qui prend l'Homme pour fin et valeur suprême, qui vise à l'épanouissement de la personne humaine et au respect de sa dignité » (Dictionnaire des Académiciens, 2011).

2. « Philosophie qui place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs. » (Dictionnaire Larousse).

Ivan Jevtić place l'humain au centre de sa production, en commençant d'abord par lui-même. Son identité, son vécu, ses états d'âme s'expriment dans une œuvre qui témoigne d'une histoire personnelle. Il écrit pour ses nombreux dédicataires, qu'ils soient musiciens, amis proches, membres de sa

famille. Puis il s'adresse à ses interprètes (dont il valorise le savoir-faire), et de façon plus large à la communauté musicale : écoles d'instruments à vents, exécutants de tous pays désireux d'ajouter ses musiques à leur répertoire. Nous constatons aussi qu'Ivan Jevtić n'a cessé de diffuser, de faire entendre ses productions au-delà de la sphère musicale, à des publics initiés ou non-initiés. N'hésitant pas à interpeller les peuples sur leur histoire, leur destinée, comme en témoignent de nombreuses œuvres à caractère historique (L'héritage du Kosovo, Symphonie 1804, 2^{ème} Concerto pour flûte), il ordonne ses moyens musicaux à sa cause finale, qui est celle de s'exprimer en tant que personne, en toute authenticité, et de transmettre un message le plus largement possible.

Nous définirions aujourd'hui le mot « humaniste » de deux façons :

1. Un humaniste est un homme attaché aux humanités, un homme érudit et lettré. C'est le cas d'Ivan Jevtić : doté d'une solide formation scientifique, il n'a cessé durant sa vie de fréquenter les musées, les plasticiens et les poètes. Un humaniste se détache des influences religieuses : si la culture chrétienne orthodoxe est présente dans l'œuvre d'Ivan Jevtić, dans ses œuvres sacrées comme dans ses œuvres profanes, elle représente avant tout l'identité, la racine éternelle et unificatrice du monde serbe.
2. A la fin du 18^{ème} siècle, le mot « humaniste » a été associé au mot « philanthrope ». Le philanthrope (du grec « ami de l'homme ») est défini comme « bienveillant vis-à-vis des autres ». Dans mon ouvrage, j'ai pu consacrer un chapitre à évoquer les relations généreuses qu'entretient Ivan Jevtić avec ses associés et collaborateurs, et en contrepartie, la solidarité qu'il suscite à travers les aides et soutiens qu'il a reçus. Si ses musiques ont parfois fait l'objet de commandes officielles, leur diffusion s'est étendue grâce à une chaîne humaine et des réseaux de confiance qu'il a construits et entretenus durant tout son parcours. Ivan Jevtić se montre également soucieux du bien collectif en palliant à certains « manques » dans les répertoires (il écrit des concertos pour saxophone, pour trombone).

Représentant de la Serbie, il a internationalisé son activité, avec réalisme, pragmatisme et efficacité, tel un chef d'entreprise promoteur de sa marque. Si Ivan Jevtić a agi en humaniste, sa musique elle-même en témoigne. Car elle est personnalisée, le compositeur persistant dans ses choix esthétiques, travaillant de façon artisanale dans une perspective de long terme du 20^{ème} au 21^{ème} siècle, loin des courants trans-humanistes et post-humanistes qui jalonnent cette période transitoire.

Nous allons voir à présent comment ces courants ont peut-être plus ou moins directement influencé la création musicale occidentale, et de quelle façon la musique d'Ivan Jevtić s'y oppose naturellement.

Transhumanisme et musique électro-acoustique

En 1957, Julian Huxley, biologiste, forge l'expression d'« humanisme évolutionnaire » et reprend le mot « transhumanisme ». Il définit le « transhumain » comme un « homme qui reste un homme, mais qui se transcende lui-même en déployant de nouvelles possibilités pour sa nature humaine » (HUXLEY [1957] 1968). Le concept du « transhumanisme » sera repris dans les années 1980 (Silicon Valley) pour prôner un nouveau type d'humanité, où la technique serait utilisée non seulement pour remédier aux maux mais pour doter l'homme de capacités dont la nature ne l'a pas pourvues (concept d'« homme augmenté »). Profondément technophile, le transhumanisme est une philosophie ouvertement optimiste.

L'univers acousmatique pourrait s'apparenter à un transhumanisme musical évoluant vers un possible post-humanisme.

La musique électronique présente de nombreuses variantes. Si les instruments électriques, comme les Ondes Martenot (qui ouvrent de nombreuses possibilités), sont joués par des musiciens et s'inscrivent dans une évolution de la lutherie, l'œuvre purement électro-acoustique, préenregistrée, fixée sur support audio, diffusée par haut-parleurs, par radio ou par disque, met directement en présence le compositeur et l'auditoire, l'interprète disparaissant au profit de technologies qui concrétisent, puis diffusent la conception initiale. La chaîne humaine compositeur/interprète/auditeur se trouve donc modifiée. Notons aussi que cette musique nommée parfois « installation sonore », a souvent été associée à des éléments visuels ponctuels. Les œuvres mixtes bande/orchestre ou bande/formation de chambre font fusionner deux univers très différents : celui du son instrumental, le plus fréquemment de hauteur déterminée, produit et diffusé par un musicien, et celui de tous les sons possibles (parfois des bruits sans hauteur déterminée). L'instrumentiste doit alors adapter son jeu à la bande magnétique dont la temporalité reste immuable. Il est donc contraint.

La musique acousmatique dématérialise la source sonore : le son, enregistré, composé, travaillé, est écouté par l'intermédiaire de haut-parleurs. Il est au compositeur de musique concrète ce que la pierre est au sculpteur : le créateur façonne ses sons dans la matière, les juxtapose, les transforme, les mélange, finalise une œuvre musicale montée, mixée, d'autant plus précisément que le magnétophone peut couper, coller, mélanger, synchroniser, varier la vitesse, lire à l'envers. Le créateur édifie son travail au fur et à mesure qu'il le perçoit, élaborant ainsi progressivement son projet initial, dans une démarche de construction à la fois libre et rigoureuse. C'est un travail concret dont le temps de réalisation n'est ni plus long ni plus coûteux que la composition sur partition jouée par des formations instrumentales. A l'instar de la plupart de ces créateurs, nous sommes en droit de penser que la technologie, qui modifie quelque peu les relations entre les différents acteurs

du monde musical, leur offre cependant une étendue des possibles en musique, transgressant les habitus perceptifs, ouvrant la voie au « non-encore ouï », libérant le compositeur des contraintes de l'écriture artisanale et développant l'imaginaire (le compositeur français François-Bernard Mâche parle d'« images sonores »).

Quand Ivan Jevtić arrive en France en 1973, les musiques concrètes et les musiques mixtes, expérimentées dans des centres spécialisés comme le GRM (Groupe de Recherche Musicale), diffusées par les ensembles de musique contemporaine comme 2E2M ou l'Itinéraire, dominent l'espace de la création. Elles ont été précédées par le courant « sérialiste intégral » qui a déjà considérablement modifié les réflexes auditifs, amenant un renouvellement des genres et des formes. Elles vont ouvrir la voie à l'informatique musicale qui comporte des aspects de synthèse sonore, d'aide à la composition musicale ou de composition musicale sans assistance humaine, ce qui nous renvoie à la pensée post-humaniste.

Vers un post-humanisme musical ?

Né à la fin du 20ème siècle, le post-humanisme, issu notamment des champs de la science-fiction, de l'art contemporain et de la philosophie, traite du rapport de l'humain aux technologies (biotechnologies incluses) et du changement radical et inéluctable que cela va provoquer dans le futur. En 1999, lors d'un colloque consacré à Heidegger et à la fin de l'humanisme, Peter Sloterdijk dit que « le développement des techno sciences imposait d'envisager un nouveau système de valeurs accompagnant la production d'êtres nouveaux et légitimant le pouvoir de ceux qui bénéficieront des technologies d'augmentation de l'être humain » (SLOTERDIJK [1999] 2009).

Le trans-humanisme (augmentation technologique), pourrait être une transition vers le post-humanisme. Selon cette conception, la science aurait modifié la condition humaine et serait capable de la modifier encore (par le génie génétique par exemple) au point que l'humanité serait à un tournant radical de son histoire, voire à la fin de son histoire. Elle devrait aussi « s'élargir au non humain (clones, robots, tous les objets intelligents), l'espèce humaine perdant son privilège au profit d'individus inédits, façonnés par les technologies ».

Depuis l'arrivée de l'ordinateur personnel, le traitement électronique du son permet de créer de nouvelles formes d'instrumentalisation de la musique, aussi bien au niveau de la synthèse du son que du formalisme de la composition (composition assistée par ordinateur). Le son enregistré lui-même peut être produit de différentes manières :

1. Son de synthèse, électronique ou informatique
2. Son instrumental ou vocal traditionnel transformé
3. Son naturel non-musical a priori, transformé ou non. Le GRM avec « Syter » et l'IRCAM avec la « 4X » ont mis au point des transformations de son acoustique en temps réel.

Transhumanisme et post-humanisme se sont développés après la 2^{ème} guerre mondiale, période de grandes tragédies (usage de la bombe atomique) et de dégâts causés par la suprématie de l'homme sur son environnement. L'homme a mis en danger la survie de l'humanité et de la planète. Le post-humanisme redéfinit les relations de l'homme à son contexte et son environnement. Les musiques électroniques ont également commencé à se développer dans cette période précise. Si le post-humanisme doit succéder à l'humanisme dans une nouvelle ère, il en a été de même pour la création musicale dite expérimentale (non-tonale, électronique, informatique), qui devait faire table rase du passé et mettre un terme définitif à l'historicité musicale.

Né également juste après la seconde guerre mondiale, Ivan Jevtić n'a pas écrit de musiques électro-acoustiques et n'utilise pas la machine (ordinateur). Son œuvre est entièrement fondée sur une écriture instrumentale et vocale qu'il modernise par un développement de la technicité du jeu et des capacités expressives des exécutants. En tous points, elle est à l'opposé de tous transhumanisme ou post-humanisme.

Tout d'abord, elle continue l'histoire :

1. Enracinée, elle s'appuie sur la tradition en utilisant les ressources des ethno-musiques et les techniques académiques d'écriture qu'il a reçu des institutions serbes (thématisme, développement thématique, procédés canoniques, contrepoint renversable, ornementation, variation, transposition, en résumé, les procédés artisanaux en usage dans la composition musicale savante depuis des siècles).
2. La musique d'Ivan Jevtić n'essaie pas de modifier les réflexes auditifs. Au contraire, elle immerge l'oreille de l'auditeur dans les fondamentaux musicaux les plus universaux et les plus anciens (quinte, pédale harmonique).
3. Elle poursuit la tradition : Ivan Jevtić continue à cultiver les genres musicaux classiques comme le symphonique (symphonies, poèmes symphoniques, concertos) l'opéra, l'oratorio, la mélodie, la musique de chambre, les pièces instrumentales pour solistes, ainsi que les modèles formels classiques : sonate, suite, variations...
4. Elle continue la tradition par l'usage de citations (voir en exemple l'opéra « Mandragola »).
5. Elle utilise les sujets historiques (voir en exemple « L'héritage du Kosovo ») et entretient ainsi une « mémoire collective ».

6. Elle continue la musique serbe : références à l'ethno-musique balkanique, à la musique sacrée orthodoxe (thèmes, rythmes, chorals, formes répétitives).
7. Pleinement ancrée dans le 20^{ème} siècle, elle ne s'appuie pas sur des archaïsmes d'écriture et utilise les ressources de la modernité (attention prêtée au timbre, à l'instrumentation, liberté rythmique, liberté et imprévisibilité des formes, extension de la virtuosité instrumentale, exploration de la couleur harmonique).

Ensuite, elle s'affirme, se communique, s'adresse aux personnes :

1. Elle est personnalisée par un style perceptible : mélodies aux intervalles-types, spécificités affirmées dans l'harmonie, jeu de contrastes, cheminement imprévisible des sections, liberté des formes, ostinatos rythmiques.
2. Elle utilise des hymnes, des chants populaires ou religieux à travers lesquels des communautés humaines peuvent se reconnaître.
3. Elle est lisible (thèmes reconnaissables, éléments unificateurs, coupes claires et contrastées, ligne conductrice).
4. L'œuvre comporte une part importante de musique de chambre, Ivan Jevtić favorisant ainsi la proximité, et donc la communication intime entre musiciens.

Dans son texte « Musique et humanisme », Jean Pérouse propose de définir l'humanisme en musique (PÉROUSE 1950). Selon lui, la musique n'aurait pas seulement vocation à charmer nos sens, mais posséderait plutôt, par le biais de la modalité et des rythmes, le pouvoir de modifier nos sentiments, ce qui lui conférerait une puissance morale (d'après Aristote).

Ivan Jevtić a un réel souci de communiquer, et pour cela adopte un langage musical fondé sur les lois harmoniques. Si sa recherche de « beau » est manifeste, dans ses orchestrations et enchaînements harmoniques, il ne cultive pas le « charme sonore » en tant que tel et n'hésite pas à opposer des atmosphères séduisantes à des climats plus abrupts, usant de la quinte à vide, de la quarte augmentée très tendue, de clusters et de demi-tons... Il joue sur les oppositions, sur les contrastes, valorisant ainsi le repos après les tensions, la clarté après l'opacité, la légèreté après la densité. Ivan Jevtić use des rythmes et des modes, qui sont toujours en mouvement, d'où la couleur psychologique de ses musiques.

Selon Jean Pérouse, la musique est un art libre qui amène l'auditeur à développer une vie intérieure plus intense en interprétant un message ambigu. Plus l'art est poétique, plus il se libère de la contrainte du sens. Le compositeur maîtrise sa route, joue sur l'inattendu. Une mélodie se suffit à elle-même, c'est à l'auditeur d'en découvrir ou imaginer le sens. Il doit avoir une

mémoire capable de saisir l'unité de la partition, d'où la nécessité de thèmes générateurs. Le compositeur maîtrise le déroulement de l'œuvre, amène l'auditeur où il veut.

Ivan Jevtić est un créateur de formes, il fait cheminer l'auditeur dans une trajectoire qu'il construit librement sans s'enfermer dans des moules préétablis. Il joue aussi sur l'inventivité mélodique et les thèmes générateurs.

D'après Jean Pérouse, les confidences des compositeurs sont mystérieuses. On peut émouvoir avec très peu de moyens : un embryon mélodique, un rythme simple, un enchaînement harmonique basique...

Ivan Jevtić travaille sur des micro-mélodies, des cellules rythmiques, des relations harmoniques de base, des intervalles.

Nous constatons bien que la musique d'Ivan Jevtić perpétue l'ère humaniste à une époque où elle tend à prendre fin. Avant d'en revenir au trans et au post-humanisme, je voudrais évoquer l'alternative postmoderne en art, dont nous pourrions retrouver certains aspects dans sa production.

A propos de postmodernisme

Si le modernisme se caractérise par la recherche de l'originalité et la volonté de création de formes nouvelles, inédites, insolites, le postmodernisme admet qu'il réutilise des formes préexistantes, y compris les plus familières. L'architecture savante postmoderne peut être représentée par le néo-classicisme de Ricardo Bofill, qui emprunte à l'art classique ou antique. L'artiste postmoderne connaît l'histoire et maîtrise les techniques académiques de son art. Les références à l'art du passé peuvent prendre des formes très diverses, depuis l'utilisation de détails stylistiques jusqu'à l'application rigoureuse de règles formelles anciennes. Il recherche le contraste entre les différents éléments et l'effet de distanciation qui en résulte. Si à première vue l'œuvre d'Ivan Jevtić relèverait davantage d'un néo-classicisme que d'un post-modernisme, certaines caractéristiques de ce mouvement, évoquées par Kramer dans « la musique postmoderne » se retrouvent chez Ivan Jevtić (KRAMER 2002).

L'usage de la citation et des références de musiques provenant de nombreuses traditions et cultures, le pluralisme et l'éclectisme (partitions aux thèmes multiples et très différenciés) pourraient effectivement le relier à cette esthétique. Les musiciens postmodernes considèrent que la mélodie est une condition première de la perception auditive. Fondée sur la mélodie, la musique d'Ivan Jevtić semble en adéquation avec ce point de vue. A l'instar d'Arvo Pärt, mais dans d'autres modes d'expression, Ivan Jevtić utilise des mélodies modales.

En rupture avec le sérialisme, le post-modernisme musical préconise l'usage de la répétition, qui stimule la perception auditive. Ivan Jevtić utilise

également la répétition et les ostinatos, bien que sa musique, terrienne, enracinée, ancrée dans les traditions populaires, diffère de celle des compositeurs minimalistes américains, par exemple.

En conclusion

L'historien français Frank Damour et le philosophe français David Doat disent que le transhumanisme et le post humanisme sont « [...] des courants culturels et de pensée qui se positionnent distinctement par rapport à l'humanisme moderne pour en proposer des suites différentes » (DAMOUR & DOAT 2018). Pour Jean-Paul Baquiast, le concept de post-humanisme renvoie à « un produit de l'évolution biologique darwinienne. Il n'est pas davantage finalisé ni contrôlé que les autres phénomènes évolutifs. C'est une "lame de fond", un changement inévitable qu'impose aux sociétés traditionnelles le développement explosif et multiforme des sciences et des techniques, notamment dans le domaine du computationnel et de l'artificiel » (BAQUIAST 2015). Selon certains, un post-humain serait un être transformé par la technologie en autre chose qu'un être humain (il pourrait ne pas avoir besoin de naître biologiquement, ou pourrait ne pas mourir).

Les musiques occidentales de ces soixante-dix dernières années semblent en ligne directe avec cette mutation programmée. La fin des mondes modaux et tonaux, point de départ de la rupture avec l'histoire, et la nécessité de composer selon l'alternative dodécaphoniste puis sérielle- intégrale, ont été prophétisés par Pierre Boulez, chef de file de l'avant-garde en France notamment. Les anciens réflexes musicaux devaient ainsi disparaître pour laisser place à une « nouvelle musique » aux déclinaisons multiples. Dans le sillage de cette rupture, de nouveaux modes de jeux instrumentaux, de nouveaux espaces de diffusion ont été actualisés. Ces modifications ont engendré l'émergence de nouveaux musiciens (compositeurs et instrumentistes expérimentant ensemble, auditeurs initiés parfois participant à l'œuvre) reléguant l'ancien monde musical à une antiquité.

Expression d'un trans-humanisme musical, l'électro-acoustique a ouvert un univers sonore inédit (par l'élargissement de la frontière auditive), et à sa manière, illustré le concept d' « homme augmenté » (les possibilités de composer à partir d'une matière sonore dématérialisée initiale se trouvant décuplées grâce à la technologie). La composition par ordinateur, aujourd'hui encore embryonnaire, pourrait laisser entrevoir un post-humanisme musical par la robotisation efficace du travail du compositeur, et la disparition des sociétés musicales humaines usuelles, jusqu'à présent faites d'acteurs intermédiaires (musiciens exécutants, éditeurs, programmeurs d'événements, responsables de lieux de diffusion, responsables de maisons de disques, présentateurs radio, etc.)... Le compositeur, seul face à sa machine, pourrait

ainsi diffuser son œuvre dans le monde et être perçu par des auditeurs qu'il n'identifie pas directement. Ce seul exemple suffit à démontrer que l'homme reste cependant le premier moteur de l'acte créatif, car il garde le pouvoir sur son outil. Il prend également les commandes de sa diffusion et pourra même cibler son éventuel auditoire. Le post-humanisme ne serait-il alors que l'aboutissant d'un humanisme poussé dans ses derniers retranchements, qui conférerait à l'individu une puissance égocentrée ?

La post-humanité doit-elle conduire à redéfinir l'humain et à une réécriture de notre société ou plutôt à un retour à l'animal biologique ? Le vieil humanisme reste-t-il une philosophie pertinente, ou doit-il être ressourcé, réinventé, voire abandonné ? Hervé Fischer oppose dans un article de 2004 de la revue québécoise « Arguments » ce qu'il appelle l'hyper humanisme ("Hyper » pour plus d'humanisme grâce aux « hyperliens » qui augmentent la conscience planétaire en temps réel) aux trans et post-humanismes qu'il considère comme des utopies technologiques toxiques (FISCHER 2004). La post-humanité peut être parfois dépeinte aujourd'hui sous les traits de l'inhumanité même. Certains pensent qu'il serait nécessaire de ralentir ou de renverser cette évolution, qu'ils perçoivent comme une dégradation.

Pour en revenir à la création musicale, que constatons-nous 70 années après la fin de la 2^{ème} guerre mondiale ? Que les musiques dites « expérimentales » sont restées des aventures d'initiés. Que la majorité des œuvres créées durant cette période dorment aujourd'hui dans les centres de documentation et ne sont ni exécutées (le matériel et les dispositifs utilisés dans les années 60 par exemple étant aujourd'hui obsolètes) ni écoutées en dehors d'une étroite sphère de curieux. A quelques rares exceptions près, les œuvres de musique mixte ne sont pas réellement entrées dans les répertoires musicaux, même si les « ensembles spécialisés » les programment parfois. Certes, cette musique expérimentale n'avait pas pour ambition initiale de se diffuser largement, elle ne recherchait pas l'approbation des foules. Elle souhaitait plutôt orienter un futur musical, relayée par l'action pédagogique effectuée durant une quarantaine d'années (en France notamment) dans les écoles et universités musicales.

Aujourd'hui, la musique d'Ivan Jevtić continue d'exister et de se faire entendre tant dans les salles de concerts que dans les concours de musique ou les conservatoires. Pourrions-nous alors dire « a posteriori » que le travail d'Ivan Jevtić pouvait représenter une forme de résistance aux musiques trans et post-humaniste de son temps, en proposant un « humanisme durable » ? Pourrions-nous constater aujourd'hui la fin d'une utopie post-humaniste en musique ? La diffusion des œuvres d'Ivan Jevtić ne cesse de s'élargir depuis une vingtaine d'années, tandis que pour les musiques expérimentales, la tendance semble inéluctablement s'inverser, la diminution des aides et moyens attribués renforçant cette disparition probable. L'expérience musicale

que nous avons vécue durant la deuxième moitié du 20^{ème} siècle anticiperait-elle un possible changement de cap pour nos sociétés contemporaines ?

Dans un numéro très récent du magazine français (Le point) Kai Fu Lee, auteur de « la plus grande mutation de l'histoire » et expert de l'intelligence artificielle, annonce la disparition de 40 à 50% des métiers dans la prochaine décennie (remplacement des dits-métiers par la robotique) (LEE 2019). D'après ses théories, les métiers artistiques ne seraient pas concernés (la machine apporterait une aide à la créativité, ce serait un outil, sans plus). Il va même jusqu'à dire que l'homme, ainsi libéré des emplois répétitifs et pénibles, s'ouvrirait davantage aux arts, développerait ses talents, sa créativité. Sa vision de l'art du futur semble celle d'un trans-humaniste tempéré. Cependant, je noterais que son analyse ne va pas aux sources de la créativité. D'où vient-elle ? D'où vient l'inspiration ? Jusqu'à présent elle a éclos dans un certain environnement culturel, naturel, sociétal. Que va-t-il se passer si la créativité prend corps dans un univers robotisé ?

Ces questionnements devraient concerner la nouvelle génération de compositeurs contemporains. En persistant dans l'expression d'un humanisme musical porteur de valeurs universelles dans un contexte qui les remet en question, Ivan Jevtić est en capacité aujourd'hui de prouver que sa démarche s'est accomplie. Aux tenants du post-humanisme musical qui auraient sans doute estimé, dans les années 60-70, qu'Ivan Jevtić restait un compositeur du « 20^{ème} siècle » nous pourrions aujourd'hui répondre qu'il était déjà un compositeur du 21^{ème} siècle. Car nul n'avait prédit à cette époque que les musiques expérimentales conçues dans l'Europe occidentale (dont nous soulignerons à juste titre les apports, et qui ont pu heureusement exister), sont aujourd'hui des phénomènes marginaux au regard de l'importante production musicale savante, à l'échelle de la planète. Et à l'ère où nous avons intégré le tout-technologique, dans un mouvement normal de perfectionnement et d'amélioration de la performance des outils, elles peuvent aussi apparaître comme des tentatives utopiques de création d'un autre monde musical qui aurait définitivement tourné la page de l'histoire. Englobant à la fois un passé musical, un présent dynamique et pleinement vécu, et un possible futur de par ses implications, la musique d'Ivan Jevtić, porteuse de sens, ne spéculé pas sur l'avenir et n'a d'autre souci que de s'exprimer et de se partager le plus largement possible. En ce sens, c'est un message fort envoyé à la communauté musicale et aux compositeurs en quête d'authenticité.

У књизи под насловом *Иван Јевтић – композитор на џушевицама слобде* (НИСЕРНОР 2016) покушала сам да осветлим не само један значајан опус, већ и један животни пут. Јер, животни пут Ивана Јевтића је од оних који могу бити занимљиви не само за композиторе нашег времена, већ и за друге уметнике. И више од тога, за све оне наше савременике који би, читајући моју књигу, осетили да се његов животни пут и његови избори односе и на њих.

Рођен непосредно по завршетку Другог светског рата, Иван Јевтић припада генерацији која је у пуној мери урођена у XX век, али која је морала да се прилагоди и XXI веку. Био је Југословен пре него што је постао Србин. Био је Србин пре него што је стекао и француско држављанство. Одрастао је у социјалистичкој држави с колективистичком привредом, да би своју експанзију доживео у капиталистичком, индивидуалистичком и либералном свету савремених демократија. Уочавамо да се, иако везан за свој српски идентитет, сасвим природно прилагодио свету западних друштава у непрестаним менама, усвојивши отворен, флексибилан став, у сталном покрету. О томе сведочи његова музика: укореења у балканску традицију, она се отвара и према другим утицајима и шири се диљем многих земаља и континената. Уочићемо, ипак, да његова музика има свој потпис, да се може идентификовати, будући да се ослања на традиције писања које је Иван Јевтић очигледно желео да отелотвори. По страни од саме технике, његова инспирација, врло лична, тежи да покуља из саме себе и да се пода његовим извођачима и слушаоцима.

Јевтићеви естетски избори, које он добро носи, чине од њега једног „хуманистичког“ композитора, који се изражава као личност у времену обележеном трансхуманизмом и постхуманизмом. Иван Јевтић је свесно заобишао те филозофске токове који су извршили утицај на савремену естетику, а посебно на западноевропско музичко стваралаштво током последњих седамдесет година. Стога ми се учинило корисним да, у време пролазних вредности и тренутне уметности, рад Ивана Јевтића, „дуговечног“ композитора, преместим на један хуманистички, а у неким аспектима и постмодернистички пут.

Међу разним дефиницијама појма *хуманизам* задржаћемо се на двома:

1. „Учење, филозофски став, филозофски покрет који Човека поставља као врховни циљ и врховну вредност, који тежи ка процвату личности човека и поштовању његовог достојанства“;¹
2. „Филозофија која човека и људске вредности поставља изнад свих осталих вредности“.²

¹ "Humanisme", *Dictionnaire de l'Académie Française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H1093>

² "Humanisme", *Dictionnaire Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humanisme/40616>

Иван Јевтић поставља људско биће у средиште своје продукције, почевши од самог себе. Његов идентитет, животно искуство, расположења, изражавају се у његовом опусу који сведочи о личној историји композитора. Он пише за оне којима посвећује своја дела, било да су то музичари, блиски пријатељи или чланови породице. Затим се обраћа својим извођачима (којима омогућава да валоризују своје умеће) и, уопште, музичкој заједници: школама дувачких инструмената, извођачима из свих земаља који желе да његову музику уврсте у свој репертоар. Такође учавачемо да Иван Јевтић непрестано шири домет и слушаност својих дела и изван музичке сфере, како према оној упућеној, тако и неупућеној публици. Не оклевајући, притом, да подсећа народе на њихову историју, на њихову судбину, о чему сведоче бројна његова дела с историјском тематиком (*Задужбина Косова*, *Симфонија 1804*, *Дрући концерти за флаућу*), он своја музичка средства подређује крајњем циљу: да се изрази као личност, потпуно аутентично, те да своју поруку пренесе што је могуће ширем кругу слушалаца.

Данас бисмо дефинисали појам „хуманисте“ на два начина:

1. Хуманиста је човек привржен хуманистичкој сфери, човек ерудита и образован. То је управо случај са Иваном Јевтићем: стекавши солидно образовање, читавог живота непрестано обилази музеје, дружи се са ликовним уметницима и песницима. Хуманиста има отклон од религијских утицаја: ако је православна хришћанска култура присутна у опусу Ивана Јевтића, како у његовним духовним тако и у световним делима, то је зато јер она представља, пре свега, идентитет, вечити и саборни корен српства.
2. Крајем XVIII века, појам хуманисте везивао се за појам „филантропа“. Филантроп (што на грчком значи „пријатељ човека“) дефинише се као „добронамеран у односу на друге“. У својој књизи (НИСЕРНОР 2016) посветила сам једно поглавље подсећању на присне односе које је Иван Јевтић одржавао са својим пријатељима и сарадницима, а с друге стране, на солидарност коју подстиче кроз помоћ и подршку коју је добијао. Иако су његова музичка дела понекад била предмет званичних поруџбина, њихов домет се ширио захваљујући људском ланцу и мрежама поверења које је изградио током читавог свог живота. Иван Јевтић нам се указује и као неко ко подједнако брине о колективном добру, тако што попуњава извесне „празнине“ у репертоарима (пише концерте за саксофон, за тромбон, за тубу).

Као представник Србије, интернационализовао је своју активност, реалистично, прагматично и ефикасно, као какав директор предузећа који промовише свој бренд. О томе да је Иван Јевтић делао као хуманиста, сведочи сама његова музика. Она је персонализована, композитор је доследан у својим естетским изборима, радећи на традиционалан начин у дугорочној перспективи од XX до XXI века, далеко од трансхуманистичких и пост-

хуманистичких токова који усмеравају тај прелазни период. Сада ћемо видети како су ти токови, мање или више непосредно, утицали на западно музичко стваралаштво, и на који начин се музика Ивана Јевтића томе природно супротстављала.

Трансхуманизам и електронска музика

Биолог Џулијан Хаксли сковао је 1957. године израз „еволутивни хуманизам“ и преузео термин „трансхуманизам“ (HUXLEY [1957] 1968). Он дефинише „трансхумано биће“ као „човека који остаје човек, који сам себе трансцендира користећи нове могућности за властиту људску природу“ (Ibid.). Концепт „трансхуманизма“ биће преузет осамдесетих година XX века („Силиконска долина“), да би се заговарао један нов тип човечанства, у којем ће се техника користити не само као средство за отклањање зла, већ да би се човек снабдео способностима којима га природа није обдарила (концепт „појачаног човека“). Као дубоко технофилска, филозофија трансхуманизма је отворено оптимистична.

Акузматски универзум (у којем се звук перципира без видљивог извора) могао би се повезати с музичким трансхуманизмом који еволуира ка једном могућем постхуманизму.

Електронска музика нуди мноштво могућности. Док музичари свирају на електронским инструментима као што су Мартеноови таласи и представљају етапу у својеврсној еволуцији жичаних инструмената, једно чисто електроакустично дело, претходно снимљено, фиксирано на носачу звука, које се слуша преко звучника, преко радија или са плоча, непосредно сучељава композитора и његов аудиторијум, будући да извођач ишчезава у корист технологија које конкретизују, а затим и обезбеђују дифузију иницијалне концепције. Људски ланац композитор–извођач–слушалац је, дакле, измењен. Уочавамо, такође, да је та музика, коју понекад називамо „звучним инсталацијама“, често повезивана с једнократним визуелним елементима. Мешовита дела типа магнетофонска трака/оркестар или магнетофонска трака/камерни састав, стапају два веома различита универзума: с једне стране, инструменталног звука, најчешће одређене висине, који производи и шири музичар, а с друге стране, свих могућих звукова (понекад и шумава без одређене висине). Инструменталиста тада мора да прилагођава своје свирање магнетофонској траци, чија је темпоралност непромељива. Он је, дакле, под принудом.

Акузматична музика дематеријализује извор звука: снимљен, компонован, обрађен звук слуша се посредством звучника. Он је композитору конкретне музике оно што је камен вајару: стваралац обликује своје звукове у материјалу, ређа их, преобликује, комбинује, финализира једно монтирано, миксовано музичко дело, утолико прецизније зато што магнетофон

може сећи, лепити, миксовати, синхронизовати, варирати брзину, читати унатраг. Стваралац гради своје дело перципирајући га, разрађујући тако постепено свој иницијални пројекат једним градитељским поступком који је истовремено слободан и ригорозан. То је конкретан посао, чије време реализације није ни дуже ни скупље од композиције записане партитуром, коју изводи неки инструментални састав. Попут већине тих стваралаца, и ми имамо право да сматрамо да технологија, која унеколико мења односе између различитих актера света музике, нуди уметницима ипак донекле шири опсег могућег у музици, превазилазећи перцептивне хабитусе, отварајући пут „још нечувеног“, ослобађајући композитора принуда занатског писања и развијајући маштовитост (Француски композитор Франсоа-Бернар Маш [François-Bernard Mâche] говори о „звучним сликама“).

Кад је Иван Јевтић стигао у Француску 1973. године, са конкретном и мешовитом музиком експерименталисало се у специјализованим центрима као што је GRM (Група за музичка истраживања), а она је дистрибуирана захваљујући ансамблима оријентисаним на савремену музику, као што су 2E2M или Итинерер, који су доминирали стваралачким простором. Њима је претходила „интегрално серијалистичка“ струја, која је већ добрано била изменила аудитивне рефлексе, доневши обнову жанрова и форми. Ови ансамбли ће отворити пут музичкој информатици, која садржи аспекте звучне синтезе, помоћи код музичког компоновања, или компоновања без људског учешћа, што нас враћа размишљањима о постхуманизму.

Ка музичком постојухуманизму?

Настао на измаку XX века, постхуманизам, потекао из области научне фантастике, савремене уметности и филозофије, бави се односом између људског бића и технологија (укључујући и биотехнологије), као и кореним и неизбежном променом до које ће они довести у будућности. На једном симпозијуму одржаном 1999. године и посвећеном Хајдегеру и крају хуманизма, Петер Слотердајк (Peter Sloterdijk) је рекао да „развој техно-наука намеће предвиђање једног новог система вредности, који иде уз производњу нових бића и легитимизује моћ оних којима су на располагању технологије за појачавање људског бића“ (SLOTERDIJK [1999] 2009).

Трансхуманизам (технолошко појачање) могао би бити прелаз ка постхуманизму. Према тој концепцији, наука би модификовала људску судбину и била би у стању да је и даље мења (генетским инжењерингом, на пример) у тој мери да би се човечанство нашло на радикалној прекретници своје историје, чак на њеном крају. Она би морала и „да се прошири на бића која нису људска (на клонове, роботе, све облике интелигенције), будући да људска врста губи своју привилегованост у корист још непознатих бића, која обликују технологије“.

Од појаве персоналних рачунара, електронска обрада звука омогућава стварање нових облика инструментализације музике, како на нивоу синтезе звука, тако и на нивоу формализације компоновања (компоновање уз помоћ рачунара). Сам снимљени звук може се произвести на различите начине:

1. синтетички звук, електронски или информатички,
2. трансформисан традиционални инструментални или вокални звук,
3. природан звук, а приори немузички, трансформисан или не. Група GRM уз «Syter» IRCAM са «4X» усавршила је трансформисање акустичног звука у реалном времену.

Трансхуманизам и постхуманизам развијали су се после Другог светског рата, који је био раздобље великих трагедија (употреба атомске бомбе) и штета проузрокованих човеком надмоћи над окружењем. Човек је угрозио опстанак човечанства и наше планете. Постхуманизам редефинише односе човека с контекстом и окружењем у којима живи. Електронска музика је почела да се развија управо у том периоду. Ако постхуманизам мора да наступи након хуманизма у некој новој ери, исто важи и за такозвано експериментално музичко стваралаштво (атонална, електронска, информатичка музика), које је требало да потпуно ресетује прошлост и да оконча историцитет музике.

Иако рођен непосредно после Другог светског рата, Иван Јевтић никад није писао електроакустичну музику и не користи компјутер. Његов опус је у потпуности заснован на писању вокалних и инструменталних дела, која он модернизује развијајући технички аспект свирања и изражајних способности извођача. У свему је његова музика на супротној страни од трансхуманизма или постхуманизма.

Пре свега, његова музика наставља историју :

1. Укореењена у традицију, ослања се на њу коришћењем фолклорних музичких извора и академских техника компоновања које је стекао на српским образовним институцијама (тематизам, тематски развој, канонски поступци, двоструки контрапункт, украшавање, варирање, транспоноване) – укратко, коришћењем занатских поступака који се вековима користе у компоновању озбиљне музике.
2. Својом музиком Јевтић не покушава да мења слушалачке рефлексе: напротив, он својом музиком урања ухо слушаоца у најуниверзалније и најстарије музичке темеље (квинта, хармонски педал).
3. Његова музика наставља традицију: Иван Јевтић и даље негује класичне музичке жанрове као што су: симфонијска музика (симфоније, симфонијске поеме, концерти), затим, опера, ораторијум, соло песма, камерна музика, солистички инструментални комади, као и класичне формалне моделе попут сонате, свите, варијација...
4. Наставља традицију коришћења цитата (нпр. у опери *Мандрајола*).

5. Користи историјске теме (видети нпр. *Загужбине Косова*) и на тај начин одржава извесно „колективно сећање“.
6. Настављач је српске музике, уз референце на балканску фолклорну музику, на православну духовну музику (теме, ритмови, хорске деонице, репетитивни облици).
7. Дубоко укорееена у XX век, његова музика се не ослања на архаизме у писању и користи ресурсе модерног времена (он посвећује пажњу посвећује боји, инструментацији, слободи ритма, слободи и непредвидљивости форми, захтевима за повећаном инструменталном виртуозношћу, истраживању хармонске обојености).

Затим, његова музика се потврђује, комуницира, обраћа се:

1. Одликује се препознатљивим личним стилем, који чине: мелодије с типским интервалима, афирмисане специфичности у хармонији, игра контраста, непредвидљиво одвијање одељака, слобода форми, ритмичка остината.
2. Користи химне, народне или религиозне песме у којима се људске заједнице могу препознавати.
3. Његова је музика читљива (препознатљиве теме, елементи обједињавања јасни и контрастовани прекидима, линије водиље).
4. Значајан део његовог опуса отпада на камерну музику; на тај начин Иван Јевтић даје предност блиској комуникацији између музичара.

У свом тексту „Музика и хуманизам“, Жан Перуз (Jean Pérouse) нуди дефиницију хуманизма у музици. По њему, сврха музике не би била само да заведе наша чула, већ више од тога – да модулирањем и ритмовима достигне моћ да утиче на наша осећања, чиме би постала морална сила (по Аристотелу) (PÉROUSE 1950).

Иван Јевтић заиста брине о комуникацији, и стога усваја музички језик заснован на законима хармоније. Иако је његово истраживање „лепог“ видљиво, у оркестрацијама и хармонским низовима, он не гаји „звучни шарм“ као такав и не оклева да заводљиве атмосфере супротстави неким стрмоглавијим амбијентима, користећи празну квинту, врло напету повишену кварту, кластере и полутонове... Игра се супротстављањима, контрастима, валоризујући опуштања после напетости, јасноћу после непрозирности, растреситост после густине. Јевтић користи ритмове и расположења у непрестаном покрету, из којих проистиче психолошка обојеност његове музике.

По Жану Перузу, музика је слободна уметност која делује на слушаоца тако да овај развија интензивнији унутрашњи живот тумачећи двосмислену поруку. Што је уметност поетичнија, више се ослобађа принуде смисла. Композитор господари својим путем, игра се неочекиваним. Нека мелодија је сама себи довољна, а на слушаоцу је да открије или замисли њен смисао. Он мора имати способност да памћењем обухвати јединство целе

партитуре, па отуда и нужност генеративних тема. Композитор господари одвијањем дела, доводи слушаоца где му је воља. Иван Јевтић је стваралац форми, он води слушаоца путем који слободно гради, не затварајући се у унапред спремне калупе. А игра се и мелодијском инвентивношћу и градивним темама.

По Жану Перузу, исповести композитора су тајновите. Може се изазвати узбуђење с веома мало средстава: неком мелодијом у заметку, неким једноставним ритмом, неким базичним хармонским низом... Иван Јевтић ради са микро-мелодијама, ритмичким ћелијама, основним хармонским односима, интервалима. Уочавамо јасно да музика Ивана Јевтића продужава хуманистичку еру у времену кад се ова ближи свом крају.

Пре него што се вратимо трансхуманизму и постхуманизму, желела бих да подсетим на постмодерну алтернативу у уметности, чије бисмо аспекте могли да пронађемо у Јевтићевом опусу.

Како смо већ код постмодернизма...

Док модернизам одликују истраживање оригиналности и воља за стварањем нових, још невиђених, необичних форми, постмодернизам пристаје на поновно коришћење већ постојећих форми, укључујући и оне свима блиске. Учена постмодерна архитектура може се представити неокласицизмом Рикарда Бофила (Ricardo Bofill), који позајмљује од класичне или античке уметности. Постмодерни уметник познаје историју и влада академским техникама своје уметности. Референце на уметност из прошлости могу имати веома различите облике, од коришћења стилистичких детаља до строге примене старих формалних правила. Постмодерни уметник истражује контрасте између различитих елемената и ефекта дистанце који из тога проистиче. Иако на први поглед опус Ивана Јевтића делује као да више припада неокласицизму него постмодернизму, на неке карактеристике потоњег покрета, које Лоренс Крејмер наводи у својој „Постмодерној музици“ (КРАМЕР 2002), наилазимо и код Ивана Јевтића.

Коришћење музичких цитата и референци из бројних традиција и култура, плурализам и еклектицизам (партитуре с вишеструким и врло диференцираним темама) могли би, наиме, да га повезују са том естетиком. Постмодерни музичари сматрају да је мелодија први услов ауралне перцепције. Заснована на мелодији, музика Ивана Јевтића чини се сагласном с тим гледиштем. Попут Арва Парта (Arvo Pärt), али с другачијим начинима изражавања, и Јевтић користи модалне мелодије.

Супротно серијализму, музички постмодернизам заговара коришћење понављања која подстичу ауралну перцепцију. Иван Јевтић користи једнако и понављања и *осцилација*, иако се његова музика, овоземаљска, укорењена,

чврсто везана за народну традицију, разликује од музике, на пример, америчких минималистичких композитора.

Закључак

Француски историчар Франк Дамур (Franck Damour) и француски филозоф Давид Доа (David Doat) кажу да су трансхуманизам и постхуманизам „[...] културне и филозофске струје које се непосредно позиционирају у односу на модерни хуманизам, да би понудиле његове различите наставке“ (DAMOUR & DOAT 2018). За Жан-Пола Бакјаа (Jean-Paul Baquiast), концепт постхуманизма подсећа на „производ Дарвинове биолошке еволуције“ (BAQUIAST 2015). Он није у већој мери довршен ни контролисан од осталих еволутивних феномена. То је некакав „дубински талас“, једна „неизбежна промена коју традиционалним друштвима намеће експлозивни и вишеобразни развој наука и техника, посебно у областима информатичког и вештачког“ (BAQUIAST 2015). Према неким ауторима, постхумано биће било би преобличено у нешто различито од људског бића (нпр. могло би да се не рађа биолошким путем, или да не умире).

Западна музика настала током последњих седамдесет година чини се да је непосредно на трагу те програмиране мутације. Крај модалних и тоналних светова, полазиште раскида с историјом и неопходност компоновања према додекафонској, а потом серијалној интегралној алтернативи, пророковао је Пјер Булез (Pierre Boulez), предводник авангарде у Француској. Некадашњи музички рефлекс морали су да нестану да би уступили место једној „новој музици“ у вишеструким појавним облицима. На трагу тог раскида, актуелизовани су нови начини инструменталног извођења, нови простори дистрибуције музике. Те промене довеле су до појаве нових музичара (композитора и инструменталиста који експериментишу заједно, упућених слушалаца који понекад учествују у томе), остављајући некадашњи свет музике у неком прохујалом времену.

Као израз неке врсте музичког трансхуманизма, електроакустика је отворила један, до тада нечувен, универзум звука (размицањем граница чујног), да би на свој начин илустровала концепт „појачаног човека“, пошто су могућности компоновања на основу дематеријализоване звучне сировине удесетостручене захваљујући технологији. Компоновање од стране рачунара, данас тек у заметку, могло би најављивати неки музички постхуманизам ефикасном роботизацијом композиторовог рада, али и нестанак уобичајених људских музичких заједница, које су до сада чинили посредници: извођачи, издавачи, организатори догађаја, руководиоци институција дифузије музике, челници дискографских кућа, водитељи на радију, итд. Композитор, сам пред својом машином, могао би тако да обезбеди дифузију свог дела у свету и да буде перципиран од стране

слушалаца које не идентификује непосредно. Тај пример сам за себе довољан је да покаже да човек, ипак, остаје први покретач стваралачког чина, јер задржава власт над својим алатом. Он такође преузима команде своје дифузије, па би чак могао и да циља свој евентуални аудиторијум. Не би ли тако постхуманизам био само резултат једног хуманизма потиснутог до своје последње линије одбране, који би појединцу обезбеђивао моћ засновану на егу?

Мора ли пост-човечанство да доведе до редефинисања људског бића и преиспитивања нашег друштва, или пре до повратка животињи у биолошком смислу? Да ли стари хуманизам остаје релевантна филозофија, или мора обновити своје ресурсе, бити поново осмишљен, или се чак напустити? Ерве Фишер (Hervé Fischer) у једном чланку из 2004. године супротставља појаву коју он назива хиперхуманизмом („хипер“ као више хуманизама захваљујући „хиперлинковима“ који појачавају планетарну свест у реалном времену) трансхуманизмима и постхуманизмима, које он посматра као токсичне технолошке утопије (FISCHER 2004). Пост-човечанство се данас може понекад осликавати цртама саме нечовечности. Неки мисле да би било неопходно успорити или преокренути тај еволутивни ток који сматрају деградацијом.

Да се вратимо музичком стваралаштву: шта можемо констатовати седамдесет година након завршетка Другог светског рата? Да су такозване „експерименталне“ музике остале једна пустоловина иницираних. Да већина дела створених у том периоду данас „спава“ у документационим центрима, те нити се изводе (будући да су опрема и уређаји који су коришћени шездесетих година, на пример, данас потпуно застарели), нити се слушају изван једног уског круга знатижељника. Осим неких ретких изузетака, дела мешовите музике нису у стварности ушла у музичке репертоаре, иако их „специјализовани ансамбли“ понекад и уврсте у своје програме. Наравно, та експериментална музика није ни имала иницијалну амбицију да доживи широку дифузију, није очекивала одобравање маса. Њом се заправо хтела усмерити једна музичка будућност, педагошким деловањем током неких четрдесетак година (конкретно у Француској) на музичким школама и универзитетима.

Данас музика Ивана Јевтића и даље постоји и слуша се, како у концертним дворанама, тако и на музичким такмичењима или на конзерваторијумима. Да ли бисмо онда могли да кажемо „а постериори“ да је рад Ивана Јевтића могао да представља одређен облик отпора музици транс- и постхуманизма његовог времена, нудећи један „одрживи хуманизам“? Да ли бисмо могли данас да констатујемо крај постхуманистичке утопије у музици? Распростирање остварења Ивана Јевтића не престаје да се шири већ двадесетак година, док се тенденција експерименталних музика креће, чини се, у неизбежно обрнутом смеру, имајући у виду и да се помоћ и средства која им се додељују смањују, чинећи њихово нестајање вероватним. Да ли је музичко искуство које смо проживели у другој половини

XX века антиципирало могућу промену правца развоја наших савремених друштава?

У недавном броју француског недељника *Le point*, Каи Фу Ли (Kai Fu Lee), аутор „највеће мутације у историји“ и стручњак у области вештачке интелигенције, најављује нестанак 40 до 50% струка у следећој деценији, заменом тих струка роботиком (LEE 2019). По тим теоријама, то се не односи на уметничке струке (машина би обезбеђивала одређену помоћ стваралаштву, била би алатка, не више од тога). Чак иде дотле да тврди да би се човек, тако ослобођен послова који подразумевају мучну репетитивност, у већој мери окренуо уметностима, да би развијао своје таленте, своју креативност. Његова визија уметности будућности као да подсећа на некакав умерени трансхуманизам. Ја бих ипак истакла да његова анализа не иде до самих извора креативности. Одакле нам она долази? Одакле долази надахнуће? До сада је оно цветало у одређеном културном, природном, друштвеном окружењу. Шта ће се догодити ако се креативност отелотвори у неком роботизованом универзуму?

Ова питања требало би да се тичу нових генерација савремених композитора. Упоран у изражавању музичког хуманизма као носиоца универзалних вредности у контексту који их доводи у питање, Иван Јевтић је данас у стању да докаже да је његова мисија испуњена. Оним заговорницима музичког постхуманизма који су, без сумње шездесетих и седамдесетих година сматрали да Иван Јевтић остаје и даље „композитор XX века“, могли бисмо данас да одговоримо да је он већ тада био композитор XXI века. Јер нико у то време није предвиђао да ће експерименталне музике конципиране у Западној Европи (чији допринос с правом истичемо, и које су, срећом, могле постојати), данас бити маргиналне појаве у односу на значајну продукцију озбиљне музике на планетарном нивоу. А у време у којем смо интегрисали „светехнолошко“, у нормалном кретању усавршавања и побољшања средстава за рад, оне се могу доживети и као утопијски покушаји стварања једног другачијег света музике, који би коначно окренуо страницу историје. Обухватајући својим импликацијама у исто време одређену музичку прошлост, једну динамичну и у пуној мери проживљену садашњост, те једну могућу будућност, музика Ивана Јевтића, као носилац смисла, не спекулише о будућности и жели једино да се изрази и да се дели у најширим могућим размерама. У том смислу, то је порука која се снажно шаље музичкој заједници и композиторима у потрази за аутентичношћу.

Цитирана лиџераџура

- BAQUIAST, Jean-Paul (2015) *Ce monde qui vient: Sciences, matérialisme et posthumanisme au XXIe siècle (Questions contemporaines)*. Paris: Editions L'Harmattan.
- DAMOUR, Franck & DOAT, David (2018) *Transhumanisme: Quel avenir pour l'humanité?* Paris: Le Cavalier Bleu. <https://doi.org/10.3917/lcb.damou.2018.01>
- FISCHER, Hervé (2004) *La Planète hyper: De la pensée linéaire à la pensée en arabesque*. Montréal, Quebec: VLB.
- HUXLEY, Julian ([1957] 1968) "Transhumanism". *Journal of Humanistic Psychology* 8(1): 73–76, DOI: 10.1177/002216786800800107
- KRAMER, Lawrence (2002) *Musical meaning: Toward a critical history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- LEE, Kai-fu (2019) "L'IA sera plus foudroyante que l'électricité!" *Le Point*, 29.08.2019, https://www.lepoint.fr/economie/kai-fu-lee-l-ia-sera-plus-foudroyante-que-l-electricite-29-08-2019-2332279_28.php#
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композиџор на џуџевима слобоге*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ѓуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISERHOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- НИСЕФОР, Силви (2019) „Музички хуманизам Ивана Јевтића“. *Полиџика*, 27.10.2019, <http://ivan-jevtic.net/wp-content/uploads/2020/04/ivan-jevtic-net-57-1024x741.jpg>
- PÉROUSE, Jean (1950) "Musique et Humanisme". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 12: 37–54.
- SLOTERDIJK, Peter ([1999] 2009) "Rules for the Human Zoo: A Response to the Letter on Humanism". *Environment and Planning D: Society and Space*, 27 (1): 12–28.

Онлајн извори

- "Humanisme". *Dictionnaire de l'Académie Française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H1093>
- "Humanisme". *Dictionnaire Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humanisme/40616>

Инструментална музика

Јелена Јовановић¹

Елементи српске фолклорне музичке традиције у делима за лимени дувачки квинтет Ивана Јевтића²

За француског и српског композитора Ивана Јевтића, академика, један од најснажнијих извора инспирације јесте српска традиционална музика – вокална и инструментална, сеоска и градска. Мелодијске, сазвучне и ритмичке предлошке из српског (и јужнословенског) традиционалног музичког наслеђа аутор је усвојио спонтано, од детињства, тако да они, кроз различите параметре музичке структуре, учествују у конституисању његовог личног ауторског израза. Овај рад је настао на темељу анализе Јевтићевих композиција за квинтет лимених дувачких инструмената: *Три словенска магријала*, *Друји квинџеџи*, *Квинџеџи Викџорија* и *Тема и три варијације*. Пажња је посвећена мелодијским, ритмичким, сазвучним и тембровским аспектима ових композиција; с једне стране, реч је о снажној вези ауторовог израза са традиционалним музичким обрасцима и њиховим етосом, и, с друге стране, о њиховом учешћу у архитектоници ових дела.

¹ jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

Поглед етномузиколога на стваралаштво композитора и академика Српске академије наука и уметности (САНУ) Ивана Јевтића може дати конструктиван допринос познавању рада овог ствараоца, будући да је у неколико прилика констатовано да је његова музика у значајној мери заснована на моделима преузетим из српске и балканске фолклорне традиције. За ову врсту коментара посебно су инспиративне његове композиције за лимене дувачке инструменте, и то за камерни ансамбл – лимени дувачки квинтет, јер се у њима на пластичан начин осликавају поједини елементи музичке структуре, хармонског језика, као и сазвучних, формалних, ритмичких и тембровских решења која упућују на паралеле у српском (и јужнословенском) музичком фолклору; управо се у овом делу његовог опуса та веза исказује на необично упечатљив начин.

Овај рад настао је на темељу сагледавања Јевтићевих камерних дела за лимене дувачке инструменте, будући да она својом природом одражавају много тога што јесте и у природи традиционалног музичког звука нашег поднебља, посебно одређених музичких пракси Срба. Ова дела до сада нису била предмет засебних музиколошких радова. Реч је о композицијама: *Три словенска мадријала* (*3 madrigaux slaves*, 1973), *Квинтет Викторија* (*Quintett Victoria*, 1981),³ *Друји квинтет за лимене дуваче* (*2e quintette de cuivres 2111*, 1990) и *Тема и три варијације за трубу и два квинтета* (*Theme et trois variations*, 1992). У раду ће бити указано на сегменте композиција у којима је препозната сродност са мотивиком или композиционим принципима у музичком материјалу из традиционалног српског фолклорног наслеђа; реч је о структурно и карактерно различитим музичко-фолклорним предлошцима пореклом из сеоског и градског фолклора.

Овај рад је заснован на двојаким основама. Најпре, реч је о слушном утиску ауторке текста, формираном на основу вишегодишњег искуства непосредног контакта са (у првом реду српском) традиционалном музиком, што је омогућило издвајање одређених елемената музичке структуре у склопу композиција о којима ће бити речи. Примењена је формална и мотивска анализа дела и сагледана функција коју поједини елементи, који воде порекло из фолклора, имају у изградњи динамике ових композиција. С друге стране, базична литература као основ за овај текст јесте обимна и високо информативна монографија о Ивану Јевтићу, његовом животном путу и стваралаштву, француског музиколога Силви Нисефор (2016). Отуда су и термини коришћени у овом раду примењени по угледу на аналитички приступ ове ауторке, укључујући и модел именовања музичких форми у анализи Јевтићевих дела; у том смислу, књига госпође Нисефор узета је као образац за аналитички дискурс о посматраним делима. Коришћени су и текстови публиковани у склопу издања појединих Јевтићевих компо-

³ Ова композиција је, као и *Три мадријала* и *Друји квинтет*, објављена у издању угледне швајцарске куће Bim.

зиција (ЈЕВТИЋ 1992а: 10; ЈЕВТИЋ 1992б: 22), као и обиман интервју са композитором, објављен на интернет страници САНУ посвећеној њему.⁴

Од великог значаја за стицање шире слике о односу других музичких стваралаца и извођача према Јевтићевим делима и различитим њеним аспектима јесу цитати наведени у поменутој књизи: реч је о диригентима Манфреду Шмиту (Manfredo Schmiedt) и Бојану Суђићу, затим трубачу Ерику Обијеу (Eric Aubier), виолончелисткињи Ксенији Јанковић и другима (НИСЕФОР 2016: 208–209). Сва ова сведочанства на непосредан начин осликавају Јевтићеву музику, ауторов однос према њој и однос према њеним извођачима, са којима је остварио одличну сарадњу а, с друге стране, сликовито показују блискост Јевтићевог стваралаштва са традиционалном музиком Срба и ширег балканског поднебља. Богата професионална биографија Ивана Јевтића, која обухвата усавршавање у неким од најважнијих европских композиторских центара, а потом и успешну каријеру у сарадњи са уметничким срединама Европе и света (ЈЕВТИЋ 1992а: 10), што је подразумевало и сусрете са фолклорним традицијама различитих народа и култура, осветљава на посебан начин његово опредељење да лични ауторски печат гради на фолклорном наслеђу свог народа. Реч је о интуитивном, спонтаном избору, а на другом месту и о свесној намери и јакој жељи, које су резултирале успешним и сваке пажње вредним композиторским остварењима.

*Јевтићев однос према лименим инструментима, посебно према труби.
Опште карактеристике његовог стваралаштва*

Камерна дела Ивана Јевтића за лимене дувачке инструменте представљају део његовог опуса који је из више разлога занимљив и инспиративан за анализу кад су у питању елементи српског музичког фолклора и њихова примена у ауторском музичком стваралаштву. У књизи Силви Нисефор може се прочитати несвакидашње сведочанство о Јевтићевом познанству са чувеним француским трубачем Морисом Андреом (Maurice André), са каснијом сарадњом са другим солистима на лименим инструментима из ове средине са богатим културним наслеђем, па и са генерацијама њихових студената. Тај импозантан континуитет познанстава у узајамној је тесној вези и са настанком самих дела о којима ће сада бити речи.

У многим изворима о Јевтићевој музици као посебно вредан пажње издваја се говор о његовом односу према труби, услед њених звучних и изражајних могућности. У књизи Силви Нисефор наведено је да Јевтића

⁴ Овај веома информативан и садржајан интервју „Иван Јевтић – Аутобиографија“ доступан је на адреси: https://www.sanu.ac.rs/wp-content/videos/027_AKADEMIK%20IVAN%20JEVTIC_16-11-2018_x264.mp4

очаравају „снага и сјај“ трубе (Нисефор 2016: 61–63), због којих је труба у његовом стваралаштву задобила посебно место.

Јевтић о својој фасцинацији трубом као инструментом говори следеће:

Моје познанство са трубом, упркос нашем фолклору, заправо је почело давне 1971. године, када сам слушао плочу Мориса Андреа са музиком ренесансе и Јохана Себастијана Баха. То је био један анђеоски глас, светлост, сунце, а били су ту и велики сликари, Тиеполо и Веронезе са својим анђелима и трубама на небу, на облацима! Био сам одушевљен и спознао једну нову димензију музике, један простор који нисам познавао. Младост, ентузијазам и вероватно мој таленат су осетили да ја ту могу да се изразим и кажем пуно тога. Све то ме је инспирисало и испуњавало неком чудном снагом.⁵

Управо је у томе садржана жива паралела између Јевтићеве музике за трубу (и друге лимене дуваче) и оног сегмента српске традиционалне музике који је везан за извођаштво на труби. Кад је о томе реч, потребно је укратко подсетити да се употреба лимених дувачких инструмената, првенствено трубе, у српској традиционалној музичкој пракси временски везује за почетак XX века и за њену тадашњу заступљеност у војним инструменталним ансамблима (ГОЛЕМОВИЋ 1997: 216). Занимљиво је и индикативно да њена употреба у крајевима јужне и југоисточне Србије постоји у временском и контекстуалном континуитету са у прошлости распрострањеним зурлашким саставима (ГОЛЕМОВИЋ 1997: 217). Данашње истакнуто место трубе у музичкој пракси у Србији објашњава се путевима пренамене њене функције: наиме, функција трубе у музичком животу Србије данас примарно спада у категорију забавне (ГОЛЕМОВИЋ 1997: 221); међутим, моћ трубе да донесе катарзу и победнички карактер њеног звука преиначили су у неким аспектима те праксе забавну функцију у егзистенцијалну (према: ГОЛЕМОВИЋ 1997: 222; 2006: 224).⁶ Атрактивност њених наступа у традиционалним саставима трубачких оркестара довела је чак и до ре-креације и ре-обликовања саме традиције у Србији, водећи ка стварању нове естетике (ЗАКИЋ I ЛАЉИЋ МИНАЛЛОВИЋ 2012: 69). Управо је њен катарзични, победоносни звук привукао и Ивана Јевтића (који је живот и развој трубаштва у Србији пратио са посебном посвећеношћу на фестивалима трубача у Гучи) да јој посвети више својих композиција. За њега, како се сам изразио, труба „представља визију светлости и земаљске снаге“

⁵ Цитат из писма И. Јевтића упућеног ауторки текста, 04.09.2020.

⁶ Отуда се може сматрати да је труба до савременог доба у српској традиционалној фолклорној музици прешла пут од функције која је обичајно утврђена, преко естетске, до поновно освојене егзистенцијалне функције у обичајима (према: ГОЛЕМОВИЋ 2006: 224).

која га је надахнула да пише већи број различитих композиција за трубу, и то у различитим инструменталним саставима (Нисефор 2016: 85).⁷

Полазећи од констатације Силви Нисефор (2016: 5) и ослањајући се на слушни утисак, издвајамо најбитније опште карактеристике Јевтићевог рада, које се односе и на композиције за квинтете лимених дувача:

- 1) Јевтићева музика је тонална; у њој преовлађује хармонски језик музике XX века.
- 2) Облици су изграђени као нивои одсека, који међусобно контрастирају по музичком материјалу, карактеру и атмосфери; о томе Силви Нисефор каже: „Убеђен да фолклорна музика представља спонтани израз живота и кретања, посвећен искрености и комуникацији, он разрађује музику која је надасве саздана од низова разноврсних и супротстављених мелодија.“ (Нисефор 2016: 115–117). Градација и кулминација остварене су мотивским радом и коришћењем упечатљивих тематских материјала.
- 3) Мелодија игра изузетно важну улогу; она је у Јевтићевим композицијама „'нит водиља' партитуре“, јер он „слика и изражава се пре свега кроз мелодију“ (Нисефор 2016: 113). Ауторка као посебно значајна за Јевтићево стваралаштво издваја „тематско и мелодијско питање“ и констатује да композитор та два параметра поставља „у средиште свог стваралаштва“ (Нисефор 2016: 115).
- 4) Мелодијске мотиве и теме композитор често формира из претходно изложених фрагмената као „припреме“, често у остинатном, живом ритмичком пулсу; из таквог звучног ткива оне потом „израњају“ у соло партији (Нисефор 2016: 113) и на тај начин освајају своју пуну звучност, а тиме и своје изразито место у композиционом току. Теме које доноси труба имају веома различите, изнијансиране карактере: они су некад победоносни, некад екстатични, химнични, некад играчки, а некад доносе лирски, драмски или медитативни тон.
- 5) Јевтићева дела су заснована на тематском, односно, мотивском раду (Нисефор 2016: 5). Њиме су формиран прелази између одсека композиција, као и градације које воде ка кулминацији. Овај поступак такође, као што је већ речено, припрема наступ главних мелодијских тачака.
- 6) Јевтићеве композиције одликује наглашена ритмичка компонента (Нисефор 2016: 5; ЈЕВТИЋ 1992b: 22), која најчешће доприноси изградњи специфичне експресије. Неопходно је напоменути да, као што је Силви Нисефор приметила, овај елемент Јевтићевог ства-

⁷ Своју рану композицију, концерт за трубу, Јевтић је посветио Морису Андреу; препознавши у њој квалитет, Андре ју је препоручио за објављивање код угледног француског издавача. Тако се остварило да овај концерт буде прво Јевтићево дело објављено у Француској (1974); видети: https://www.sanu.ac.rs/wp-content/videos/027_AKADEMIK%20IVAN-%20JEVTIC_16-11-2018_x264.mp4, 36.00–38.48 и даље.

рања, нема „ни трунке агресивности“ (Нисефор 2016: 101). Уз то, пулсирајућа и динамична ритмика, коју аутор ефикасно обликује, у многим случајевима је извођачки веома захтевна, што на свој начин додатно доприноси разумевању природе ауторове сарадње са инструменталистима у процесу настанка ових дела, као и у току њихове припреме за јавна извођења и снимања. Резултат – беспрекорно изведене технички захтевне партије – саме за себе сведоче о високом нивоу међусобног професионалног уважавања, као и несумњивом личном афинитету самих свирача према овим композицијама.

Елементе музичке структуре о којима је реч показаћемо на примеру неколико одабраних фрагмената трију Јевтићевих композиција: *Три словенска магријала (Trois madrigaux slaves)*⁸, *Друго квинтет за лимене дуваче (2e quintette de cuivres 2111)* и *Тема и три варијације (Thème et trois variations)*, за соло трубу и два лимена квинтета.

Кад говоримо о фолклорним предлошцима у Јевтићевој музици, констатујемо да је, пре свега, реч је о мелодијским позајмицама и цитатима (према: Нисефор 2016: 119), или пак о композиторским ауторским мелодијама „у духу“ народних. Поред тога, Јевтић примењује композициони принцип који се може довести у везу са поступком карактеристичним за стваралаштво Беле Бартока (Béla Bartók). Наиме, заједничко за двојицу аутора јесте укључивање елемената фолклорне традиције „у формирању индивидуалног стила“ (ТОМАШЕВИЋ 2016: 116), што води остварењу појма *folklore imaginaire*, помињаног у дискусијама о параметрима музичке структуре пониклим из фолклора, а коришћеним у склопу самосталног, композиторског, ауторског музичког језика.⁹ Говорећи о Јевтићевом музичком језику, истичемо мотивски рад у изградњи форме, што стоји у тесној вези са стваралачким принципом у старом музичком фолклорном слоју Балкана, у југоисточној и источној Европи (о томе детаљније в. Елшек 1998); аналогија такође постоји у остварењу динамизма у музичком току варирањем основне музичке ћелије, без увођења контрастног материјала, што је чест композиторски поступак и самог Ивана Јевтића.

⁸ Сам наслов ове композиције говори о заступљености фолклорних предлога у њој; свакако, намера композитора је била да публици предочи њихов словенски културни контекст, а не специфично српски. Ипак, сличност са мотивиком из српског фолклора је овде евидентна.

За помоћ у техничкој припреми нотних примера за објављивање, ауторка срдачно захваљује колегиници мср Моника Новаковић, музикологу.

⁹ Видети о томе још и: <https://bibliothèque.philharmoniedeparis.fr/transmission/bartok-folklore-imaginaire>

Анализа одабраних примера

Три словенска магријала – *Allegro vivo; Lento e dolce; Con moto*

Први недвосмислени фолклорни узор у овој композицији препознат је у Другом ставу, *Lento e dolce*, изграђеном на монотематском принципу. Његова форма је дводелна, а а1; главна мелодијска тема, најпре у првој, а потом поновљена са благом варијацијом у другој труби, јесте реминисценција на типичан одломак традиционалне градске фолклорне мелодије Балкана (па и ширег простора источног Средоземља; в. Пример 1). Употреба сордине и *пиано* динамика остављају утисак (фрагмента) нежне, децентне мелодије, каква се у српском фолклору среће, између осталог, у врањанским градским песмама; изразит пример за овај мелодијски покрет јесте песма *Тоља амамџија* (Пример 2; преузет из: Арсић 2013, пример 25).¹⁰ У делу а почетна фраза и њен наставак имају форму мелодијског „питања“ и „одговора“, у тоналном односу који одступа од фолклорног узора (крај фразе је у квинти, *d1–a1*, а у традиционалној мелодији је на *g1*), али утисак је да у потпуности следи његову логику. Одмах потом, у делу а1 тема се јавља у аугментацији, чиме се подцртава њена експресивност. Варираним фрагментом ове теме завршава се овај део композиције.

Пример 1. Три словенска магријала, II став, *Lento e dolce*, тактови 1–4. © Editions Vim.

II

Lento e dolce ♩ = 52

The musical score is for a brass ensemble and consists of five staves: 1st Trumpet in Bb, 2nd Trumpet in Bb, Horn in F, Trombone, and Tuba. The tempo is *Lento e dolce* with a metronome marking of ♩ = 52. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into four measures. The 1st and 2nd Trumpets play a melodic line starting with a *p* dynamic, marked *con sord.* in the first measure and *senza sord.* in the second. The Horn, Trombone, and Tuba provide harmonic support with *p* dynamics. The 1st and 2nd Trumpets play a second phrase in the third measure, also marked *con sord.* and *p*. The first ending bracket covers the final measure, where the 1st and 2nd Trumpets play a phrase marked *senza sord.* and *mp*, while the other instruments play a phrase marked *mf*. The score ends with a *fff* dynamic marking.

¹⁰ Овакву динамику и карактер осликао је теоретичар књижевности Новица Петковић речима: „Између градских зидина, високих здања и сред уских улица дневно видело пробија се одозго надолe“ (Петковић 1999: 123).

Пример 2. Тоља амауција, фрагмент (рефрен) традиционалне песме из Врања (Арсиф 2013, пример 23)

17

Ој То-љо, То-љо То-љо а-мам-ци-јо То-љо а-мам-

Трећи став, *Con moto*. Почетни мелодијски материјал у деоници друге, а потом и прве трубе (Пример 3) представља и овде реминисценцију на (градску, или пак сеоску) мелодију, најпре силазним, а затим узлазним кретањем; по лаганом кретању „на корак“, тонском низу и обиму, она асоцира на круг песама чији би репрезент могла бити лирска сеоска песме из Горње Ресаве, *Славуј шиле, не њој рано* (Пример 4, преузет из: Костић 2001, пример 27), али са значајно другачијим карактером. Нову појаву транспоноване теме у првој труби, паралелно, контрапунктски, прати фраза у другој труби у двотонској, осцилаторној фрази, која је недвосмислено ослоњена на фолклорни узор, и то у старом обредном слоју.

Пример 3. Три словенска магријала, III став, *Con moto*, тактови 2–8. © Editions Vim.

Con moto ♩ = 126

1st Trumpet in Bb

2nd Trumpet in Bb

Horn in F

Trombone

Tuba

5

mp *f* *mp* *p*

Пример 4. *Славуј њиле, не пој рано*, лирска песма, Горња Ресава, село Поповњак (Костић 2001, пример 27).

Музички примерак за песму "Славуј њиле, не пој рано". Састављено је од две линије нотне записи у Г-мајорском кључу и 4/4 тактову. Прва линија садржи мелодију са текстом "Сла - вуј пи — ле — не - пој — ра — но". Друга линија садржи наставку мелодије са текстом "ра — но — ој ра - но је".

Наредна тематска целина у истом ставу заснована је на мелодији која, са упечатљивим секундним сазвучима међу деоницама прве и друге трубе, уз карактеристичне ритмичке фигуре (Пример 5), ствара снажну асоцијацију на српско старије сеоско певање, динарске провенијенције. Чини се, штавише, да постоји јасна аналогија са једним од примера силабичног старинског двогласног певања какво је забележено у ужичком крају (Пример 6, *Дођи, грађи, ће си долази(ј)о*, песма *бројаница*, преузето из: ГОЛЕМОВИЋ 1990, пример 65). Мотивски рад који следи, води ка уситњавању тематског материјала и може се рећи да има аналогију у традиционалном композиционом принципу заснованом на монотематизму. Мотивским радом постиже се кулминација, у наставку потврђена повратком у хармонски поредак у ком преовлађују консонанце, са каденцом у сазвуку дурског квинтакорда.

Пример 5. *Три словенска магријала*, III став, *Con moto*, тактови 17–26. © Editions Bim.

Музички примерак за "Три словенска магријала", III став, тактови 17–26. Састављено је од пет линија нотне записи у Г-мајорском кључу и 4/4 тактову. Прва линија је мелодија, док остале чине пратњу. На почетку прве линије стоји број 17. У доњем делу прве линије налази се динамички знак *ff*.

Пример 6. Дођи, драги, ће си долази(ј)о, љубавна песма, бројаница, старог вокалног слоја, село Пепељ, околина Ужица (ГОЛЕМОВИЋ 1990, пример 65).

65. До-ђи драги, дођи драги ће си дола-зи - јо, дођи драги,
дођи драги ће си дола-зи - јо,

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The lyrics are 'До-ђи драги, дођи драги ће си дола-зи - јо, дођи драги,'. The second system also has two staves, with the vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The lyrics are 'дођи драги ће си дола-зи - јо,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

Други квинтет за лимене дуваче – *Scherzoso; Con motto; Pesante e sostenuto; Allegro giusto*

Други став, *Con motto*, после краћег фрагментарног увода доноси тему у дубоком регистру, у великој октави, у унисоном звучању хорне, тромбона и тубе (Пример 7). Реч је о узлазном и силазном поступном хроматском покрету, у ритмичком поретку који веома асоцира на силабичну структуру певане песме.

Посебан тон овом одсеку даје хроматско кретање мелодије, које при слушању снажно асоцира на уске (у традицији, нетемпероване) интервале који су карактеристика старог сеоског певања Срба и других балканских народа (на овом месту има се у виду пре свега сличност са мелодијама уских интервала старе традиције Срба динарских крајева); због тога овај одсек има јак печат фолклорног предлошка, који носи са собом велики енергетски и драмски набој. Међутим, с обзиром на релативно велики опсег ове мелодије – скоро до чисте квинте – у односу на оригиналне традиционалне мелодије оваквог тонског склопа, у овом случају се не може говорити о постојању евентуалног конкретног узора за њено формирање, не може се наћи дослован пандан у традиционалној фолклорној грађи. На овом месту, пре је упутно говорити о принципу компоновања на фолклорним основама, чији је резултат слушни доживљај фолклорног узора, какав је констатован за Бартоков *folklore imaginaire*.

Пример 7. *Друји квинтешџ за лимене дуваче, II став, Con moto, тактови 5–8.* © Editions ВІМ.

Као контраст овом одељку, у средишњем делу истог става, у деоници тубе, у истом регистру, следи скоро дослован цитат традиционалне српске мелодије *Коња седлаш, куд се сиремаш* (из Мокрањчеве V руковети; упор. Примере 8 и 9), са слободније третираним завршетком. Ова мелодија доноси упечатљив тон целом овом ставу, чак својеврсну кулминацију, својим изразитим лиризмом.

У следећем ставу, *Pesante e sostenuto*, после краћег увода, наступа тема у оквиру дурске лествице, опсега до сексте, а вођена у паралелним секстама између прве и друге трубе (Пример 10). Реч је о мелодији која би могла бити карактеристична и за сеоски и за градски (или семиградски) српски фолклор; њен пандан или узор у традиционалној фолклорној грађи могла би бити песма *Што је полейше од леџа* (Пример 11, преузет из: МОКРАЊАЦ 1966: 16).¹¹

¹¹ Песма се у извођењу Драгослава Павла Аксентијевића може чути на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=FTo67KutuDQ>

Пример 8. Дружи квинтети за лимене дуваче, II став, *Sop tutto*, тактови 16–18. © Editions BIM.

The image shows a musical score for five instruments (flute, clarinet, saxophone, violin/viola, and cello/contrabass) and a solo bass line. The score is written in 3/4 time. The first four staves contain the main instrumental parts, and the fifth staff is a solo bass line marked 'solo' and 'mf esp.'. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Пример 9. Коња седлаш, куд се сиремаш (МОКРАЊАЦ 1992: 77).

Lento rubato [M.M. ♩ = 50-54]
Сопран соло

The image shows a musical score for a soprano solo. The tempo is 'Lento rubato' with a metronome marking of 50-54. The music is in 3/4 time. The soprano part has lyrics in Serbian: '„Ко - ња сед - лаш, „Ко - ња сед - лаш,'. The score includes five staves of accompaniment, with the first two staves marked 'pp' and the last three staves marked 'pp' and 'Oj, Oj,'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

Пример 10. *Друји квинџеи за лимене дуваче*, III став, *Pesante e sostenuto*, тактови 1–11; тема у секстама, тактови 5–11. © Editions BIM.

Pesante e sostenuto (♩=66)

Tr Ut I
Tr Ut II
Cor en F
Trombone
Tuba

Пример 11. *Што је полейше од леџа*, лирска, градска песма, Призрен (МОКРАЊАЦ 1966, пример 16).

16

Andante moderato

ШТО ЈЕ ПО — ЛЕП — ШЕ
ОД — ЛЕ — ТА, НИ — НЕ, ШТО ЈЕ —
ПО — ЛЕП — ШЕ ОД — ЛЕ — ТА?

Последњи сегмент ове композиције, став *Allegro giusto*, својом ритмичком и мотивском енергичношћу даје одлучујући тон целом квинтету. Преовлађујућа тема (Пример 12) је изграђена на скали (интервалском поретку) карактеристичној за области Баније, Кордуна, северозападне Босне и Истре (а која представља и музичко наслеђе Срба из ових крајева). Ова тема веома асоцира на играчке инструменталне мелодије поменутих региона, ритмички веома живахне, изведене на свиралама са двоструким ударним језичком, као и диплома или шурлама. У овом случају, конкретан мелодијски узор се не може потврдити; реч је још једном о ауторовом посезању за елементом структуре једног традиционалног музичко-фолклорног идиома, на ком гради сопствени музички израз, у маниру *folklore imaginaire*.

Пример 12. Друји квинтети за лимене дуваче, IV став, *Allegro giusto*, тактови 3–5 и 6–10. © Editions BIM.

Allegro giusto (♩=126)

Trp Ut I
Trp Ut II
Cor en F
Trombone
Tuba

Тема и шри варијације – Theme; Variation I: Allegro molto vivo; Variation II: Moderato; Variation III: Vivacissimo.

Тема за ову композицију настала је, према речима самог композитора, на следећи начин: „Ја сам, пишући је, мислио на српску химну која би могла имати такву мелодију, и у себи је певао са текстом: ‘Србијо, мила мати’, но, даље нисам имао речи које бих поставио испод нота“.

Варијација Прва, *Allegro molto vivo*. У труби се јавља изразити мелодијски покрет који асоцира на градске мелодије јужне и југоисточне Србије (и централног Балкана); потом се јавља друга, контрастирајућа мелодија, која такође упућује на традиционални узор, такође градског порекла, али меди-теранске провенијенције.

У Другој варијацији јавља се тема формирана по угледу на хорске духовне композиције.

Варијација Трећа, *Vivacissimo*. Из мотивског рада на фону остината, мелодијским успоном и градацијом, „рађа“ се брза, играчка тема која представља реминисценцију на мелодију *ужичкој кола*. Потом се јавља друга тема, контрастна, лагана.

Последњи одсек овог става и целе композиције доноси главну тему, која даје смирени, катарзични и победоносни карактер и заокружује форму у односу на први став. О томе композитор каже следеће: „Трећа варијација се завршава темом са почетка и оне снажно држе ову композицију, као два јака химнична стуба!“¹² Поновљена тема својим спокојним, поступним мелодијским током („на корак“) обједињује особине српске традиционалне мелодије новијег сеоског слоја (али и црквеног корала, мелодије типичне за енглеску црквену традицију; рекло би се да постоји одређена мелодијска и естетска веза између ових двеју традиција). Уколико бисмо и имали амбивалентан доживљај у погледу порекла ове мелодије – да ли је оно у српском, или пак у енглеском музичком наслеђу – контраритам којим је пропраћен последњи мелодијски одсек теме чини један специфичан отклон, или можда ауторово поигравање са ритмичко-агогичким феноменом „закаснеле двојке“ (које у овом контексту задобија и благо хуморни карактер) – карактеристиком синкретичног извођења српског кола, која се састоји у благој дискрепанцији у односу између кинетичке и музичке компоненте, односно, између ритма корака и метроритмичке потке мелодије. Тај моменат отвара простор асоцијацији на примарно присуство карактера мелодике српске сеоске музичке традиције.

Иван Јевтић даје још један коментар у вези са Трећом варијацијом, који гласи овако: „Док све трубе оба квинтета (њих четири) преплићу у врањанском стилу, дотле соло труба свира мелодију из Литургије: *Слави Твојеја* [фрагмент из литургијске песме *Свјати* по српском народном црквеном

¹² Цитат из писма И. Јевтића упућеног ауторки текста, 04.09.2020.

напеву, прим. Ј.Ј.]. Значи: једно савршено давање свега нашег есенцијалног!“¹³

Закључак

На основу свега изложеног, показује се да постоји потреба како за даљим ослушкивањем и истраживањем звука лимених дувачких инструмената у делима Ивана Јевтића, тако и за дубљим проницањем у етос и улогу трубе у српској музичкој традицији, можда управо следећи идеје и асоцијације које пружају Јевтићеве композиције. С друге стране, музика овог уметника пружа богату основу за даља сагледавања третмана традиционалне музике у делима савремених српских композитора. Штавише, можда се у случају композиција Ивана Јевтића може проговорити чак и о *живоћу* традиционалне музике у уметничким формама, будући да његове композиције у значајној мери следе етос традиционалног звука и будући да је само уметничко усмерење такво да се на тај и такав етос ослања у свом раду.

Значајно обележје Јевтићевих дела је њихов мелодијски аспект; Јевтићеве композиције носе пре свега свој „мелодијски идентитет“ (Нисефор 2016: 117). Како се изразила Силви Нисефор, „видљиво лице музичке партитуре, мелодија, коју већина слушалаца вероватно примети пре хармоније, значајно доприноси њеној идентификацији. Она не само што даје особен карактер делу [...], већ и композитору“ (Нисефор 2016: 117). Следећи ову мисао, можемо констатовати да су мелодијске теме у Јевтићевом стваралаштву носиоци изразитих драмских ситуација. Поред тога што дају делима особену боју, која сама собом носи асоцијацију на одређено гекултурно подручје, оне својим карактерима и етосима, а посебно својим међусобним односом, као и везивним ткивом произашлим из њих самих у виду мотивског рада, учествују у грађењу динамизма самих композиција. Делимично као свесни или несвесни цитати одређених предлогака из фолклорне традиције, делом као *иматинарни фолклор*, оне представљају важан део стваралаштва Ивана Јевтића којима се истовремено исказују идентитет народа и идентитет композитора као богате и радознале стваралачке личности.

¹³ Цитат из писма И. Јевтића упућеног ауторки текста, 04.09.2020.

Цицирана лиџераџура

- АРСИЋ, Сузана (2013) *Врањска џесма као „експресивни жанр“*. Београд: Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију, мастер рад (рукопис).
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије (1990) *Народна музика ужичкој краја*. Посебна издања, Књига 30, Свеска 2. Београд: Етнографски институт САНУ.
- GOLEMOVIĆ, Dimitrije O. (1997) „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije“. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 211–226.
- GOLEMOVIĆ, Dimitrije O. (1997) „Od obreda do spektakla“. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 219–224.
- ЕЛШЕК, Оскар (1998) „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа“. *Музички шалас 2–4*: 43–50.
- ЗАКИЋ, Миљана и ЛАЈИЋ-МИНАЛЛОВИЋ, Данка (2012) „(Re)Creating the (folk music) tradition: the national competition of brass orchestras at the Dragačevo trumpet festival“. *New Sound 39* (I/2012): 58–79.
- ЈЕВТИЋ, Иван (1992a) *3 Madrigaux slaves for brass quintet*, Score & parts. Vuarmarens/Switzerland: Editions Bim.
- ЈЕВТИЋ, Иван (1992b) *2e quintette de cuivres – 2111*. Bulle/Switzerland: Editions Bim.
- КОСТИЋ, Дајана (2001) *Обичаји, џесме и иџре у Горњој Ресави*. Деспотовац: Центар за културу Деспотовац.
- МОКРАЊАЦ, Стеван Ст. (1966) *Зайиси народних мелодија*. Посебна издања, књига 13, Београд: Музиколошки институт.
- МОКРАЊАЦ, Стеван Ст. (1992) *Сабрана дела 1. Световна музика I: Руковети*. Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевџић. Композиџор на џуџевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISERFOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- ПЕТКОВИЋ, Новица (1999) „Ритам и интонација у развоју српског стиха“. *Оџлеги о српским џесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 119–145.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина (2016) „На стазама модернизма Беле Бартока“, у: *Бела Барџок и српска музика*. Будимпешта – Београд: Српски институт: Музиколошки институт САНУ: Музиколошки институт МАН, 115–133.

Оливера Николић¹

Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза

Тенденције промена на примеру изабраних дела концертантног жанра²

Концертантна музика Ивана Јевтића, у сталном превирању између традиционалног и новог уметничког израза, заузима значајно место у његовом композиторском опусу. Наше испитивање специфичних и слојевитих односа између снаге традиције и слободе уметничког доживљаја у његовој стваралачкој поетици заснива се на анализи трију концертантних дела: *Концертна за виолу – Vers Byzance...* (1984), *Концертна за шубу* (1992) и *Чело симфоније* (1995), а у центар пажње ставља формални аспект, али и све процесе у обликовању музичког тока значајне како за драматургију једног дела, тако и за његов стилски проседе.

¹ nikolic.olivera11@gmail.com

² Овај рад је оригинално објављен у часопису *Музикологија* бр. 23 (II/2017), 219–239. Поново се објављује, уз незнатне измене, уз сагласност ауторке и главног и одговорног уредника часописа *Музикологија*.

Опус академика Ивана Јевтића броји више од стотину дела, с акцентом на концертантно, камерном и симфонијском стваралаштву. Као композитор значајног и креативног уметничког профила добитник је више награда и признања као што су пет награда Удружења композитора Србије, II награда у Верчелију (Италија), Мокрањчева награда (1999), Награда Вукове задужбине (2005), док се као најзначајнија издваја еминентна аустријска награда *Theodor Korner* (1981). Као изузетно плодан и надахнут стваралац Иван Јевтић, на предлог академика Дејана Деспиха, Душана Радића и Младена Србиновића, у јуну 2005. године постаје дописник, а 2012. и редовни члан САНУ. Делом и стицајем животних околности, али свакако пре свега својим обимним, разноврсним и успешним стваралаштвом, Јевтић је међу савременим композиторима из наше средине највише афирмисан, извођен и публикован у свету.

Музички свет Ивана Јевтића, сматрају критичари (HUSTINGS 2002) у понечему подсећа на Бартока (Bartók Béla) или Шостаковича (Шостакович Дмитриј Дмитријевич). У стилском погледу, без изразитијег осцилирања, Јевтићева музика окарактерисана је, у основи, као неоромантичарска, али све израженија снага немачког експресионизма у изразу оправдава став музиколога и критичара који стилски профил Ивана Јевтића тумаче у равни између неоромантизма и *новој експресионизма*, односно синтезе широких могућности традиције са савременим духом (ПЕТРОВИЋ 1996: 5–6). Инвентиван и музикалан, без празног експериментисања и спекулативног конструктивизма (REIGNE 2002), Јевтићев музички језик особен је по изражајној мелодици, каткад модалног карактера, снажним темпераменту, изразитој духовности, а надасве по бриљантној оркестрацији богатог колорита и изузетне разноврсности. Космополитски дух, који у основи прожима Јевтићеву стваралачку поетику, све осетније се окреће и трагању за аутентичним коренима оличеним у старој српској и византијској музици, па и тематици. „Технички перфекционизам“, написала је критичарка Милена Пешић, „једна је од ... компоненти која одликује Јевтићев рукопис у целини, без обзира на стилско усмерење, исто као и прецизност записа који јасно изражава музичке мисли уобличене течним, читљивим исказом. Јевтић је, такође, доследан неокласичном принципу, у оквиру којег остварује своје разнолике идеје, додајући му понекад неоромантичарске или, пак, елементе стилизоване фолклорне провенијенције“ (ПЕШИЋ 1996: 5–6).

Апстрахујући сву сложеност стилске оријентације Ивана Јевтића долазимо до запажања да су се смернице његовог уметничког развоја одувек кретале у равни превирања између традиционалног и новог. Наиме, XX век, у којем се уметнички изграђивао Иван Јевтић, био је синоним за велика уметничка искушења и творио је специфичне и слојевите односе између снаге традиције и слободе уметничког доживљаја. Међутим, варијанте тог односа ка наносима прошлости, битно одређене степеном личног стваралачког потенцијала Ивана Јевтића, огледале су се у потреби проналажења новог над старим, непознатог над познатим. Стога овај круцијални

и, увек изнова, инспиративни проблем у развоју уметничке музике у нас, па тиме и композитора Јевтића, представља и основни предмет интересовања ове студије, која ће – применом упоредне методе, сагледана у светлу увек непредвидиве и специфичне стваралачке имагинације овог композитора – указати на још један угао у процесу осветљавања не само његовог, већ и дела еволутивног пута српске музике, конкретно једног дела концертантног жанра током друге половине XX века.

Наиме, већ сама помисао на композиторску делатност Ивана Јевтића асоцира на концертантну музику, јер она неоспорно заузима централно место у његовом стваралачком опусу. Две карактеристичне црте Јевтићевог концертантног жанра проистичу првенствено из чињенице да је те опусе претежно посвећивао инструментима лименог дувачког корпуса, као и из специфичности њихове архитектонске организације којом се, практично, први пут у историјском развоју концертантне музике у Србији уводи четвороставачни концерт. У том смислу, Јевтићев концертантни опус садржи три концерта за трубу (1973, 1988, 1992), а своје интересовање за лимене дувачке инструменте Јевтић проширује и концертима за хорну (1993, 1994), потом *Концертном за шромбон* (1993), као и *Концертном за шубу* (1992), егземпларном у развоју српског концертантног жанра. Јевтића провоцирају и неки други инструменти, па се у том избору кристалишу и три концерта за клавир (1972, 1985, 1991), потом два концерта за флауту (1975, 1999), као и три концерта за виолончело (1981, 1995, 1997). Јевтићев други концерт за виолончело, познат као *Чело симфонија*, специфичан је по освајању нових колористичких простора, али и четвороставачном концепту и симфонијском третману оркестра, чиме стиче и премисе прелазног облика ка симфонији. Поред тога, Јевтић је један од ретких аутора у српској музици који је концертантну музику посветио и виоли. Од два концерта за тај инструмент посебно је, по изразитој мелодици и изражајној духовности, инспиративан *Концерт за виолу* назван *Ка Византији (Vers Byzance)*, о чему аутор казује следеће: „Та духовност у музичком смислу је изгледа полако сазрела у мени... Прво дело које је кренуло да вуче на ту страну био је *Концерт за виолу – Vers Byzance*... из 1984. године. Ту се, у главној теми виоле, јавила силазна мелодија која подсећа на тему Маринковићевог [Јосиф Маринковић, прим. О. Н] *Оче наш*. До тога је дошло несвесно, тек сам касније пронашао *одакле ми идеја*. Код Маринковића је у питању тоналитет, а код мене мелодија модалног карактера. Модалне хармоније и начин размишљања очито проистичу из поднебља, народне песме, истарске лествице. Привлачи ме архаично и отуд генерална наклоњеност музици Истока“ (ПЕТРОВИЋ 1996: 8).

Поменимо и то да Јевтићев концертантни опус употпуњавају и дела писана за два солистичка инструмента, као што су: *Концертантна свиша за шубу, пиколо и људачки оркестар* (1985), потом *Концерт за шубу, шромбон и симфонијски оркестар* (1988), као и *Концерт за фајон, харфу и људачки оркестар* (1990). Из обиља концертантних дела Ивана Јевтића, у овом раду

анализи се подвргавају три: *Концерт за шубу* (1992)³ и *Чело симфонија* (1995)⁴ која су репрезенти, за XX век типичне склоности аутора ка прожимању жанрова, а Јевтићев многоструки допринос развоју овог жанра у нас огледа се и у, горе већ поменутом, *Концерту за виолу – Vers Byzance* (1984).⁵ Наведена дела, међутим, нису уједно и репрезенти целокупног стилског развоја Ивана Јевтића, већ обухватају његов мањи, али зато не и мање значајани део.

Наше испитивање утицаја традиције и слободе уметничког доживљаја у стваралачкој поезици Ивана Јевтића, у центар пажње ставља формални аспект који чини „срж организације музичког дела“ (РОРОВИЋ 1998: 20). У том смислу, приврженост традицији или отклон од ње, у циљу освајања нових средстава музичког израза, несумњиво се најексплицитније рефлектује кроз формални контекст сваке композиције. Овде се, међутим, не мисли само на спољашњу појавност форме, већ и на значај његовог унутрашњег облика „логичност, кохерентност, прегледност, заокруженост, естетски ефекат целине“ (SKOVVAN & PERIĆIĆ 1986: 10), који је у функцији остварења органског јединства дела. Уз то, „добар унутрашњи облик дела зависи од многих елемената, као што су: распоред, изразитост и логична разрада музичких мисли (тема); међусобна повезаност појединих одсека дела и њихова сразмера у величини; хармонска логика, како у оквиру једног тоналитета, тако и у модулационом плану; припрема врхунца помоћу градација; погодно изабрано место за главни врхунац читавог дела, као и динамика или оркестрација која то потпомаже“ (SKOVVAN & PERIĆIĆ 1986: 10). Тако се и у овом раду, у циљу расветљавања значаја спољашњих и унутрашњих чинилаца формалне компоненте на стилско, естетско и драматуршко одређење једног дела анализи подвргава сваки од горе наведених обликотворних принципа и то из аспекта специфичних и слојевитих односа између традиционалног и новог у стваралачкој поезици композитора Јевтића.

³ Јевтићев *Концерт за шубу* (трајање 20 минута), премијерно је изведен у Лилу (Француска) 1994. године.

⁴ *Чело симфонија* (трајање 30 минута) Ивана Јевтића премијерно је изведена на БЕМУС-у 1995. са солисткињом Ксенијом Јанковић.

⁵ Јевтићев *Концерт за виолу* (трајање 20 минута), назван *Ка Византији*, премијерно је, у Паризу 1990. године, извео један од највећих виолиста данашњице Жерар Косе (Gérard Caussé).

Традиционално наслеђе

Однос Ивана Јевтића према традицији очувао се, иако у различитим варијететима, пре свега, у организацији сонатног циклуса – са уобичајеном троставачношћу у *Концерту за виолу*, устаљеним распоредом темпа брзи – лагани – брзи, потом применом познатих формалних образаца, али и делимичног тематског повезивања ставова елементима цикличног принципа познатих из доба класике и романтизма. С друге пак стране, нове тенденције у српској музици испољавају се кроз потребу аутора за преобликовањем традиционалне троставачности у четвороставачан циклични облик (поступак познат још из европске музике XIX века), као на пример у *Концерту за тубу* и *Чело симфонији*, и то као израз жеље да се традиционална обликотворна решења подреде модерним музичким струјањима, али и да се отворе путеви прожимања концертантног са симфонијским жанром, јер границе између жанрова у музици друге половине XX века постају све условније и неодређеније. У том смислу, четвороставачну концепцију *Концерта за тубу* и *симфонијски оркестар* и *Чело симфоније*, као и њихова основна симфонијско-концертантна својства, аутор коментарише на следећи начин: „Данас ме поново интересује симфонија, али до ње сам дошао другим путем: пишући концерте за све могуће инструменте, вршио сам неку врсту експеримента испробавајући могућности оркестарских група. *Чело симфонија* и *Концерт за тубу* [као и *Концерт за тубу*, прим. О. Н] нису случајно четвороставачни, треба их схватити као прелазне облике ка симфонији коју ћу, надам се, ускоро написати“ (ПЕТРОВИЋ 1996: 6). Назначена већ у називу поменутих концертантних опуса, примена симфонијског оркестра, као и великог степена његових изражајних могућности, нису, поред четвороставачног приступа у организацији циклуса, својства од пресудног значаја за прожимање концертног жанра са симфонијским. Реч је, наиме, о *симфонизму* као стваралачком методу под којим се – уз адекватну конструкцију сонатног циклуса, присутних формалних образаца и драматуршке уверљивости – подразумева, пре свих, *моштивски рад* као основни структурални развојни принцип, уз обилну и особену примену варијационих, концертантних и имитационих поступака који доминирају у овим делима.

Формална компонента у изабраним концертантним остварењима Ивана Јевтића, чији фундус чине познати класичарски облици – сонатна форма, рондо, варијације и облик песме, такође испуњава све претпоставке о прегледном и традиционално утемељеном облику, који је, у појединим примерима, условљен чак типично класичарско – романтичарском тоналном организацијом.

Анализом Јевтићевог троставачног *Концерта за виолу* долази се до закључка да формална организација брзог, почетног става, аналогно класичарској традицији, поседује све одлике прегледно конципиране сонатне

форме која, међутим, под утицајем низа особених ауторових решења, доживљава и најразличитије модификације. Драматичног, динамичног, на моменте маестатичног, скерцозног, па и лирског карактера, овај сонатни *Allegro*, уз уобичајено присуство увода и коде, јесте великих димензија, а особен је по изразитом контрасту две теме, богатој мотивској разради, потом сложеној тоналној организацији, као и развојном делу опсежних димензија. Лагани став овог дела, наглашеног лирског колорита с распеваним темама широког даха, обликован је, међутим, као једна од варијаната сложене троделне песме (*a B a₁*), док је брзи финални став, својствено традицији, такође реализован средствима својственим обликотворној функцији сонатне форме.

Друга два Јевтићева концертна остварења – *Концерт за шубу* и *Чело симфонија*, обликована симфонијском методом, по свом изражајном карактеру јесу апсолутне музичке творевине. Њихова четвороставачна организација сонатног циклуса, са распоредом темпа брзи – умерени – лагани – брзи, конкретније са *Scherzosom* на месту лаганог става и лаганим ставом на месту трећег, неизоставно асоцира на Бетовенову (Ludwig van Beethoven) *Девету симфонију* оп. 125 и у њој тражи узор. Оквирни ставови у оба концерта јесу сличних својстава: почетни су, аналогно традицији, у форми сонатног *Allegro*, без увода, док су финални ставови, редовно у врло брзом темпу, обликовани као рондо и то с три теме (*A B A₁ C A₂*) у оквиру финала *Концерта за шубу*, док се тип ронда у завршном ставу *Чело симфоније* дефинише као рондо са две теме и развојним делом, уз присуство увода и коде. *Scherzosa* су, такође, сходно сличним примерима из далеке прошлости класичарског и романтичарског доба, најчешће конципирана уз примену низа особених решења произашлих из призме Јевтићевих стваралачких погледа. Тако је други став *Концерта за шубу* препознатљив по обликотворној функцији сложене троделне песме са, за један традиционално конципиран сонатни циклус, донекле неуобичајеним изузетком *A b a₁*, док је рондо са дефинисаном схемом *A B A₁ C A₂*, карактеристичан по опсежној трећој теми и само једним прелазом у функцији лирске оазе, узет за формални образац скерцозног става *Чело симфоније*. За разлику од уобичајеног 3/4 метра примењеног у *Scherzosi Концерта за шубу*, Јевтић се у другом ставу *Чело симфоније* одлучује за парни 4/4 такт, што, свакако, није усамљен пример како у музици XX века, тако ни у музичкој литератури из ранијих стилских епоха. Јевтићева *Scherzosa*, такође по узору на традицију, карактерише континуиран ритмички пулс прожет комбинацијама осминских са шеснаестинским фигурама, потом нагли динамички контрасти, неочекивано померени метричко-ритмички акценти, као и непрекиданост мелодијске линије већим интервалским скоковима, посебно у деоници солистичког инструмента. Све то даје тим ставовима хумористичан, на тренутке гротескан, а каткад и драматичан карактер. Лагане, треће ставове, Јевтић реализује кроз различите видове облика песме, попут мале троделне суводом и кодом (*a b a₁*) у *Концерту за шубу* или правилне

сложене троделне песме у *Чело симфонији*. Особени по крајње лаганом темпу, као и интензивно променљивом метру, звучним тонусом ових ставова доминира лирски колорит, стемама експресивног, па на моменте и медитативног израза, уз транспарентност оркестарског и фактурног плана.

Процеси обликовања музичког тока у поменути делима Ивана Јевтића, такође су део музичког наслеђа. Уопште гледано, премисе традиционалног огледају се – у хармонском и фактурном смислу – у јасно профилисаномј конструкцији граница између одсека, потом учесталој квадратној структурираности реченичних и изнадреченичних нивоа, као и у техници мотивског рада која обухвата читав спектар поступака познатих још из класичарског доба, с акцентом на најразноврсније видове понављања и варирања мотива. Уз то, развој тематског материјала каткад добија и традиционално исходиште, јер се – уз вертикални звучни склоп хомофног типа – манифестује и снажан ослонац на функционално хармонско мишљење, што нарочито долази до изражаја у *Концерту за шубу*. Поред тога, у овом делу се, као и *Чело симфонији*, аналогно симфонијском методу Бетовена, инсистира на рафинираној примени варијационог поступка којим се, уз само варирање мотива, тежи и ритмичко-хармонском обједињавању музичког тока, структуралном развоју мотива, реципроцитету хармонских функција, смени полифоне и хомофоне фактуре. Овим поступцима варирања мотива (видети примере 1а, б), долази и до његових трансформација у смислу градирања, деградирања, пародирања, карикирања, лирског преображаја, драмског интерпретирања.

Јевтићева приврженост класичарско-романтичарској традицији делимично се испољава и у односу према хармонској компоненти, која начелно припада сфери најрадикалнијих музичких поступака у стваралаштву аутора XX века. Традиционални слој у хармонском језику Јевтића остаје трајно присутан чак и у делима, или њиховим појединим деловима, изразито оштро конципиране вертикале (*Концерт за шубу* и *Чело симфонија*), а испољава се у оној сфери привржености најзначајнијим вредностима у тоналној путањи, неопходним за очување есенцијалних својстава циклуса. Акорди терцне грађе, иако ретко, такође проналазе своје место у Јевтићевом стваралачкој поетици.

Преобликовање традиције

Стваралачки темперамент Ивана Јевтића – вођен сопственим естетским критеријумом, искреним доживљајем и специфичним погледом на свет уметности, још од најранијих година композиторског делања, међутим, показује постепен и врло слојевит отклон од уобичајених стандарда. Варијанте тог специфичног односа према наносима прошлости манифестоване су у свим сегментима музичког језика, мада је у центар пажње стављен формални аспект као основни чинилац организације музичког дела.

Као сасвим јединствен поступак у организацији Јевтићевог сонатног циклуса, а који се односи на тематско повезивање ставова, истиче се аутономност неколико тематских или мотивских целина које – у својству базичних носилаца тематске изградње одређене групе одсека – образују неколико тематских слојева конструисаних на различите начине. Те сложене и аутентичне видове тематског обједињавања ставова у наведеним Јевтићевим концертима означили смо као манифестације *мозаичној* и *асоцијативној* типа. Те манифестације дефинишемо као сасвим особена ауторска решења, која се по свом методском поступку не могу конкретно повезати спознатим појавама тог типа из музичке прошлости, јер се у њиховој примени не може уочити кодификација пажљиво осмишљеног, континуираног и доследно спроведеног цикличног принципа. Реч је, дакле, о разноврсној, краткотрајној, комбинованој и учесталој примени већ познатих, традиционалних, али и преобликаних поступака у тематском обједињавању ставова – који, тако распарчани, попут мозаика, ипак формирају једну општу слику везану за успостављење органског јединства у оквиру одређеног циклуса. Уз присуство готово незнатног броја цикличних тема (повезују се углавном споредни делови тема), у Јевтићевим четвороставачним концертима тематско обједињавање ставова је углавном усмерено ка фаворизовању психолошког, а врло ретко конструктивног ефекта. У том смислу, као примарни поступци у успостављању органског јединства између ставова у четвороставачним концертима издвајају се: *мозаично инкорпорирање* појединих, углавном споредних, мотивских целина из ранијих ставова у развојне токове најчешће вантематског, али и тематског значаја потоњих ставова, као и честе и изразите примене *асоцијативној методу*, који иако без изражајног мелодијско – ритмичког значаја на већ доживљене мотивске целине, у стваралаштву Ивана Јевтића постају константа готово маниристичког типа, у функцији повезивања не само једног дела, већ и различитих опуса. Врло сличан приступ у тематској корелацији ставова у циклусу, без претензија ка њиховом уобличавању у конструктивне сврхе, карактеристичан је и за *Vers Byzance* (видети примере 2а, б, в) јер су, такође, мотиви практично свих одсека експозиције почетног сонатног става искоришћени у разради тематског материјала одсека, иако без битнијег тематског значаја, у оквиру наредна два става.

Образовањем стечена потреба аутора да обликотворну функцију сонатног циклуса, као јединствене звучне и естетске целине, оствари и путем новог концепта тоналног повезивања његових ставова, такође је реализована сложеним и разноврсним хармонским поступцима. Иако поникао на традиционалној премиси о неопходности обједињавања става или циклуса основним тоналним центром, ови елементи у делима Јевтића добијају и нова, специфична обележја модерне музичке поетике и то: успостављањем основног тоналитета почетног става – и то само у кратким наговештајима, у оквиру преосталих ставова (*Концерт за џубу*) у функцији тоналитета *константе* (in F) или, пак, фаворизовањем типичних тоналних односа у

оквиру ставова попут *секундних* – *Концерт* за виолу, први (in D/in E) и трећи став (Fis/G), као још један, сасвим особен вид тоналног повезивања ставова у циклусу.

Слобода уметничког изражавања испољена је и у организацији класичарских формалних образаца, који најчешће губе на традиционалној симетричности између већих делова или одсека унутар њих. Тако се опажају нестандартни поступци образовања несиметричних односа између одсека унутар облика песме – *A b a* (*Концерт* за *џубу*, други став) или *a B a₁* (*Vers Byzance*, други став) или експозиције и знатно скраћене репризе у свим сонатним обрасцима. Та слобода преобликовања традиције манифестована је и на плану микро-структуралне изградње реченичних нивоа, тако што је квадратност њихове структуралне основе разбијена интензивним метричким променама или убацивањем непарних модела у парну структуру реченице.

Процеси обликовања музичког тока такође су део преобликованог музичког наслеђа. Тако је садржајни поларитет формалних одсека – на линији хомофони насупрот линеарном начину организације музичког тока, све изражајнији, посебно у Јевтићевом *Концерту* за *џубу*. Контраст између две врсте функционалних одсека – тематских и везивних не одвија се, међутим, само на плану фактуре, већ је потцртани контрастима на нивоу осталих параметара, од којих су хармонска и мелодијско-ритмичка компонента најчешће подвргнуте утицајима савремене уметности. Даље, у контексту композиционо – техничког метода, теме најчешће нису јасно издиференциране, јер се оне *развојно*г типа (разврстане на *рејетивно* – *еволутивне* и *еволутивне*) углавном комбинују с *контрастним* (*Чело симфонија*, други став, тема *B*; *Vers Byzance*, други став, одсек *B*), тако да су сублимат прожимања различитих поступака условљених, пре свега, потребама драматургије, али и стваралачког надахнућа аутора у датом тренутку које је увек на оној неухватљивој граници превирања између традиционалног и новог. Поред тога, теме *рејетивно-еволутивно*г типа (видети примере 1а, б), најчешће савремено конструисане (перманентно разнолико понављање основног мотивског језгра), каткада као изражајну дистинктивну црту фаворизују хомофону фактуру и чврсто хармонско упориште, што их снажно повезује и с традицијом (лагана скерца у четвороставачним концертима, одсеци *A*). Исто тако, техника мотивског рада, применом широког спектра традиционалних поступака, добија сасвим нову димензију кроз наглашену динамизацију мотивског развоја, примењивану у кратком протоку времена уз интензивно модификовање свих преосталих сегмената попут метра, агогике, фактуре, хармоније, а посебно оркестрације (видети примере 1а, б).

Хармонска компонента у одабраним Јевтићевим делима, иако радикална у многим премисама, остаје трајно, бар у оном најелементарнијем смислу, везана за традицију, посебно у сегменту узајамне повезаности тоналног и формалног плана. Тај традиционални слој у хармонској мисли

претежно манифестован кроз тенденцију аутора ка тоналном обједињавању тематских целина, или ка фаворизовању стандардних тоналних односа између тематских целина у оквиру одређеног формалног обрасца, добија – као израз слободе у уметничком доживљају – и низ специфичних појава које умногоме превазилазе свој почетни, традиционални узор. Ипак, одступања од уобичајених, класичарских елемената у успостављању *тоналној јединству унутар тематских целина* или њихових репризних варијанти огледају се како у повременим појавама основног тоналног центра – у функцији тоналитета *константе* унутар богате модулационе фреквенце одређене теме – тако и у вертикалним наслојавањима нових тоналитета на већ јасно дефинисан, основни тонални центар одређене теме, а све то у циљу преобликовања старих и промовисањанових хармонских поступака.

Традиционалне *тоналне односе између тема* Јевтић преобликује, пак, модулирањем у доминантни и субдоминантни тоналитет супротног рода у односу на доминирајући – у савременом контексту тумачени, основни тоналитет прве тематске целине, или се стандардност поменутих тоналних односа угрожава битоналним наслојавањима нових, најчешће удаљених тоналних центара на доминирајућу традиционалну тоналну основу друге тематске целине. Поменимо и то да тоналитети *константе* – као упоришни тонални ослонци унутар хармонског тока једног става, обезбеђују, на један нов начин, интеграцију и постојаност делова одсека унутар појединог формалног обрасца, а све то да би се на један нов начин премостио недостатак уобичајених тоналних односа између и унутар тематских целина. Јевтићеви *каденцирајући процеси*, као водећи фактори разграничавања музичких одсека, често су крајње слободно и широко схваћени, јер се појављују изненада, неочекивано и крајње необичног звучног концепта, што проузрокује нагли прекид музичког тока са изненађујућим или снажним драматуршким ефектом као, на пример, у *Чело симфонији*.

Акордски фонд Ивана Јевтића, такође је израз његове потребе за преобликовањем старог у ново. То се односи на примену акорада терцне грађе чија се функционалност, пре свега, не анулира само њиховом комбинацијом с квартним, секундним и преосталим типовима савремених акорада, већ и њиховим неуобичајеним функционалним следом, чиме хармонски језик губи на традиционалној функционалности и конструктивности у корист истицања њене колористичке вредности. Уз то, ново обличе акорада терцне грађе, као још један вид ауторског превазилажења традиционалних узора, осведочено је и крајњом еманципацијом дисонанце која унутар традиционално структурираног акорда добија својство нове консонанце.

Постулати модерној музичкој израза

Уопште узев, у Србији је појам савременог у музичкој уметности одувек био повезан са историјским наслеђем и традиционалним композиторским занатским умећем. Карактеристике тог ослоња на традицију, међутим, морају се понекад – као у делима изразито савремене оријентације и опорог звучног тонуца – тражити у одразу стања духа и најскривенијем психолошком слоју, а не у конкретним премисама композиционо-техничког и музичко-изражајног поступка. Постулати модерног музичког израза у изабраном стваралаштву Ивана Јевтића, аналогно општим токовима развоја савремене музичке уметности, прожимају многе сегменте музичког излагања, али је степен њихове актуализације различито изнивелисан у зависности од идејно-естетског концепта, креативног импулса и оригиналног музичког исказа самог аутора. Јевтићев концепт формалне изградње дела, иако снажно ослоњен на традицију, каткад добија елементе слободног развијеног облика заснованог на еволуционом начелу изградње. То се манифестује, на општем формалном плану, значајним тематским варијететима у свим репризним излагањима тематских целина ронда или сонатне форме, потом фаворизовању слободног формалног концепта у којем се веза између различитих тематских одсека успоставља само путем далеких, асоцијативних веза, као и избегавањем архитектонског принципа изградње микроструктуралних целина. У том смислу, и поједини примери познатих формалних образаца или њихови поједини делови остају без традиционалног тоналног упоришта – две теме у репризи сонатног облика (*Vers Byzance*, први и трећи став) или појаве теме А у ронду (*Концерт за шубу*, четврти став).

Линеарна организација музичког тока доминира у оквиру бројних тематских целина, која нарочито у *Концерту за шубу* и *Чело симфонији* имплицира еволуциони принцип изградње музичког тока, па тиме и неуобичајену конструкцију реченица као израз слободе музичког израза и непрекидних тематских мисли. Техника рада с мотивом, попут понављања или варирања, каткада напушта традиционални концепт и прераста у поступак крајње економичности у раду с основним мотивским језгром. У тим сегментима музичког тока (*Концерт за шубу*, други став; *Чело симфонија*, други став) аутор исцрпним и крајње маштовитим мелодијско-ритмичким варирањима једног мотива долази до *рецидивног* ефекта (видети примере 1 а, б) својственог, условно речено, *минималистичком* типу понављања материјала. У сва три концерта, међутим, тај крајње интензивирани репетитивни ефекат у понављању мотива у целокупном музичком току, првенствено у фактурном и оркестарском смислу, даје својства шире схваћеног *остинатног* поступка (видети примере 3а, б, в). Примена остината – као симбола неокласичарског духа – честа је због слободног, линеарног односа према деоницама које прати, а уз већ поменути репетитивност, особена је и по ефекту моторичног музичког тока.

Импровизациони моменат у раду с материјалом у делима имплицира и интензивне метричке промене, које једноставнију ритмичку слику моторичног типа, уз разноврсну акцентуацију и артикулацију, чине занимљивијом и динамичнијом. Уз хоризонталну, бројни су примери и вертикалне полиритмије чија се изражајност, сагласно модерном музичком језику, потенцира и адекватним оркестарским ефектима, односно контрастима у избору оркестарских деоница. Динамичност метроритмичке слике добија, у музичком току потцртане савремене оријентације, и пандан у конструкцији мелодијске линије: опсежног обима, најчешће хроматизована, мелодијска компонента обилује и бројним интервалским скоковима, октавним преломима, разложеним акордским структурама *квартине* или *квинтине* грађе (видети примере За, б, ц). Комплексна мелодијска раван свој пандан проналази и у динамичној ритмичкој компоненти.

У циљу освајања нових звучних боја, оркестарски поступци, у свом најширем значењу, јесу важан сегмент стваралачког покушаја композитора Јевтића у намери да звучни идентитет дела инкорпорира у идејно – естетски концепт савременог музичког језика. То настојање да освоји нови звучни потенцијал Јевтић манифестује: кроз оркестарски састав у којем долази до актуализације свих оркестарских група или, пак, еманципацију лимених дувача, који, све чешће, преузимају улогу носилаца водећих тема. Њихово интерполирање у оркестарско ткиво, као, на пример, у четвороставачним концертантним делима, јесте израз тежње аутора ка све чвршћем повезивању и прожимању концертантног са симфонијским жанром. Поред тога, радикализација у третману солистичких инструмента, посебно тубе, директно резонира са савременом организацијом мелодијско-ритмичког плана, па се тако у интерпретативне домете Јевтићевог соло инструмента све чешће укључује изломљена хоризонтала изражајних интервалских скокова, потенцираних у одломцима брзих пасажа и разложених акорада, а све то уз прегнантиан ритмички ток разноврсних подела, нових и необичних комбинација сложених ритмичких групација које најчешће имплицирају музички ток полиметријског карактера. На ту линију надовезује се и примена мање уобичајених звучних регистара у намери да се досегне специфична боја и дочара одређена атмосфера, а све у циљу достизања респектности савременог звука. Тако се кроз третман виоле (*Vers Byzance*) и виолончела (*Чело симфонија*), у датим делима улога солистичког инструмента проширила и на крајњу ангажованост у погледу излагања водећих тематских целина, потом у захтевној извођачкој улози која обухвата бројне нијансе звучног хабитуса, слојевитост музичког израза, наглашену музикалност и разноврсност карактера, као и изразиту сложеност у техничком домену. Нови звучни простори у музичкој поетици Ивана Јевтића освајани су и специфичним оркестрационим поступцима најпластичније манифестованим *најслабијим ситијеном сјајања* инструменталних група (трубе, тубе или тромбона са гудачима), или, пак, *необичним и несвакидашњим* комбинацијама инструмента, у којима је слојевитост

звучног тонуса понекад врло сложена (*Концерт за шубу*, четврти став, тема А, од 11. такта). Тежња ка успостављању креативног и разноврсног оркестрационог поступка, учинила је архитектонику звучне целине крајње сложеном и инвентивном, а та рељефност музичког садржаја творила је и необичне звучне плохе, чија издиференцираност на самосталне оркестарске слојеве (*Концерт за виолу*, први став, тема В, од 162. такта) комплементира не само слојевитој структуралној основи музичких целина, произашлих из доминирајућег линеарног принципа у процесу обликовања музичког тока, већ и паралелним хармонским слојевима који рефлектују необичне и аутентичне звучне просторе као рецидив разноврсних и контрастних бикордских или битоналних наслојавања.

Опорост и оштрина звучног потенцијала у делима модерног музичког израза неминовно су последица нове, савремене хармонске мисли која доминира музиком XX века, па тако и делима Ивана Јевтића. Тај најрадикалнији сегмент његовог звучног хабитуса продукт је, пре свега, снажне еманципације дисонанце, а тиме и савремених акорада као што су *квартни* и *секундни*, а потом и акорди грађени методом *интервалских модела* или, пак, *симетричних* акорди. Специфични и афункционални, ти акордски низови примарни су фактор и тоналне нестабилности, чија се радикализација од битоналности (*Концерт за шубу*, четврти став, тема В, од 31. такта) и политоналности, каткада, мада сасвим спорадично, кретала и до потпуне атоналности. Неодређеност тоналних основа, међутим, резултат је и израите линеарности у процесима обликовања музичког тока, у којима су се у појединим хоризонталним линијама пласирале интензивне промене и комбинације различитих лествичних основа од типично класичарских, преко оних локалног карактера, па до оних модалних, конструисаних од интервалских модела старих, а још чешће новијих, *Месијанових модуса* (*Концерт за виолу*, први став, прва тема, 56–60. такт; *Концерт за шубу*, други став, одсек А, од 14. такта).

На крају, поменимо да наше разматрање тенденција у развоју једног дела концертантне музике Ивана Јевтића доводи и до следећег запажања, а то је да се и овај сегмент музичког жанра, као и целокупна музика у Србији XX века, константно кретала – посматрана у контексту стилског, идејно-естетског, композиционо-техничког и музичко-изражајног домена – вијугавом линијом, линијом сталних превирања и недоумица у неминовној потреби композитора за очувањем старих вредности где се тежило испуњењу сопствених уметничких ишчекивања, освајању нових уметничких идеала. Овај осврт помогао је, не само да се, као у мозаику, сагледа целовитија слика о развоју Јевтићеве концертантне музике, већ је, чини се, указао и на путеве могућег и неопходног упоређивања с тенденцијама концертантног стваралаштва у развоју српске музике прошлог века, како би се донети тог стваралаштва српске музике сагледали у једној широј перспективи. Уколико, међутим, не желимо да та перспектива буде искривљена и необјективно процењена, неопходно је упознати се и с преосталим

Јевтићевим опусом, али и обиљем стваралачких тенденција у српској музици након 1945. године које треба сагледати, пре свега, кроз стваралачка достигнућа многих, још увек недовољно обрађиваних композитора и разноликостима њихове концертантне, па и друге музичке грађе. Тек тада, у обиљу обрађених и објављених радова о стваралачкој делатности већине композитора може се створити свеобухватна и темељна слика о развоју како Јевтићеве, тако и целокупне концертантне музике у Србији током друге половине XX века.

Ноћни примери⁶

Пример 1а. Концерт за тубу, II став, *Scherzo diabolico*, одсек А, део а, од 1. такта

Scherzo diabolico (♩ = 132)

Tuba solo *ff*

2. cl. ① *ff*

Cor. 1. *sf* *crescendo* *ff*

tr. 4. *sf* *crescendo* *ff*

batt. *ff*

Tuba solo *sf* *crescendo* *ff*

fl. ②

picc.

ob.

cl.

⁶ Сви нотни примери преузети су из рукописних партитура које је ауторки текста уступио академик Иван Јевтић. Нотни примери се објављују уз композиторову сагласност.

Пример 16. Чело симфонија, II став, Scherzoso, тема А, од 1. такта

II

Scherzoso (♩ = 120)

Viol. solo.

Viol. solo.

fl.

picc.

Cl.

B.

ob.

ob.

Viol. solo.

Viol.

Cl.

Пример 2а. Концерт за виолу, I став, Allegro giusto, прва тема – део в, од 44. такта

4. **2** росо мено (♩ = 108)

Viola.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Viol. C.

Cl. B.

Пример 2б. Концерти за виолу, II став, *Lento*, део б, од 11. такта

Viol. I *sul ponticello* (p)
Viol. II *pizz. senza sord.*
Vla. *con sord. sul ponticello*
Vcl. *sul ponticello*
Cb. *pizz.* *arco* *pizz.*

Пример 2в. Концерти за виолу, III став, *Allegro ma non troppo*, прва тема – део б, од 20. такта

Viol. I *pizz.* *p*
Viol. II *pizz.* *p*
Vla. *pp*
Vcl. *pizz.* *mf*
Cb. *pp*

Пример 3а. Концерти за шубу, I став, *Maestoso*, завршна група, од 97. такта

Vcl. *pizz.* *mp*
Cb. *pizz.* *mp*

Пример 3б. Концерт за шубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 114. такта

Example 3b shows a musical score for a concerto for trumpet. The score is for a full orchestra and includes dynamic markings such as *div*, *mf marcato*, *cresc*, *sf*, and *ff*. The score is written for trumpet, flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass.

Пример 3в. Концерт за шубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 116. такта

Example 3v shows a musical score for a concerto for trumpet. The score is for a full orchestra and includes dynamic markings such as *mp*, *cresc*, *sf*, and *ff*. The score is written for trumpet, flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass.

Цитирана лиџераџура

- ВУКСАНОВИЋ, Ивана (2001) „Диверџименто Ивана Јевџића: елеганџија 'лаког'“. *Нови Звук* 17: 71–75.
- НИКОЛИЋ, Оливера (2003) *Разговор са Иваном Јевџићем*, необјављена рукописна грађа.
- НИКОЛИЋ, Оливера (2005) *Тенденџије развоја инструменталној концерџа у српској музиџи друје џоловине 20. века на џримеу изабраних дела џрипадника џри генерације: Сџанојла Рајџића, Дејана Десџића и Ивана Јевџића*. Необјављена магистарска теза, одбрањена на Катедри за теоријску наставу Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевџић. Композитор на џушевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NICERHON, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- REIGNÉ, Bertrand (2002) „A Fresh Outlook on the Classics“. *Classica* 47.
- ПЕТРОВИЋ, Тања (1996) „Трагање за мелодијом – разговор са Иваном Јевџићем“. *Нови Звук* 8: 5–10.
- ПЕШИЋ, Милена (1994) „Тренутак са ствараоцем – Иван Јевџић“. *Pro musica* 153: 32–33.
- ПЕШИЋ, Милена (1996) „Ауторски концерт Ивана Јевџића“. *Музички џалас* 1–3: 5–6.
- РОРОВИЋ, Verislav (1998) *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: CLIO.
- РАДОВИЋ, Бранка (1978) „Иван Јевџић, Други клавирски концерт“. *Pro musica* 134: 12–13.
- РАДОВИЋ, Бранка (1981) „Реситал пијанисте Душана Трбојевића“. *Pro musica* 108–109: 18.
- SKOVVAN, Dušan i PERIĆIĆ, Vlastimir (1986) *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- HUSTINGS, Georges (2002) „Eric Aubier plays Ivan Jevtić“. *Diapason* 496.

Марија Мисита¹

Видови испољавања модернизма у композицијама за виолину Ивана Јевтића: домети интерпретације²

Предмет рада представљају четири композиције Ивана Јевтића, које су намењене виолини: *Соната за виолину и клавир* (1979), *Дийтих за виолину и клавир* (1980), *Концерт за виолину и оркестар* (1986) и *Свиџа за соло виолину* (2015). На примеру анализираних дела примећујемо да се Јевтић чврсто ослања на традиционалне школе извођења, што се најнепосредније манифестује кроз лиричност, којом у романтичарском маниру наглашава класичну лепоту инструмента, која највише до израза долази у *Концерту*. Међутим, упечатљива је и Јевтићева склоност према покрету, моторичности, синкопираном ритму, који удахњује снагу његовим музичким мотивима, те његова склоност ка обликовању мелодијских идеја кроз репетитивне фигуре у необарокном маниру, за шта је најбољи пример *Дийтих*. Постојеће технике свирања на виолини Јевтић ефектно развија, крећући се у оквирима неокласицизма и поетске архаизације, односно умереног модернизма, тако да је допринос побољшању извођачких перформанси најевидентнији кроз модернистичку комбинаторику звучних боја, кроз које композитор испитује могућности проширивања постојеће палете ефеката и звучности.

¹ marijamisita@yahoo.com

² Овај рад представља редиговану верзију писаног дела докторског уметничког пројекта рађеног под менторством ред. проф. Јасне Максимовић Веселинов и одбрањеног 2017. године на Катедри за гудачке инструменте Факултета музичке уметности у Београду,

Предмет овог рада представљају четири композиције Ивана Јевтића намењене виолини: *Сонатна за виолину и клавир* (1979), *Двијих за виолину и клавир* (1980), *Концерт за виолину и оркестар* (1986) и *Свића за соло виолину* (2015).

Један поглед на опус Ивана Јевтића довољан је да схватимо да се ради о композитору који је највећи део свог стваралаштва посветио неговању инструменталне, такозване апсолутне музике, која се може сврстати у три категорије:

1. дела за соло инструменте,
2. камерна дела за различит број извођача и
3. оркестарска дела – концерти за солисте и оркестар, симфонијска музика (НИСЕФОР 2016: 109).

У овом раду се бавимо Јевтићевим композицијама намењеним виолини, у којима нам је циљ да истражимо модерне аспекте третмана техничко-изражајних могућности виолине. У одабраном репертоару су све три инструменталне врсте које Јевтић обухвата. То нам даје подлогу за компаративно сагледавање интерпретативних могућности виолине кроз призму различитих инструменталних врста.

Полазишна тачка истраживања је релација интерпретатор-композитор-слушалац. Сам Иван Јевтић говори: „Код мене је врло важан тај активни однос композитора и интерпретатора... и велики подстрек за ствараоца је када вам неко нешто тражи да напишете...“ (НИСЕФОР 2016: 109). Пут до постављене релације темељи се на детаљној стилској анализи, која би подразумевала и њено вербално тумачење и усмеравање ка проблемима музичке интерпретације, како би на што адекватнији начин дело било перципирано од стране слушаоца. Биће издвојени параметри који указују на стил, било да је реч о цртама које су репрезентативне или уопште нису типичне за постављени стилски оквир, а реч је о модернизму. Аналитички ће бити сагледани одломци који указују на „позајмицу“ неког од ранијих стилова, фолкорни идиом или архаични, византијско-православни сензибилитет. Овакво разматрање појединачних црта, нарочито оних примарних (мелодија, ритам, хармонија), омогућиће интерпретацију датог музичког исказа. Заправо, главна идеја овог рада управо је усмерена ка томе да се уз помоћ анализе објасне поједини интерпретативни захвати. Форма ће бити анализирана са становишта традиције и одступања од ње.

Тоналност, мелодијска и вертикална поставка, добиће посебно место у аналитичком сагледавању, те би коментари издвојених ситуација требало да се тичу „превођења“ препознатљивих, традиционалних црта у домен модернизма. На исти начин биће речи о третману ритма, који понекад постаје главни носилац израза.

Детаљну аналитичку обраду захтевају привремени и коначни мелодијски врхунци, узрастања и опадања у оквиру мелодијског кретања, акценти,

односи наглашених и ненаглашених тонова у оквиру ритмичких структура, с циљем подвлачења разлике између видова исказивања фактуре, у оквиру које поједино колористичко ткање, неки акорд или тон, или група акорада или тонова, добијају значење у зависности од стилског контекста у коме се јављају. Дакле, адекватан третман различитих модернистичких стилских црта доводи до јасније стилске интерпретације. Претходница овоме јесте адекватна аналитичка интерпретација. На овакав начин протумачена и интерпретирана партитура могла би да укаже на могући пут ка обједињавању естетских начела композитора и извођача. Претпоставка је да би такав приступ представљао и једини исправан начин перцепције дела код компетентног слушаоца.

Умерени модернизам

Иако према годинама настанка, Јевтићева дела за виолину не припадају периоду у којем би, на домаћој и међународној сцени, модернизам требало да представља једну од главних стилских интенција. Можемо да учимо да су у потпуности заобиђена авангардна стремљења или она која би указивала на постмодернизам. Ни у својим најновијим делима (*Свиџа за виолину*, 2015) Јевтић не дотиче постмодернистички оквир, нити одступа од активног преображаја стилских елемената прошлости. Све четири одабране композиције би се, према својој стилској и естетској оријентацији, најпре могле сврстати у оквиру музичког модернизма, који се испољава у једноставнијем, умереном виду.

Појам *модерној* није лако једнозначно одредити и категорисати, јер се ради о појму који је током времена еволуирао, мењао значења, и указивао на различита стилска струјања у различитим епохама (Медић 2007). Међутим, нас првенствено интересује разматрање и разумевање појма *модерној* и *модернизма* у контексту XX века, као синонима за ново у односу на из прошлости наслеђене стилске обрасце. Истражујући однос традиционалног и модерног, старог и новог, закључује се да се Јевтићева дела за виолину налазе на раскрсници, због чега су и окарактерисана као умерено модерна.

Музиколог Ивана Медић естетику *умереној модернизма* дефинише као: „склоност уметника ка помирењу авангардних и традиционалних, интернационалних и регионалних тенденција и вредности“, тако да се у музичким делима примећује да „композитори теже иновацијама, али не по цену одбацивања традиционалних изражајних средстава“, што је у складу са „схватањем да је постепено увођење нових техника пожељније од наглог прекида са прошлошћу“ (Медић 2007: 294). Премда *умерени модернизам* може да се испољи на више начина, Ивана Медић наводи основне естетске принципе на којима почива, а који се могу приметити и у Јевтићевим

делима за виолину: еклектичност, релативно кашњење у асимилацији нових тенденција у односу на шири европски контекст, релативна „новост“ тих тенденција у локалној средини, као и оклевање да се предузме радикална и организована уметничка револуција (Медић 2007: 294).

У контексту Јевтићевог стваралаштва могуће је установити неколико главних одредница и репрезентативних типова решења када је однос традиције и модернизма у питању, а које се могу сврстати у следеће категорије (Марино 1997):

1. **Хуманистичка оријентација.** Јевтић није од оних стваралаца који модерно сматра *естетски суверорним* у односу на традиционално музичко наслеђе, како национално тако и интернационално (Марино 1997: 84–85). Његов музички језик има модерне одлике али није авангардан, субверзиван и радикалан према традицији или политички ангажован. Приступ разумевању његових дела произлази из самог дела, из естетике звучних линија које образују целину. У свом уметничком раду Јевтић не посеже за претеривањима, пренаглашавањем или јефтним ефектима, којима неретко прибегавају савремени композитори, желећи да по сваку цену створе нешто оригинално и непоновљиво. Посвећеност истрајавању сопственог стила илуструје сам Јевтић: „А да сам одржао континуитет са стваралаштвом и мојом музиком, то је већ велика ствар... а ако сам одржао континуитет са оним што сам радио, то значи да сам ја аутентичан“.³ Јевтићева инвентивност се огледа у способности да без посезања за афектацијом и изненађењима креира музичку мисао, која одише снагом и где тонска материја представља чулно средство за изражавање осећања. Управо због тога, код Јевтића се у оквирима модернизма јасно испољава хуманистичка оријентација, у којој могу подједнако да се пронађу извођач и слушалац. Његова музика изражава стања и утиске расположења, евоцирајући унутрашњи свет осећања, због чега има потенцијал да се обраћа свим људима, без обзира на друштвени статус. Тонска материја пулсира попут живог организма, препуна је ритма, покрета, хармонија и експресивних, јасно артикулисаних мелодија.

2. **Космополитска инвазија** (Марино 1997: 92). Јевтићева музика почива на синтези стилских утицаја који долазе из различитих извора. У његовом стваралаштву се најнепосредније уочавају следећи стилски утицаји и естетске вредности:

- а) француски (Дебиси, Равел, Месијан),
- б) руски (Шостакович, Прокофјев, Стравински),
- в) немачко-аустријски (Алфред Ул) и
- г) српски (Рајичић и други).

³ Из разговора са композитором.

Другим речима, у његовом музичком језику се преплићу интернационална модерна струјања, додатно посредована утицајима балканског фолклора, али обележена његовим личним стилем. „За Ивана Јевтића је, рецимо, неокласицизам који је одређен стилским параметрима једног Шостаковича, Прокофјева и Стравинског, а са експресивним таласима у распону од Чајковског преко Рахмањинова до Бартока, углавном и данас она стилска област у којој се најадекватније изражава...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007: 118).

Јевтићев музички језик могао би се назвати необарокним због потраге за контрастима и покретом, или неокласичним због везаности за одређену тему, њено развијање и архитектонску јасноћу. У *Дийтиху за виолину и клавир* и *Свићи за виолину* карактеристике које се односе на барок су најизразитије. Ипак, моторични ритам у овим делима каткада прелази и у механички, што је поступак у коме се види Јевтићево одступање од барокне референце. У *Концерту за виолину и оркестар*, а нарочито *Сонами за виолину и клавир*, најјача је референца на неокласицизам. Јевтићев композициони поступак би се могао поистоветити и са неоромантичарима због лиричних мелодија, његовог националног духа и везаности за народну музику. Нарочито је упечатљив манир композитора да фолклорне елементе убацује у последње ставове циклуса, градећи на њима ефектна финала, попут последњег става у *Концерту за виолину и оркестар* и *Свиће за виолину*. Такође је присутна и неоимпресионистичка тенденција у одабиру хармоније и оркестрације блиска руској школи, те каткад нагла енергија ритма, што је одлика која се може пронаћи у свим његовим композицијама.

У поређењу са Јевтићевим биографским подацима можемо констатовати и да његов музички стил одражава његов јединствен животни пут – од Србије ка Француској, Аустрији, Бразилу и назад. Студије композиције започео је на Факултету музичке уметности у класи професора Станојла Рајичића (1910–2000), где је учио да компоњује у складу са класичним музичким формама, што оправдава неокласичну оријентацију у архитектоници дела за виолину и јасно постављену тематску контрастност. Жеља да се усавршава у великим европским престоницама одвела га је 1973. године у Париз, где се у наредне две године усавршавао код Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), чувеног француског композитора XX века. Као Месијанов студент, Иван Јевтић је продубио своја сазнања о великим делима XX века, о француским класичарима, Дебисију (Achille-Claude Debussy, 1862–1918) и Равелу (Joseph Maurice Ravel, 1875–1937) и о импресионистичком односу према тонским бојама и звучним текстурама. Месијанов утицај можда је најевидентнији у примени другог Месијановог модуса у другом ставу *Дийтиха за виолину и клавир*, који се може пронаћи и у другим анализираним делима али без тако доследне примене. Како је други Месијанов модус у суштини умањена лествица, познатија и као Скрјабинов (Александр Скрјабин, 1871–1915) модус, њено присуство се

може сматрати и руским утицајем. Током студија Ивана Јевтића у Француској преовлађују западни авангардни покрети, али ће контакт са Паризом његовој музици дати колористички, истанчан француски тон. Али, такође ће повремено прибегавати грубљем, робуственом музичком изразу под непосредним утицајем перкусионистичке естетике руских композитора, на које се непосредно позива: Прокофјева (Сергей Прокофьев, 1891–1953), Шостаковича (Дмитрий Шостакович, 1906–1975) и Стравинског (Игорь Стравинский, 1882–1971).

По свршетку студија у Паризу, Јевтић добија Хердерову стипендију, која му омогућава да између 1975–1978. борави у Бечу и додатно усавршава свој таленат под менторством професора Алфреда Ула (Alfred Uhl, 1909–1992). Ивану Јевтићу и његовом учитељу у Бечу заједничко је било велико интересовање за чисто инструментално писање. Непосредан резултат тог интересовања представљају и одабрана дела за виолину, у којима Јевтић истражује изражајне могућности инструмента. У Бразил одлази 1997. године да би преузео место професора на Универзитету Пелотас (*Universidade Federal de Pelotas*), где открива веома богату народну музику и остаје до 2000. године. Између Беча и Бразила, све до данас, Јевтићево трајно место боравка остао је Париз. Њему се увек враћа. Дописни је члан Српске академије наука и уметности од 2003, а редовни од 2012. године.

3. Модернистичка обележја (Марино 1997: 32–36). Модерно (ново, оригинално, слободно) се у Јевтићевим делима препознаје само посредством антитезе са класичним и посредством одступања и трансформисања преузетих стилских идиома: барокног, класичног, романтичног и импресионистичког. Класичне и модерне идеје и вредности узајамно се осветљавају – у пропорцијама које варирају од дела до дела – и узајамно примају и преносе смисао и значења (Марино 1997: 82). Сходно томе, свако кршење начела у односу према традицији се може сматрати манифестацијом модерног духа, као што је изостављање друге теме у репризи сонатног облика првог става у *Сонатни за виолину и клавир*. На примеру одабраних дела могу да се уоче непрестани међуодноси класичних и модерних равни, старог и новог, али који делују комплементарно и функционишу у органском јединству, не у антагонизму. Оно што је модерно јесте разноврсност у смислу низања разнородних мотива, које распоређује кроз различите одсеке унутар форми, поступак који највише до изражаја долази у *Концертну за виолину и оркестар*.

Разумевање стилских нити које се код Јевтића преплићу на оригиналан начин уско је везано за разумевање интерпретације његових дела и преношење њихове естетске суштине публици. Између класичне и модерне равни јавља се непрестана размена, али у различитој сразмери иновативних и традиционалних компоненти од дела до дела, о чему ће бити више речи у другом делу рада, у представљању аналитичких закључака.

4. *Иновирање традиционалне садржине* (МАРИНО 1997: 76–82) Јевтићева уметничка индивидуалност није проистекла из експлоатације неких свеже откривених изражајних средстава, помодних композиционих поступака и метода, већ из инвентивне реорганизације, стилизације и третмана многих од других пронађених и одраније познатих поступака. Ова црта његовог стила приметна је и у начину на који третира виолину. Углавном се ослања на традиционални приступ уз инвентивно комбиновање различитих потеза, тако да се од извођача захтева да се брзо прилагођава назначеним променама и да оствари континуитет музичких мисли. Јевтић се враћа напуштеним изворима надахнућа (соната, концерт, свита), формама за које се мислило да су исцрпљене у претходним епохама, и ту проналази нове, драгоцене стваралачке импулсе.

5. *Композициони пошуйак*. Иван Јевтић је веома плодан композитор, што производи утисак ствараоца који пише са сигурношћу и лакоћом. Његова музика најчешће оставља утисак да нас није изненадила нечим радикално новим, запањујућим и неочекиваним, али се у доживљају његових дела, кроз садејство свих изражајних компоненти звука, осећа свежина богате инвенције и висока стваралачко-техничка култура. Најбитније тачке Јевтићевог рада представљају: ефикасно обликовање тонске материје, жива ритмика, превага мелодије и форма изграђена од низа супротстављених сегмената, чиме се уносе промене у стил писања (НИСЕФОР 2016: 113).

Композиције су производ интелектуалног рада, луцидне, самосвесне конструкције, попут колажа, али никада хладне и стерилне конструкције без крвотока осећања. Најбитнији аспект Јевтићевог музичког језика представља ванредно богатство тема и мотива, који показују снагу његове стваралачке инвенције и талента да мелодију гради на небројено много начина. Концепција градње неокласичне мелодије у *Сонатни за виолину и клавир* није иста као концепција градње мелодије у *Дивјиху*, која упућује на барок и поетску архаизацију. Осим што користи традиционалне начине мотивског рада, композитор врло радо користи једнообразне мелодијско-ритмичке мотиве. Анализирајући Јевтићев *Дивертименто*, Ивана Вуксановић наводи да „публика често бива ухваћена у мрежу мотива које композитор вешто дистрибуира кроз ставове, комбинујући их, варирајући их и сукобљавајући их. Упркос оштрим резovima у структури, честим променама у фактури (базираним и на дијалогу солиста и ансамбла) и контрастима између контемплативних и ритмички разигранијих одсека, управо интервенције на тематском плану композиције обезбеђују целовитост и хомогеност дела“ (ВУКСАНОВИЋ 2001: 71–75). На исти начин може да се говори и о Јевтићевим композицијама за виолину, што говори у прилог чињеници да композитор има јасно дефинисан и препознатљив стил компоновања.

За свој први квартет је рекао да почиње „криком“, оличеним у интервалу кварте (НИСЕФОР 2016: 35). Премда „крик“ призива сећање на слику

норвешког сликара Едварда Мунка (Edvard Munch, 1863–1944) као симбол личних страхова, у Јевтићевом случају чини се да „крик“ означава пут ка личном стилу и стваралачкој зрелости. У делима за виолину кварта је присутна као један од најважнијих мелодијских и хармонских чинилаца.

Схватање хармоније код Јевтића је повезано са схватањем боје, што се примећује у употреби тонских кластера и стварању посебних акорада, као и кроз трагање за новим бојама звука у традиционалним инструменталним саставима. У својој музици Јевтић селективно користи постојеће могућности у хармонији, од најрудиментарнијих (празне квинте, основни трозвучи), до најсложенијих (комплексни акорди, тонски кластери и акорди са додатим дисонанцама). У својој музици истовремено ради на тоналитету, модалности и атоналности. У односу мелодије и хармоније такође је заступљена разноврсност примењених решења, али је у анализираним делима најчешћи случај да хармонија осликава контекст, атмосферу, даје одређени сентиментални предзнак и боју, било да је у потпуности независна од мелодије или да мелодија произилази из хармоније. Однос мелодије и хармоније може да доведе и до политоналности или битоналности.

Иван Јевтић остаје веран класичним жанровима, чије велике опште форме поштује, нарочито њихову глобалну поделу на ставове у спорим и брзим темпима који се наизменично јављају. *Свиџа за виолину* традиционално је циклус минијатура, док су *Сонаџа за виолину* и *Концерт за виолину и клавир* троставачно уобличени. Међутим, жанр код њега еволуира, садржај и структура бивају осавремењени новим идејама и формалним решењима. Критички отклон од типизираних, предвидљивих, стереотипних решења и устаљених норми подстиче иновације и експериментисање са стиловима и поступцима претходних епоха, које надкриљује, уоквирује и прожима Јевтићев јединствени сензибилитет. Његову партитуру је могуће поделити на делове који се разликују према мотивима (заснованим на различитим врстама тонских лествица), по хармонској подршци (заснованој на акордима различитог интервалског садржаја и тоналним центрима), начину писања, темпу, карактеру, те темама са наглашеним супротностима, где је специфично и парадоксално да се из те разноврсности рађа осећај јединства.

Неокласицизам и њоејска архаизација

Мелита Милин трајање српског модернизма дели у четири фазе. У оквиру треће фазе, коју временски сврстава у период од 1951. до 1970. године, она наводи три могућа усмерења: *неокласично*, *неоекспресионистичко* и *њоејску архаизацију* (Милин 2006: 93–116). Иако су сва разматрана Јевтићева дела настала после поменутог временског оквира, већ на први поглед је очигледно да се овај композитор претежно креће између *неокласицизма* и *њоејске архаизације*.

Неокласицизам. У прилог неокласицизму говори чињеница о коришћењу традиционалних форми. Користећи се формама као што су соната, концерт, диптих или свита, Јевтић нагиње „космополитском“, „универзалном“, не оптерећујући се никаквом врстом ангажованости. Концепција градње уметничког дела које нема претензију надилажења сопствених оквира, чини се да га такође сврстава у оквиру универзално-класичног модела, што потврђује и хуманистичка оријентација у садржају. У свим делима за виолину које смо сагледали уочили смо традиционалне формалне обрасце: сонатни облик, различите видове простих и сложених облика песме, као и слободније конципиране облике који као да произилазе из принципа импровизације – сви они, претежно упућују на идиоме барока или класицизма, али се јављају и јаке референце на романтизам и импресионизам. Најзад, у прилог неокласицизму иде и тоналност. Сазвучја код овог композитора често су терцна.

Поетска архаизација. Без обзира на различите глобалне утицаје – француски, немачки, руски и бразилски – печат српског идентитета је у Јевтићевим делима за виолину изузетно јак, уграђен у његова космополитска искуства. Међутим, на Јевтића ће више утицати традиционална него класична српска музика, коју никада неће анализирати нити изучавати, али чији ће, упркос свему, остати директан наследник. „Опорост интервала прекомерне кварте, грубост чисте квинте, везови секунди, понављања, поларизација на тонике и доминанте, хармонија која испуњава и уздиже мелодијски садржај, бинарни ритмови, снажно пулсирани, приближавају Ивана Јевтића његовим сељачким коренима и балканској народној музици која храни његову инспирацију“ (НИСЕФОР 2016: 129).

Богата разноликост поступака које композитор примењује у решавању стваралачких проблема произилази из трагања за новим изражајним средствима на основу српске фолклорне традиције. Поетска архаизација односи се и на богату ритмику, чије порекло је неретко фолкорно, као и на изразиту мелодиозност, чија архаичност наводи на византијско-православни сензибилитет. Фолклорни извори га нагоне на компоновање репетитивних мелодија, понекад веома уског мелодијског распона – премда су у његовом опусу присутне и дуге мелодије. У *Концерту за виолину* у први план избија ритам и сазвучја прожета оштрим дисонанцама и нестална тонална основа (битоналност, политоналност, модалност). У фолклоризму доминира архаичан израз ослоњен на модусе, поједине теме су модалне или су квази фолклорног порекла, те би са те стране могло да се говори о поетској архаизацији. То се нарочито односи на модалност заступљену у *Концерту за виолину*, *Сонатни за виолину и клавир* и *Свићи за соло виолину*.

Јевтић не ствара стилске колаже, из чијег низања би могло да се разуме значење, већ напротив, активно трансформише стилове на које се ослања, због чега смо све виолинске композиције овог аутора сврстали у *модернизам*, који се исказује као *неокласицизам* и *поетска архаизација*.

Дийтих за виолину и клавир

Дийтих за виолину и клавир Иван Јевтић компонује 1980. године у Паризу. Јевтић напомиње: „Први став Диптиха је под утицајем Месијана..., ја волим те његове дугачке линије које су у пратњи акорада аморфне структуре...“⁴ У два карактерно контрасна става, *Tranquillo e dolce* и *Allegro ma non troppo*, најјаче се испољавају необарокне референце – оличене у идеји покрета, моторичног ритма и двоставачној концепцији дела – у садејству са модерничким цртама попут употребе другог Месијановог модуса, смелих хармонских решења и слободне метрике. Улога клавира и виолине почива на традиционалним основама, виолини су поверене главне музичке идеје, а клавиру пратеће. Ипак, сагледавајући музички садржај клавирског парта, не можемо а да не приметимо фактурну и тематску разноврсност: употребу педала у различитим видовима, перкусионистички третман инструмента, употребу фигура, разложених акорада и пасажа. Хармонски потенцијал и регистарску распрострањеност клавира композитор вешто користи, скоро на оркестарски начин, за истраживање хармонске боје и одређених звучних ефеката. Мелодија, која је поверена виолини, углавном доноси тематски другачији материјал у односу на клавир, што је очекивано с обзиром на њену солистичку улогу, али и хармонски диференциран тематски материјал, што производи оштрије дисонантне склопове и указује на модернички третман инструмената. Осим слободне метрике у одређеним сегментима музичког тока, где виолиниста мора посебну пажњу да обрати на ритам у пратњи и природни ритам мелодије, у третману виолине Јевтић у значајно великој мери користи могућност манифестовања различитих звучних боја, што се види у комбиновању *pizz.* и *arco.* технике, предудара, различитих врста деташеа, флажолета, издржаних трилера, употреба сордине и употреба двохвата у неретко дисонантним интервалима.

Први став, *Tranquillo e dolce*

Први став, *Tranquillo e dolce*, обликован је као проста троделна песма. На почетку првог става се у деоници клавира успоставља (до *senza Ped.* прва страна, трећи ред) пратња заснована на изразито перкусионистичком третману три акордске формације, које се регистарски измењују у ритму четвртина и осмина, на метрички слободној подлози: у деоници леве руке јавља се акордско сазвучје F-B-G, изнад кога се смењују акорди а-мола и ес-мола (Пример 1). У споју ова два акорда негира се свака референца на тоналитет. Мелодија у виолини смештена је углавном у простор прве октаве и развија се кроз поступни покрет, премда је и ту упечатљив интервал прекомерне кварте Ес-А. Обухватањем тонског садржаја клавирске и вио-

⁴ Из разговора са композитором.

линске деонице можемо да приметимо да је скоро комплетиран 12-тонски низ, односно да недостаје само тон *Gis*. Изостављање овог тона у првом одсеку делује интенционално, нарочито када схватимо да други одсек почиње управо тоном *Gis3* у виолини.

Виолински звук почетног наступа требало би да употпуни хармонску карактеристичност и ритмички покрет у клавиру. Рељефност тонске супстанце је у том смислу најизражајнија карика виолинског удела. Иако у основи *non vibrato*, пажљивим променама брзине гудала у садејству са променом тонуса десне руке (али не у виду маркантности фразирајућег крешенда и диминуенда) постижемо мелодијску животност, која побуђује интервалска сучељавања. Практично би тек од ознаке *ord.* започео препознатљиви виолински експресиван звук употпуњен вибратом.

Пример 1. И. Јевтић, *Дивјих*, почетак првог става. Аутограф (Париз, 1980)

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the first movement of 'Divjich' by I. Jevtic. The score is for Violin and Piano. The Violin part starts with the tempo marking 'tranquillo e dolce' and the instruction 'sola'. The Piano part starts with 'pianoforte' and 'p'. The score shows the first few measures of the piece, including a repeat sign and a first ending bracket. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a tremolo accompaniment.

Први одсек завршава се код партитурног броја 1, а његова реприза, незнатно модификована, почиње код партитурног броја 4. Увод у репризу представља такт у коме клавир и виолина унисоно свирају тонове *Cis*, *H*, *F*, *C*, *G*, у ритму половина али тремолу и декрешенду од *f* до *p*. За клавир је назначена *una corda*, како би се покрет у тремолима и динамичке промене више истакле у виолини, јер је погоднија за ту врсту динамичког нијансирања звука. Најјачи сигнал репризности је поново успостављање акордске фактуре у деоници клавира, изнад које виолина наставља да у

тремолима гради мелодију до тона В2, а затим и да се постепено успиње у крешендо динамици до последњег, највишег тона Сis3. Последњи акорд првог става је кластер С-Cis-Eis-Fis-G.

Први одсек и други део првог става *Дийтиха* повезује кратак прелаз, пасажно заснован, који размењује виолина и клавир. Први одсек другог дела почиње тоном Gis3 у виолини (јединим тоном из 12-тонског низа, који се у првом одсеку није јављао), а у клавирској пратњи се успоставља фигура у којој се такође јавља тон Gis (Пример 2).

Пример 2. И. Јевтић, *Дийтих*, почетак другог одсека. Аутограф (Париз, 1980)

The image shows a handwritten musical score for violin and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin part starts with a whole note chord (G4, B4, D5) marked 'arco' and 'p dolce'. The piano part starts with a whole note chord (G2, B1, D2) marked 'p' and 'non vibrato'. The second system continues the music with more complex rhythmic patterns and dynamics like 'f' and 'pp'. Pedal markings 'Ped.' are present at the end of both systems.

У односу на мелодију у првом одсеку у деоници виолине, мелодија у другом одсеку је љупкија (*dolce*) и метрички правилнија, иако су промене метричке организације сразмерно честе. Иако је јасна намера композитора ка *dolce* звуку, требало би обратити пажњу и на адекватну брзину гудала, а не само на вибрато као иницијални покретач звучне тоpline. *Belcanto*, подстакнут бржим потезом гудала, је адекватан звучни израз, који, иако кратког даха, чини мост између почетног *non vibrato* и средишњег изразито *F con marcato* тонског слоја. Други део првог става је у глобалу сложеније грађен од првог.

Конструкција првог одсека подсећа на класичну структуру музичке реченице $n+n+2n$: прво се излаже мотив, затим се он понавља, након чега

слиеди развој који почиње увођењем триолских предударара у мелодију виолине. Крај јасно сигнализира хроматски покрет навише у клавиру, праћен *crescendo* динамиком из *mp* у *ff* и виолини са ферматом на последњем акорду, односно тону *Gis*. Овај триолски предудар у виолини, сходно драматуршком потенцијалу, не би требало мелодијски истицати, већ при потезу на жабици остварити готово перкусионистички, резак тон, уз прецизно ритмизовање фигуре у левој руци.

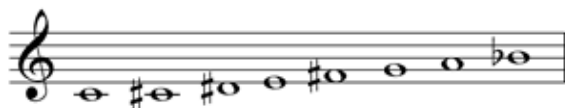
Други одсек *B* дела од првог одсека се разликује према фактури и третману тематског материјала. Искоришћен је субмотив из првог одсека са триолским предударом, који се разрађује не само у деоници виолине, већ и у клавиру на самом почетку. Ипак, у већем делу музичког тока за клавир ће бити карактеристичан ритам секстола у *mp* динамици, а у виолини комбинација ритма осмина и шеснаестина са посебно подвученом, изражајном акцентуацијом и динамичким нијансирањем у оквирима *f* динамике.

Завршно интензивно мелодијско узрастање у виолини од тона *B2* до *Cis3*, иако поступним полустепеним или целостепеним покретом, део је и интензивне хармонске надградње. Виолиниста би усклађеним портаментом подстакао хармонско диференцирање. Иако је портаменто превасходно интерпретативно средство романтичарске епохе, његова употреба је оправдана и у савременој музици. У овом случају га посматрамо не као изопштени виолинизам (мелодијска функционалност), већ као активан изражајни удео виолине при хармонски тј. драматуршки изразитијим музичким наносима.

Други став, *Allegro ma non troppo*

Други став *Дийшиха* за виолину и клавир, *Allegro ma non troppo*, је у потпуности изграђен на подлози другог Месијановог модуса (Пример 3), или умањене лествице (називи који се срећу су и октатонска лествица и Скрјабинов модус). Мање формалне целине се разликују на основу промене фактуре, одражавајући промене у третирању умањене лествице као основног изворишта, што се непосредно уочава и у начину третмана изражајних могућности виолине и клавира.

Пример 3. Други Месијанов модус



У тематском плану највише до изражаја долази ритмичка компонента, тако да извођач посебну пажњу мора да посвети осветљавању ритмичких односа и остваривању њиховог течног континуитета. Ритмичко богатство произилази из низа примењених поступака: употребе карактеристичних ритмичких фигура, додељивања јасне артикулације одређеним ритмичким фигурама како би се додатно издвојиле и учиниле експресивнијим, употребе променљиве метрике као и метрички слободних сегмената, интересантне метричке организације такта (6/4, 5/4), тремола, трилера, синкопа итд. У поређењу са другим разматраним делима, уочавамо да изостају лирске, романтичарске теме широког даха, премда у одређеним моментима постоје назнаке и таквог третмана виолине, какав ће бити карактеристичан за *Концерт за виолину и оркестар* или *Сонату за виолину и клавир*.

Увод је поверен клавиру (тактови 1–7). У левој руци су акцентовани тонови а-мол трозвука, који се јављају у разложеном виду. Изнад њих, у деоници десне руке преовладава поступни покрет у малим терцама. Кроз овај поступак до изражаја долази модерна црта у којој су постављене референце на тоналност и атоналност, а-мол и хроматске паралелне терце, у карактеристичном 6/4 ритму, који указује на поетску архаизацију. Виолина се прикључује у 8. такту и тада се фактура у клавиру мења у корист лествично заснованих пасажа у ритму секстола. Почетак фигуре у секстолама почиње малом терцом – репрезентативним интервалом умањене лествице (Пример 4).

Мелодија поверена виолини протиче у триолама, захтевајући децентан, снажан потез тј. звучну артикулацију. Упечатљив је интервал прекомерне кварте на почетку, на који се надовезује скок велике сексте навише, са којима су комбинована поступна кретања. Репетитивност изложеног мотива, карактеристични интервали и ритмичка слика указују на поетску архаизацију. Извођачки изазов за виолинисту од почетног наступа до партитурног броја 3 је континуитет напетости. *Marcato* звучност, уз избор прстореда који подразумева употребу прве позиције и празних жица, даје потребну рескост и тонско диференцирање у односу на бурност клавирске деонице. У партитурном броју 1 се може прећи на крупан *spiccato* на доњој половини, при чему је уз акцентован почетак потребно задржати слободну резонанцу на крајевима свих нота. Потребна карактерност, али уз помену слободну резонанцу, даје стално тонско присуство, с обзиром на то да је у клавиру тензија повремено ублажена присуством лежећих акорада.

У т. 17. код партитурног броја 1. ова врста рада са умањеном лествицом се напушта, на шта указује фрагментација мотива у виолини и фактурно усложњавање кроз употребу двозвука у виолини, а у клавиру кроз наслојавања звучних линија. Следећа музичка целина је сразмерно кратка, али јасно профилисана (тактови 20–30). Лествична основа је задржана али се њени звучни потенцијали истражују у виду двозвука у деоници виолине. Октаве, сексте, а нарочито паралелне терце се изводе снажно (*feroce*) у

деташеу. По потреби, ради прочишћеног двозвучног хода, у виолини се може прилагодити артикулација. Тиме се, услед изразитих интервалских скокова, онемогућава *glissando*. Клавир, у променљивој метрици, маркира хармонију, саткану од дисонантних интервала, такође у *f* динамици (Пример 5).

Пример 4. И. Јевтић, *Дийших*, други став, т. 8–10. Аутограф (Париз, 1980)

Између партитурног броја 3. и 5. смештена је трећа формална целина карактеристична по фактурној прозачности, педалима, мелодијски статичним, али ритмичким покретљивим звучним линијама (Пример 6). Изразит контраст према претходном музичком току првенствено се огледа у сузбијању тематског материјала и боји звучних линија, које произилазе из третмана регистра и начина извођења. Виолина изводи тремолa на тону Cis_1 и Gis_2 (т. 31–36) у постепеном декрешенду. У клавиру су за то време означени хроматски односи тонова $C-Cis$ и $G-Gis$, фигурирани у ритму секстоле. Хроматски однос упечатљив је и између 36. и 40. такта, тон Cis је у виолини, а у клавиру се уводи тон De ритмизован у четвртинама. У истом сегменту из дубоког клавирског регистра се рађа карактеристичан мотив енергичног мелодијског покрета, у коме до изражаја долази хроматски однос тонова B и H . Од т. 40 мелодија у деоници виолине постаје покретљивија, али не превише наметљива, како је то сугерисано и употребом сордине. Могуће је звук виолине са сордином посматрати и као аспект тонске боје, не само у смислу дискретности. Остварени колорит ансамбла

подразумева усклађеност поклапајућих тонова виолине и клавира (четвртине са предударом у клавиру). Виолинска мелодичност, дакле садржи и удео подцртавања опште атмосфере, а не само независну садржајност.

Пример 5. И. Јевтић, *Дийџих*, други став, т. 23–28. Аутограф (Париз, 1980)

The image shows two systems of musical notation for violin and piano. The first system is marked 'terose' and features a complex, rhythmic melody in the violin part with frequent chromaticism and a dense, textured accompaniment in the piano part. The second system is marked with a circled '2' and continues the intricate musical dialogue between the two instruments, with the piano part providing a harmonic and rhythmic foundation for the violin's melodic lines.

Пример 6. И. Јевтић, *Дийџих*, други став, т. 31–36. Аутограф (Париз, 1980)

The image shows two systems of musical notation for violin and piano. The first system is marked 'a tempo' and includes the instruction 'decrescendo' in both staves. The violin part features a series of chords and melodic fragments, while the piano part provides a rhythmic accompaniment. The second system is marked with a circled '4' and includes the instruction 'pizz.' (pizzicato) for the piano part. The violin part continues with melodic lines, and the piano part features a prominent, sustained chordal texture.

Читава трећа формална целина одише посебним миром и сетом, антиципирајући још већу моторичност и покретљивост музичког тока, наступом од партитурног броја 5.

Између партитурног броја 5. и 6. виолини је поверена експресивна мелодијска линија претежно заснована на четвртинама, у ритму у којем се профилише и клавирска пратња, слободно грађена на подлози другог Месијановог модуса (Пример 7).

Пример 7. И. Јевтић, *Дийших*, други став, парт. ознака 5. Аутограф (Париз, 1980)

Други део другог става, од партитурног броја 6. па до краја композиције, обележиће репризирање, поновно јављање изложених мотива, тема, структура и хармонија, али у измењеном виду. Модернистичка одлика коју уочавамо у овом делу музичког тока јесте реорганизација изложених мотива, нарочито у деоници клавира, тако да се мотиви и фигуре постављају у односе који се значајно разликују од првобитно установљених. Границе између одсека постају замагљене, због мобилности тематског материјала. Виолина се третира виртуозно, а нарочито су ефектна глисанда, брз, моторичан ритам и нивови двозвука. У репризи је акценат још више стављен на покрет, треперење звучних линија, континуитет у везивању различитих ритмичких профила, различитих динамичких нивоа и густине звука. Потребна је значајна прецизност у третирању двозвука или акорада у виолинској деоници, од бр. 7 надаље, као и прецизност у хитрим изменама

у левој руци, пре свега. Природно је у многим ситуацијама прилагодити артикулацију ради „прочишћених“ звучања двозвука, али се мора имати у виду ишчитавање природе мелодијског кретања. Када континуитет мелодијске линије захтева активно фразирање (*tenuto*), проблематике у левој руци не би требало да преузму вођство и наметну компромисна изражајна решења.

Композиција се завршава на тону А, који призива разложени а-мол трозвук с почетка другог става у деоници леве руке у клавиру, тако да се може говорити о тонској заокружености другог става *Дийшиха*, премда не и о тоналној заокружености композиције у целини, јер је дело тонално отворено у духу модернизма, где је акценат стављен на континуитет, на сам процес стварања, процес који је стално присутан и коме нема краја.

Концерт за виолину

Концерт за виолину Ивана Јевтића традиционално је конципиран као троставачна, надасве лирска форма, са распоредом ставова брзо-лагано-брзо: *Con rigore, Adagio, Allegro assai*, где први став карактеристично почиње соло виолином пре наступа оркестра, супротно поступку у класичном концерту. Први и други став су спојени *attacca*, што је романтичарски манир, чија је особеност додатно учвршћена кроз појаву цикличних тема и мотива (главна изложена тема у првом ставу доминира целокупном партитуром). Како сам аутор наводи, „оркестрација је доста јака, међутим ја сам после премијере која је била са Јованом Колунџијом и Павлом Дешпаљем 1988. у Београду, променио неке странице што се тиче оркестрације [...] да смањим обим оркестра, да ставим неке друге инструменте“.⁵

Драматургија дела је заснована на низању различитих карактера постављених у карактеристичне односе, који побуђују алузије на традиционалне формалне обрасце, попут сонатног облика и сложене троделне песме. Ставови садрже разнолике карактере, где нарочито до изражаја долази контраст између претежне моторичности (*perpetuo mobile, marcato, agitato*) и лирике (*espressivo, dolce, simile, sciolto*). Међутим, иако се тематском разноликошћу постижу интересантни звучни контрасти, степен конфликта између поменутих карактера није толико изражен. На нивоу дела примећујемо да композитор посеже за традиционалним видовима израза повереним виолини и оркестру.

У домену вештине инструменталног извођења нема упечатљивих иновација, али се модернистички аспекти третмана виолине и оркестра испољавају у елокветном начину на који Јевтић користи и развија већ постојеће вештине, односно, начину на који се поиграва са физичко-техничким иза-

⁵ Из разговора са композитором.

наредним тактовима и развија мелодију у све већем и већем мелодијском распону. Узлазни покрет, неколико тактова пре преласка на 6/4, изгледа као 'ослобађајући', чини се као да се мелодија и свирање инструмента постепено ослобађају стега да би достигли врхунац наступањем такта 5/4, пре силазног покрета“ (НИСЕРНОР 2016: 123).

Из главне теме избија један споредни мотив који се оркестру указује у такту 6/4, док се у виолини задржава равномеран четвртински пулс али на основу репетиција и поступног покрета. Реприза прве теме наступа у 177. такту уз учешће оркестра, у незнатно варираном виду, на коју се надовезује кода (т. 193–214). Извођачки изазов је какав израз остварити при наступу прве теме. Иако је композитор одредницом *espressivo* приближио извођачу своју намеру, због већ описане конструкције виолиниста је суочен са честим променама позиција, које би звучно требало прочистити спретним прелазима и прехватима на G жици. Неминовна карактерност теме сугерише такође и *con marcato* приступ, али експресивност је ипак могуће постићи благим „уклизавањем“ (*portamento*) ка половинама које су мелодијска тежишта. Експресивност потпомажу интензиван вибрато и густина звучне супстанце. Такође, умерена агогичка слобода би допринела наративу, уз касније враћање ка стабилном пулсу пред прво придруживање ритмичке сугестије из оркестра.

Мост (т. 23–29) доноси другу врсту материјала, у репетитивним шеснаестинским фигурама, које у дијалогу размењују виолина и оркестар. Наступ друге теме у 29. такту праћен је снажном алузијом на модернизам, појавом карактеристичног оркестарског мотива – очигледна је украсна задржична фигура, која заједно са деоницом виолине гради молски акорд од тона Це, задржан у наредна четири такта (Пример 9). Иако је потребно да виолиниста задржи доследност артикулације (*sciolto sempre*), потребно је свирати мелодијски издвојене двозвуке у горњем регистру лежећим гудалом. Тиме се остварује јасноћа свих нота.

Строга дијатоника овог сегмента повезана је са моторичним покретима виолине. У овом одломку Јевтић намерно врши снажну алузију на концертантност, бар онакву каква је могућа у бароку. Као што се у теми пролази кроз све тонове модуса, тако и при интерпретацији посебну пажњу треба обратити на интервале: двохвате или разложене кварте и квинте у широком опсегу (т. 50–56).

Након излагања и понављања карактеристичног мотива фактура се раслојава у оркестру, тако да од 37. такта један слој у оркестру у осминском ритму доноси фигуру, карактеристичну према покрету паралелном кварти: D-A, A-D, Fis-B у високом регистру и *piano* динамици, чиме се добија на прозрачности. У 38. такту као један од слојева јавља се тема са почетка транспонована од тона А1, али скраћена, тако да од т. 41 тематски значај поново добијају узлазна линија у дубоком регистру, акценговани тонови у ритму четвртина преузети из прве теме.

Пример 9. И. Јевтић, *Концерш*, први став, т. 30–33. Самостално издање композитора (1996)

Violin

Piano

ce-mol

Vln.

Pno.

ce-mol

Detailed description: This musical score is for a Violin and Piano duo. The top system shows the Violin part with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano part is in a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'ce-mol' (ad libitum). The bottom system shows a different arrangement with 'Vln.' and 'Pno.' staves. The piano part begins with a forte 'f' dynamic and includes some figured bass notation.

Пример 10. И. Јевтић, *Концерш*, први став. Самостално издање композитора (1996).
а) Сегмент прве теме убачен у другу тему (т. 38–40)

Violin 1

Piano

mf espr. тема

Detailed description: This score shows a Violin 1 and Piano duo. The Violin 1 part is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part is in a grand staff. The tempo is marked 'mf espr.' (moderato feroce). The word 'тема' (theme) is written above the piano part, indicating the first theme segment.

б) Сегмент прве теме убачен у другу тему у репризи (т. 147–149)

Violin 1

Piano

f

ff

mf

fp

тема

Detailed description: This score shows a Violin 1 and Piano duo. The Violin 1 part is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part is in a grand staff. Dynamics are marked as 'f', 'ff', 'mf', and 'fp'. The word 'тема' (theme) is written above the piano part, indicating the first theme segment in a repeat.

Крај друге теме сигнализирају кластери (т. 48–49), напуштање моторичног ритма у деоници виолине и промена фактуре код партитурног броја 5. Сегмент од партитурног броја 5 до партитурног броја 6 карактерише подлогу материјала прве теме који се излаже у полиритмији, триоле у виолини наспрам четвртина у оркестру, подвучене тремолом на тону Н, од кога и почиње излагање материјала прве теме. Реприза друге теме почиње у 147. такту. Успоставља се поново моторични ритам у деоници виолине, али се у акордској фактури уски слог замењује широким слогом, где су нарочито упечатљиви мотиви кварте и квинте. У оркестру се у једном од слојева сада изразитије јавља прва тема у односу на прво јављање у оквиру друге теме, транспонована за кварту навише, што указује на сонатни принцип (Пример 10). Можда другу тему карактерише излагање прве теме у оркестру уз пратеће контрапунктске линије. На месту развојног дела уметнута је лирска, епизодна тема, конципирана тако да се стиче утисак промене темпа, јер су тематски репрезентативне четвртине замењене половинама. Појавом лирске друге теме успоставља се принцип супротан досадашњем принципу низања карактера (Пример 11).

Пример 11. И. Јевтић, *Концерти*, први став, т. 64–67. Самостално издање композитора.

The image shows a musical score for Violin I and Piano. The Violin I part is in the upper staff, marked 'p dolce', and features a melodic line with a wide intervallic leap. The Piano part is in the lower staff, with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score is in 4/4 time and consists of measures 64-67.

Инсистира се на мелодији широког лука изграђеној од великих интервалских скокова. Контраст у односу на прву тему је тоналан, *in Fis*, док је ознака *forte espressivo* замењена ознаком *sub pianissimo sempre legato*, што указује на мирнији и нежнији карактер друге теме. Због свих наведених особина могло би да се говори о романтичарској концепцији мелодијске градње, са упадљиво наглашеним интервалским скоком (т. 65). Мелодијска линија се развија слободно али уз алузије на прву тему.

Након излагања лирске теме следи развој у четири етапе који почива на досадашњим тематским материјалима. Прва етапа (т. 83–107) се надовезује на лирску тему и представља фугато на подлози њеног материјала. Друга етапа изграђена је примарно на материјалу моста, премда се јављају и мотиви из прве и друге теме. Трећа етапа (т. 126–133) карактеристична је према фактури у оркестру из лирске епизоде, док је виолини поверена мелодија карактеристична за крај прве теме. У четвртој етапи је у првом плану ритам (т. 133–146). У репризи доминација концертантних црта са

мноштвом пасажних покрета могла би да представља значајнији технички захтев у интерпретацији, као и појаве скривеног двогласа у оквиру кретања шеснаестина или мноштво двохвата. Јасна је потреба да виолиниста, издвајајући кретање у оквиру двозвука, чини хоризонтални мелодијски ход. Робусна звучност није тада у првом плану, већ диференцијација мелодијске линије, која представља тиме још већи изазов за кординацију у оквиру већ захтевнијег занатског аспекта.

Кода афирмише значај прве теме која се јавља у оркестру од тона Ха, баш као и завршна група.

Други став, *Adagio*

Други став, *Adagio*, у формалном смислу је најприближнији прелазном облику између просте и сложене троделне песме, због нарочито разрађеног средишњег дела, који подсећа на развојни део сонатног облика. Формалне границе успостављене су на основу фактуре и начина рада са темом. Етапе средишњег дела могу се пратити према партитурним ознакама бројева – с тим што би бројеви 9, 10 и 11 потпадали под једну етапу због исте фактуре и тематског материјала на којима су засновани. У унутрашњој организацији троделне форме Јевтић посеже за комбиновањем принципа разноврсности и континуитета. Стиче се утисак ослањања на принцип орнаменталних варијација, где би средишњи део представљао значајније модификовање тематског материјала. Указивање на романтичарску сферу је главна одредница овог става. Драматургија музичког тока почива на динамички прогресивним и регресивним фазама, где се чини да сваки део произилази из претходног и да доноси већи или мањи степен модификације материјала. Модернистички поступак представља интензивирани појава специфичних лествичних кретања, јер композитор често посеже за три до четири тона која се налазе на растојању велике секунде (делови целостепеног низа), које комбинује са хроматиком. Тако се добија својеврстан тоналан утисак, јер се тонални исечци смењују у мелодијском кретању.

Фактуром другог става доминирају ефектни кластери, који се шире у полустепенима навише, тако да сваки инструмент оживљава ово непрозирно звучно тело које подржавају удараљке. Увод (т. 1–3) је у *pp* динамици на педалу Фис дура, побуђен синкопираним ритмом. Исти хармонски фон у оркестру карактеристичан је за цео први одсек – тамо где се кроз фрагментацију интензивира мелодија у виолини и оркестарска пратња тече у мањим ритмичким вредностима или бива испрекидана паузама. Успостављајућу независтан однос према хармонској подлози, виолина почиње излагање мелодије од тона A_2 , односно, у оквирима *in A* модуса, тако да је цео први одсек (4–32т.) изграђен битонално. Силазни, поступни покрет на почетку мелодије у виолини лествично је заснован и указује на молски

тонски род, али уз појаву фригијске секунде и миксолидијске кварте (Пример 12).

Пример 12. И. Јевтић, *Концерт*, други став, т. 4–6. Самостално издање композитора (1996).

амбивалентност тонског рода

целостепеност
миксолидијска 4-та

Супротно мелодијско кретање у следећем, 5. такту сугерише и супротни тонски род уз задржавање миксолидијске кварте, тако да мелодија добија препознатљиву боју због целостепеног низа. Несталност тоничне терце најснажније до изражаја долази у следећем, 6. такту, посредством наизменичне појаве тонова С и *Cis* у модусу *in A* (Пример 13). Сагледавајући хармонско-мелодијски аспект музичког садржаја првог одсека, примећујемо како се Јевтић елоквентно поиграва са нестабилношћу тонских центара и лествичних структура, што представља црту модернизма.

Пример 13. И. Јевтић, *Концерт*, други став, т. 4–6. / т. 33–36. Самостално издање композитора (1996).

а)
Ге
Е

pp una corda

Ped.

Исти принцип, уз минималне мелодијско-ритмичке измене, спроводи се и између 7. и 9. такта, али у оквирима *in Cc* модуса, где се амбиваленција тонског рода у мелодијском аспекту испољава кроз наизменично јављање тонова E и Es. Излагање тематског материјала према истом принципу јавиће се и од 10. такта у *in Cis* модусу, али без спровођења до краја.

Иако анализа свих ових тоналних, интервалских преплитања помаже виолинисти да разуме Јевтићев „говор“ на почетку другог става, намеће се неколико питања. Како битоналност, модалност, укупан хармонски фон подстиче живљу перцепцију извођача? Виолинисти су навикнути на препознавање дијатонских карика, али однос ка интонацији нема потребну креативну црту у случају модалности и атоналности. Управо је присуство експресивне интонације (наспрот темперованој) показатељ потребне хармонске сензитивности. Разумевање слојевитости модалног тоналног збивања у деоници виолине може адекватно „ослободити“ истраживање пута ка креативном промишљању. Успостављање освешћенијег интонативног присуства, дакле, оснажује сагледавање смена модалности, а и самих интервалских манифестација унутар модалног кретања. Такође би требало истаћи чињеницу да је експресивна интонација активни чинилац тонских боја и да употпуњује комплексност и аутентичност емотивног израза.

Од 16. па све до 32. такта спроводи се разрада материјала у моторичном осминском покрету, путем низова двозвука у виолини. Крај првог одсека сигнализују дуги издржани трилери на дужим нотама и дијатонско поједностављење фактуре. У последњем, 37. такту првог одсека упечатљив је хроматски однос тона Цис у виолини и де-мол акорда у оркестру.

Поредећи први одсек са његовом репризом (т. 100–114) која је скраћена, можемо да приметимо да је овај хроматски однос у каденци уклоњен тако што је акорд де-мола замењен акордом Фис-дура у оркестру, који обезбеђује не само тоналну заокруженост првог одсека, већ и тоналну заокруженост става. Осим каденце, у репризи су варирању подвргнуте и мелодија и оркестарски кластери. Однос тоналних центара у оркестру и виолини, *in A* и *in Fis* модуса, који је био карактеристичан за почетак првог одсека, у репризи је релативизован у корист *in A* модуса.

За почетак другог дела музичке форме у 33. такту такође је карактеристична битоналност између два тонична трозвука, ге-мола и е-мола, који представљају основу мелодијских кретања која су допуњена и хроматским тоновима. Баш као што је у првом одсеку мелодијска линија осцилирала између два тонска рода, између велике и мале терце, исти поступак уочавамо и у другом одсеку кроз наизменично јављање тонова В и Н – након што се тема изложи и дословно понови, следи развој који кулминацију достиже на тону Н3 у 42. такту. Посебну пажњу би требало обратити на експресивност звука у *pp* динамици. Јевтић је деликатном оркестрацијом (избором инструмената) подржао „посебност“ звука виолине у високом регистру на Е жици.

Од 42. такта следи развијање у неколико етапа, што се најбоље види у ритму у деоници виолине (од осмина до тридесетдвојки). Покрети у виду тридесетдвојки имају увек исти мелодијски оквир, којим се алудира на традиционални *perpetuum mobile*. Улога оркестра у средишњем делу је углавном непромењена. Као подлога се најчешће јављају акорди са додатим тоновима или скретничне хармоније. Хармонски односи су разнолики, од хроматских до квартних, који указују на тоналне референце.

Драматуршки посматрано, други став захтева будност изражајних средстава виолинисте, активан приступ сусрету нових одсека, одржање тензије када је то потребно. Ангажовање извођача захтева профилисање занатских апликација и усклађивање са јарким емоционалним садржајем овог става.

Трећи став, *Allegro assai*

У трећем ставу, *Allegro assai*, до изражаја посебно долази покрет исказан кроз јединство моторичних карактера, коме се у другом делу става супротставља изразито лирска мелодија. Контраст између ове две тематске сфере исцртава и глобалне обресе музичког облика, сложену дводелну песму са кодом у неколико развојних етапа. У коди поново до изражаја наступа моторичност и концертантни гест, којом се постиже симетрично уоквирење на релацији: моторично-лирично-моторично.

Део А (т. 1–57) трећег става има два одсека раздвојена прелазом: *a* (т. 1–25) и *b* (т. 44–57). Први одсек заснован је на тематском језгру, чији интервалски садржај чине мала секунда, велика секунда и мала терца. За разлику од првог става, упечатљив је одлучан и снажан почетак, поверен перкусионистичкој оркестарској секцији у прогресивној динамици од *f* до *fff*, до укључивања виолине у 6 т. на тону G. Ритмички упечатљив почетак, са јаким акцентима, усклађен је са профилисањем тематског језгра у оркестру кроз тонове E, F и G, кроз ритмички јасно издиференциран педал са истакнутом ритмичком фигуром на тону E (Пример 14а, б).

Пример 14. И. Јевтић, *Концерти*, трећи став. Самостално издање композитора (1996).

а) т. 7–9.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 7-9. The Violin part is in 6/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is in 6/4 time and features a bass line with sustained chords and a dynamic marking of *sub. mp*. The score is written on two staves: Violin (top) and Piano (bottom).

б) т. 17–20.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 17-20. The Violin part is written in 4/4 time and features a repetitive melodic line. The Piano part is written in 4/4 time and features a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp), indicating a key of G minor or D major. The dynamics are marked 'sub. mp' (subito mezzo-piano).

Виолина од 6. до 12. такта излаже репетитивну мелодију малог распона, засновану на истом интервалском садржају као уводна перкусионистичка подлога, али сачињену од тонова F, G и As, где се као мелодијски релевантан издваја тон G, што упућује на фригијски модус *in G*. Фолклорни карактер је истакнут наглашавањем ритмичке компоненте на уштрб мелодијске, али и кроз метричку флексибилност постигнуту употребом синкопа у деоници виолине. Хармонски фон целог тока мелодије у виолини (т. 6–12) представља кластер у *mp* динамици, високо регистарски постављен, у којем се ниједан тон не истиче понаособ. Између 13. и 16. такта поново се јавља перкусионистички сегмент с почетка, на који се поново надовезује мелодија у виолини и на подлози истог кластера. Међутим, мелодија је транспонована и садржи тонове G, A и B, уз задржавање интервалског садржаја, под које су подметнути тонови G, C и D. Као мелодијски значајан и даље се издваја тон Ge, без обзира на транспозицију. Мелодија пред крај одсека излази ван оквира овог тонског центра, али задржава поступност покрета реализованог кроз паралелне сексте. Посебну пажњу при извођењу би требало усмерити на начин озвучавања перкусионистичког, односно изразито ритмичког елемента. Индивидуалан избор варирања артикулације од лежећег *marcato* потеза, акцентуације или крупнијег спиката (*spiccato*) на доњој половини гудала, доприноси адекватној звучности у односу на оркестрацију или међусобно ритмичко сучељавање.

Потребно је постићи добар баланс транспарентности потеза (гудала) и мелодијског кретања. Превише пажње ка сугестивности занатске компоненте може довести до херметичности израза, а предност дата мелодијском кретању може довести до „умекшавања“ звучне артикулације, а самим тим и израза.

Упућеност Јевтића у вези са свим техничким средствима виолине увек има потребну комуникативност са стандардном звучном естетиком. Понекад је више реч о егзуберантним али не и експериментално „новим“ звучним решењима.

Први одсек је у репризи значајно модификован (од партитурног бр. 15 до бр. 17), толико да би се пре могло говорити о његовој реминисценцији у оквиру коде, а не као самосталном одсеку. У репризи је ритмички диференциран педал у удараљкама на тону G (првобитно на тону E), док је мелодија организована у моторичним, шеснаестинским фигурама (првобитно четвртине и осмине). Организација тонског садржаја такође је промењена кроз латентни двоглас: Des, Es, E су тонови који се истичу у вишем регистру; B, A, и G су тонови који се истичу у нижем регистру (Пример 15).

Пример 15. И. Јевтић, Концерт, трећи став, т. 160–162. Самостално издање аутора (1996).

За даљи развој мелодије карактеристична је фрагментација и инсистирање на репетицијама дела мотива, репрезентативно концертантни гест виолине и удараљки. Може се слободно рећи да је ангажман виолинисте у коди готово звучна „борба“ у садејству оркестра или контрастно постављеним ритмичким сугестијама оркестра. Поменути бомбастичност третирања виолинизма на овом месту даје слободу извођачу да изађе из оквира „уредности“ обриса звучних линија. Понекад је исконска звучност она која у већој мери носи карактерност, па и по цену тонске прочишћености. Наравно, стилски оквир као што је модернизам даје тај широки дијапазон емотивно-изражајних квалификација и потражује проширене границе звучне илустративности.

Први и други одсек раздваја прелаз (т. 26–43), који има две етапе. Прву, уводну етапу (т. 26–31) карактерише ритмичка покретљивост и поступни мелодијски покрет у паралелним секстама, у оркестру дат кроз понављање одређених фигура у карактеристичној *staccato* артикулацији а у виолини кроз слободније, хроматско вођење мелодије.

Друга етапа (т. 31–43) поверена је само оркестру, где се издвајају два звучна слоја. Први обезбеђује континуитет са претходним музичким током кроз паралелне сексте хроматски повезане, док други, регистарски нижи звучни слој, акцентује једноставну мелодију, у којој такође до изражаја долази тежња ка хроматици. Пред крај прелазна ова два слоја мењају места, што се најнепосредније примећује у аспекту ритма.

Други одсек првог дела (т. 44–57) је релативно кратак, али се и на простору од скоро десет тактова тема јасно профилише кроз мелодију

малог обима поверену виолини. Начин рада са темом је механички и подразумева транспозиције, прво за квинту навише, затим за терцу наниже. У оркестру се разазнају дијатонске акордске структуре, чије хармонске везе прате начин рада с мелодијом (G, D, B). Упечатљива одлика другог одсека је смена дводелне и троделне метричке поделе, четвртинске и осминске јединице бројања и употреба септоле. Као фолклорни, балкански елемент, истиче се прекомерна секунда у мелодији, као и паралелно везивање великих септима у променљивим метричким оквирима (Пример 16).

Пример 16. И. Јевтић, Концерт, трећи став, т. 44–46. Самостално издање аутора (1996).

Део Б се такође може сегментирати на три одсека: *a* (т. 58–89), *прелаз* (т. 90–97) и *b* (т. 98–150). Цео средишњи део је у односу на први дат у контрастној тоналности и романтичарској лиричности, која нарочито долази до изражаја у виолинској деоници. У интерпретацији мелодије требало би водити рачуна о њеном поступном развијању, усмерености и динамичким градацијама ка исходним тоновима. У првом одсеку мелодију прво доноси виолина од тона H2 (т. 58) а затим се у концертантном маниру тема јавља и у транспонованом виду од тона F2 (т. 70) без икаквих мелодијско-ритмичких одступања. У мелодији се јављају карактеристични интервали мале секунде и прекомерне кварте, а можемо да уочимо и да је према ритмичком профилу блиска лирским темама које су биле излагане у претходна два става. Хармонска подлога у оркестру сугерише *in E* молски тонски центар (Пример 17). Као упечатљива хармонска боја истиче се веза е-мола и еф-мола, фригијски предзнак, као и веза е-мола и це-мола, као карактеристична медијантна веза. Када оркестар преузме тему, уз транспновање за прекомерну кварту навише, у оркестру се јавља *in B* молски тонски центар – у односу на првобитни *in E* тонски центар такође транспонован за прекомерну кварту. Развој изложеног материјала почиње од партитурног броја 8 и траје све до партитурног броја 9, до прелаза. Развој се одликује уједначеним осминским покретом у деоници виолине, уз задржавање поступног хроматског покрета, док се у оркестру јављају педалне хармоније и ефектни кластери.

Пример 17. И. Јевтић, *Концерт*, трећи став, т. 58–60. Самостално издање аутора (1996).

Violin

f esp.

Piano

p

Прелаз између два одсека дела *B* (т. 90–97) доноси фактурно поједностављење и прозачност. У виолини се јавља ритмички мотив с почетка става на тону А, где се варира само начин његовог извођења. Оркестарска фактура у прелазу је профилисана кроз квартно грађене акордске склопове, изложене у ритму половина. Фактура другог одсека другог дела (т. 98–150) заснована је на хомофаној фактури, у којој се јасно издваја мелодија у виолини и акордска, оркестарска подлога у тремолу, у којој густина хармонског сазвучја варира додавањем и одузимањем тонова. Нежност која се захтева у извођењу мелодије (*dolce*) усклађена је са *pp* динамиком хармонске боје. Као тонски центар истиче се *in A* модус. Мелодија се развија слободно, али у карактеристичном ритму за лирске епизоде у овом концерту. Експресивност подразумева пажљив однос према легату, активну употребу вибрата и присуство континуитета мелодијског покрета. Јевтић активно користи разноликост регистара Е и G жице, при чему виолиниста има могућност да оствари целовиту звучну експресивну мапу. Насупрот перкусионистичком почетку става, ова тема у пуној мери захтева емоционално давање извођача (Пример 18).

Пример 18. И. Јевтић, *Концерт*, трећи став, т. 98–100. Самостално издање аутора (1996).

Violin

p dolce

Piano

pp

У коди долази до још изразитијег изразитијег токатног покрета са фигуром којом је и започео став (две шеснаестине и осмина) или кроз равномерно фуриозно кретање шеснаестина. У изразитој мери виртуозност и активна пасажна кретања заокружују трећи став и одржавају напетост до самог краја става. Јасне карактеризације, избор и познавање виолинског потенцијала у овом концерту у великој мери помажу извођачу да истражује концертантност и експресивну подлогу оваквог жанра. Пут ка личном фантазму при интерпретацији увек је отворенији када извођач препознаје тежњу да композитор у најбољем светлу прикаже манифестације и прирону солистичког инструмента.

Сонатна за виолину и клавир

Сонатна за виолину, коју је композитор написао 1979. године, представља троставачни сонатни циклус, са распоредом ставова брзо-лагано-брзо у маниру класичног сонатног циклуса: *Allegro moderato*, *Lento*, *Allegro molto*. Како Јевтић напомиње „соната је настајала када сам почео да пишем од другог става, без клавира у шетњи кроз Булоњску шуму у Паризу“. Појединачни ставови сонатног циклуса грађени су традиционално, у неокласичном маниру као сонатни облик (први став) и сложена троделна песма (други и трећи став), где су такође приметне и одређене слободе у третирању форме у модернистичком маниру.

О тоналној заокружености циклуса може се условно говорити, јер се она остварује на основу почетног *in Es* и његове енхармонске варијанте *in Dis* тонског центра на крају циклуса. Појединачни ставови су тонално отворени, други и трећи чак *attaca* повезани.

Први став, *Allegro moderato*

Сонатни облик првог става у темпу *Allegro moderato* драматуршки је заснован на низању различитих мотива и тема према принципу контраста: моторичних, лирских, драмских и оних фолклорно обојених мотива, у којима се најпре распознају референце на поступке романтизма и барока, али које све одбједињује и прожима дух модернизма. Дејство сонатног принципа највише долази до изражаја управо у тематском домену и то у сонатној експозицији (т. 1–46) кроз однос прве (т. 1–21) и друге теме (т. 24–41) и у развојном делу, где се карактерни контрасти користе у неколико етапа, чиме се потврђује неокласична стилска оријентација. Међутим, снажан знак модернизма испољава се у односу између експозиције и репризе (т. 116–154), тако што се друга тема у репризи не јавља. У овом поступку до изражаја долази модернистичка естетика одступања и неги-

рања традиционалног формалног решења, тако да су и сам сонатни принцип и идеја сонатности првог става доведена у питање.

Прва тема првог става (т. 1–21) карактеристична је по битоналности, која се испољава у односу мелодије која се одвија у оквиру *in G* модуса и пратње која је *in Es*. Мелодија и пратња, сагледане појединачно, имају репрезентативно класичне црте, у пратњи је разложен ес-мол трозвук (иако је тон *Ges* нотиран као *Fis*), док је мелодија заснована на разложеном ге-мол трозвуку и поступном дијатонском покрету. Домен тоналног плана указује на антикласичан, модеран однос према тоналности јер уместо једног имамо два тонална центра (битоналност).

Излагање мелодије третирано је на концертантан начин у класичном маниру, прво је изложена у клавиру, а затим је у 9. такту преузима виолина, с тим што је почетак метрички померен. Од извођача се захтева да мелодију изнесе *cantabile* у *mp* са нарочитим осећајем за интерпретирање различите акцентације и артикулације, које одражавају нијансе у боји тона а која мелодију приближава вокалном узору. Непосредно пре излагања теме у виолини мења се клавирска фактура тако што се у деоници десне руке образује звучни слој на тоновима *G* и *D*, а у деоници леве руке звучни слој на тоновима *As* и *Es* – у оба случаја се ради о интервалу чисте квинте, тј. кварте. Ова два звучна слоја јављају се у ритмички синхронном виду, у осминама, у *p* динамици уз употребу лежеће хармоније, тако да се добија звучност одређене боје, која указује на архаичност. Спој класично конципиране мелодије у виолини са рудиментарном хармонијом такође представља одраз модернистичке стратегије у изградњи музичког тока. Прва тема у виолинском наступу даје захвалан мелодијски континуитет. Смер и рељефност фразирања се намеће сталним узлазним интензитетом. Без обзира на битоналност, виолиниста може доживети јединствено своју мелодијску линију и сасвим испољити њену развојну изражајност (Пример 19).

Пример 19. И. Јевтић, *Сонатна*, први став, т. 8–11. Самостално издање аутора (1979).

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata by Ivan Jevtić. It consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a melodic line marked *mp cantabile*. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The right hand of the piano part plays chords in the G and D positions, while the left hand plays chords in the As and Es positions. The piano part is marked *sub p* and *sempre*.

Две теме сонатне експозиције раздваја мост (т. 21–23), а у мосту проналазимо карактеристично пасажано кретање, али без учешћа виолине. Друга тема (т. 24–41) је структурно сложенија, садржи одсеке *B1* (т. 24–33) и *B2* (т. 34–41), који се разликују на основу фактуре. Црте модернизма испољавају се на основу слојевитости фактуре и третмана хармонских сазвучја у клавиру на начин боје, што се најнепосредније примећује у третирању регистра, ритма и динамике. Почетак *B1* поверен је клавиру, где се јасно издвајају три хармонске линије: педал на тону А1, пентатонска фигура која почиње од А2 и трећи слој, који је смештен у простор треће октаве, са карактеристичним триолским ритмом а који почиње тоном А3. Прва два слоја изводе се *f* а последњи у *subito p*. Виолина се у 27. такту такође прикључује на тону А, али у регистру испод клавирске пратње, што се поступно, према крају *B1* и почетку *B2* (т. 33) мења – карактеристичан је покрет у интервалу кварте у мелодији. Другу тему и завршну групу раздваја кластер у деоници клавира (т. 40–41) и успостављање нове фигуре у деоници виолине. Завршна група (т. 42–46) је релативно кратка. Крај експозиције сигнализан је издржаним трилером у виолини на тону G1.

Развојни део садржи четири етапе у којима се разрађује тематски материјал из сонатне експозиције: *I* (т. 47–66), *II* (т. 67–87), *III* (т. 88–100) и *IV* (т. 100–115). У све четири етапе виолина се третира на четири различита начина. У првој етапи акценат је стављен више на ритам него на мелодију, која је малог опсега. Ритмички издиференцирана мелодија у виолини у триолском ритму подразумева и тонско нијансирање, које је сугерисано адекватним ознакама, што представља посебан извођачки изазов да се у репетитивном низу појединим тоновима да другачије тонско осветљење. Прецизност артикулације коју композитор даје виолини истовремено сугерише и карактер. Овај сегмент треба изводити на горњој половини гудала, при чему би и тонска боја и карактер били у јединству. Ова једноставна мелодијска линија убрзо добија и свој октавни вид, који затим прераста у низ паралелних сексти, да би се у последњих неколико тактова прве етапе поново успоставио једноглас. Клавирска пратња саткана је од слојева, других педала који уоквирују две фигуре (блиско фактури *B1*) – једну у триолама, покретљивију и мелодијски садржајнију, а другу у четвртинама.

Мелодија у виолини у другој етапи развојног дела (т. 67–87) заснована је на материјалу прве теме из деонице клавира, односно, на арпеђима е-мола и Ес-дура у широком слогу и широко заснованих у трајању из којих произилази *crescendo* мелодија заснована на другом Месијановом модусу, од које се захтева *agitato molto* извођење у *ff* од тренутка када се из осминског покрета пређе на триоле. Цео одсек би требало изводити усаглашеном артикулацијом, која би подржала карактер који композитор интензивно даје. Репетитивност модела упућује на *non legato* звук, који би се пренео у још изражајније снажно акцентовање и карактеризацију. Трећа етапа започиње у *fff* са *molto espressivo* мелодијом од тона C1 у виолини. Сасвим је извесно да *fff* динамика која траје дванаест тактова не пружа

виолинисти могућност попуштања максималног тонуса десне руке. Захтев композитора (*molto espressivo*) се може достићи ангажованим деловањем вибрата, тј. усклађеном брзином и амплитудом. Тако би се добила извесна рељефност без обзира на општи континуитет динамике. За разлику од претходне етапе, у којој је акценат био на ритмичкој покретљивости, у овој преовлађују дуже нотне вредности, али су интервалски покрети упечатљиви. Клавир у кластерима даје хармонску подлогу у једнообразном четвртинском ритму, уз променљиву густину хармонских сазвучја, што се може сматрати архаичном цртом.

Интерпретативни захтеви у четвртој етапи (т. 100–115) су другачији, али у складу са завршетком развојног дела. У виолинској деоници следи повратак на триолске групе али у тремолу са *sul ponticello*. Употребљена техника у комбинацији са *con sordino* и *p* динамиком би требало да у извођењу доведе до *misterioso* звука. Такође би требало смењивати ноте у левој руци готово „лењо“, без оштре и јасне артикулације, како би се стекао утисак нејасних контура тонских висина. Упечатљива су хроматска бојења мелодије и постепен успон од *Cis1* до *A3*. У свим наведеним одликама мелодије на снази је модерно обликовање звучне материје, која наглашава фактурни и тематски контраст пред наступ прве теме у репризи. Клавир подржава мистичну атмосферу кроз истакнуту улогу педала, као и позиционирањем одређених мелодијско-ритмичких фигура у различитом регистру и ритму. Крај последње етапе развојног дела није громогласан, напротив, звук се постепено стишава све до нестајања (*penderdosi*).

Уопштено посматрајући, виолинско звучање захтева велики дијапазон изражајних могућности у односу на модернистички подтекст хармоније, ритма и фактуре (тумачење захтева још вишеслојнији фантазам и тонску разноликост). Виолиниста би требало да, сагледавајући фактуру и хармонске боје у клавиру, истражи могуће коресподентне звучне одлике. Чак и када се учини да мелодијска матрица у виолини даје већ јасно техничко-изражајно решење, трагање за детаљима, који упућују на илустративност стила, може допринети реструктурирању понекад већ утврђених интерпретативних образаца.

Други став, *Lento*

Други став, *Lento*, доноси тематски контраст на нивоу циклуса и контраст у извођачким захтевима у деоници клавира и виолине. У односу на традиционалне формалне обрасце, облик другог става би био најприближнији форми између просте и сложене троделне песме: *a* (т. 1–27), *B* (т. 28–46), *a1* (т. 47–66), због испољавања вишег степена структурне динамике у средишњем делу става у односу на оквирне. Формално решење недвосмислено указује на неокласичну стилску оријентацију, нарочито када се у обзир узму и избалансиране пропорције формалних целина и прозачна

фактура у којој Јевтић тежи уједначеном значају клавира и виолине у доношењу главних мотива става, не нарушавајући течност мелодијског тока. У првом одсеку је нарочито истакнута улога виолине, а у средишњем делу клавира, који, осим што обезбеђује пратњу, такође доноси и тематски релевантне мотиве.

Солистички наступ виолине на почетку става Јевтић описује на следећи начин: „Мелодија увек у себи садржи латентну хармонију [...] та мелодија која је соло је испровоцирала својом хармонијом оно што ће се после десити“.⁶ Одлике које додатно учвршћују неокласичну стилску матрицу указују на менует као жанровску подлогу става, који се традиционално и налази на месту другог става сонатног циклуса, оличен најдиректније у одабиру трочетвртинског такта, који је нарочито стабилан у првом и репризног одсеку спорог темпа (*Lento*), те правилне и јасне метричке организације. У првом одсеку до изражаја нарочито долазе љупки трилери у галантном маниру. Одмах на почетку Јевтић извођачу сугерише *dolce*, којим је умерено прожета мелодија у деоници виолине. У контексту другог става трилери имају двоструки значај: њихова употреба, с једне стране, недвосмислено указује да се Јевтић ослања на класичну, галантну стилску матрицу како би очувао грациозност и елеганцију менуета, иако у новом, умерено модерном, атоналном контексту. Истовремено, можемо да приметимо како Јевтић преферира само одређену врсту трилера, као и да га увек поставља на другу добу такта 3/4, чиме постиже јасну метричку издиференцираност у оквиру такта, својствену класичном менуету, где је улога мале и велике секунде у трилеру да мелодији обезбеди и архаични предзнак. Архаичност се у мелодији постиже и поступним кретањем, репетицијама тона и акцентима постављеним на првој доби (Пример 20).

Пример 20. И. Јевтић, *Соната*, други став, т. 1–13. Самостално издање аутора (1979).

⁶ Из разговора са композитором.

У деоници клавира је препознатљив четвртински ритам из менуета, у којем се поступност покрета у деоници леве руке комбинује са скоковима у деоници десне руке. Иако у вертикали постоје дисонантни склопови, што представља очигледан модернистички утицај, опорост је ублажена високим регистарским позиционирањем и *una corda* извођењем. Динамичка нијансирања мелодије у првом одсеку углавном су у оквирима *piano* динамике, од *ppp* до *p*, док крајеве музичких фраза Јевтић сугерише ознакама *pendendosi* или *decrescendo* (на крају првог одсека). Најјачи знак модернизма у првом одсеку другог става представља сам музички језик, који је атоналан, иако се у мелодији коју доноси виолина јављају репетиције и застанци на одређеним тоновима, чиме се стиче утисак да Јевтић жели да ствара квази-тоналан амбијент.

Реприза првог одсека сигнализирана је у 47. такту повратком на такт 3/4, који је задржан све до краја става. Мелодија прожета трилерима сада је поверена клавиру, деоници десне руке. Поједностављење хармонских средстава у клавирској пратњи кореспондира са мелодиком архаичног, фолклорног, тако да се хармонски простор према крају става прочишћава у корист модалности *in A* модуса, који је репрезентован педалом на чистој квинти А-Е и тоном А у мелодији, који је украшен трилером. Мелодија у виолини, у репризном одсеку, има три усмерења: прво се односи на *pizzicato* фигуре у ритму тридесетдвојки, које упућују на тематски материјал претходно изложен у деоници клавира; друго усмерење подразумева извођење паралелних двозвука у интервалу чисте квинте, ритмизованих у комбинацији триола и четвртина, у складу са хармонским поједностављењем и поетском архаизацијом која се у репризном одсеку преферира у односу на први, атонални или квази-тонални одсек; треће усмерење мелодијске линије везује се за сам крај става и употребу флажолета. У структурном смислу реприза доноси тематско заокружење кроз присуство најупечатљивијих мотива, али њихова економична и рационална употреба, истовремено са хармонским поједностављењем фактуре, као да доноси заокружење и смирење читавог става, једновремено антиципирајући у већој мери фолклорно обојен трећи став, са којим је други повезан *attacca*, иако је између њих успостављен тематски контраст.

Клавир је у средишњем делу извођачки изузетно активан. Тритонус *Cis-G*, који је успостављен у 28. такту у клавиру на почетку дела *B* (у деоници леве руке) и пасажии поверени десној руци смењују се без произвођења тоналних асоцијација. У том маниру се у 30. такту прикључује и виолина, успостављајући однос полиритмије са клавиром: квинтола-тридесетдвојке-четвртина. Атоналност и полиритмија у контексту другог става, па и сонате уопште, представљају црте модерности којима се у средишњем делу припајају и метричке промене (за разлику од првог и репризног одсека у такту 3/4). Иницијални шарм и лепршавост менуета задржан је кроз обилнију употребу украса у деоници клавира, како леве тако и десне руке, као и фиксираних ритмичких фигура – без обзира на метричка призна-

чавања – односно одређеног ритмичког обрасца који се понавља (т. 32–36). Међутим, Јевтић јасним референцама на црте класичног менуета, већ од 37. такта супротставља паралелне квартне хармонске склопове, што је знак модернизма. У деоници виолине се паралелно са музичком подлогом у неокласичном маниру у клавиру води изузетно експресивна мелодијска линија, која своју изражајну снагу црпи из акцената и комбиновања издржаних и покретљивих тонова, поступног и скоковитог мелодијског кретања.

Промена фактуре од 39. такта подразумева употребу секстолског ритма у деоници клавира на подлози тонова G-As, који се распостиреу кроз различите регистре. Треперавост хармонске подлоге заснована на репетитивности и њена садржајна једноставност, која се испољава у сведености на интервал мале секунде, указује на фолкорни утицај, али и на његов модерни третман у карактеристичном ритму и односу према експресивној мелодији у деоници виолине. Трећа етапа средишњег дела заснована је на мелодијским контрастима у деоници виолине. Јевтић, истичући почетак става као меланхоличност која прераста у протест у средишњем делу, напомиње: „Музика је и активни однос према животу ... моја музика је дневник мог живота“.⁷

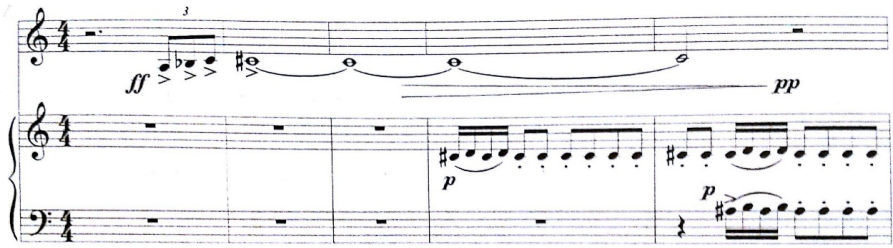
Трећи став, *Allegro molto*

Финални став, *Allegro molto*, представља сложену троделну песму (A-B-C-A) са кодом. Почетни импулс музичком току трећег става даје карактеристичан узлазни, поступни покрет, од тона А из мале октаве у соло виолини, у триолском ритму, који застаје на тону Cis1 у декрешенду од *ff* до *pp* (Пример 21). Преузевши тон Cis1, у деоници клавира се додавањем тонова образује кластер као подлога мелодији виолине, која ће се укључити у 11. такту. Клавирски кластер који прати први одсек првог дела садржи тонове: Fis, Gis, Ais, H, Cis и D у карактеристичном ритму, који реферише на рурално, архаично, фолклорно порекло и карактер. Мелодијска линија виолине првенствено тече у високим регистрима, тако да је направљена просторна удаљеност између ње и пратње. За мелодију у оба одсека првог дела је карактеристично кретање у половинама кроз поступни покрет, чија је подлога *in C* модус. Прелаз садржи три кластера постављена у *ff* динамици. У другом одсеку првог дела успоставља се нови кластер у пратњи али са сличном ритмичком конфигурацијом, који образују тонови: Dis, Fis, G, Gis, A, Ais, H. Мелодијска линија, која се развија у виолини, сугерише *in C* модус са миксолидијском септимом и молском тоничном терцом. Иако је хармонска слика вишеслојна, виолински ход би могао имати ток фразирања у складу са тежишним тоновима у оквиру модалног

⁷ Из разговора са композитором.

кретања. Такође, тонски би се могла издвојити октава Fis као заоштравање, тј. поларни однос C-Fis. Анализа тоналности, модалности и атоналности пружа могућност да виолиниста добије јаснију слику о кретању мелодијске линије. Важно је уочити сваки могући систем којим композитор третира сазвучја. У односу на дијатонику или проширену тоналност, који код интерпретатора већ побуђују сазнајно познате обрасце чулних сензација, задатак извођача савремене музике је да пажљиво одабраним изражајним средствима оживи звучне и изражајне нове спреге хармонске функционалности (код Јевтића често битоналне и модалне). Та изражајна средства се пре свега односе на циљану експресивну интонацију, амбивалентни тонски колорит и функционално фразирање.

Пример 21. И. Јевтић, *Соната*, трећи став, т. 1–5. Самостално издање аутора (1979).



Прелаз између дела А и В је у фигурама а карактерише га и полиритмија, триоле наспрам четвртина.

Други део (т. 36–67) почиње код партитурног броја четири и ознаке *Prestissimo. Feroce, ff* почетак у узлазном поступном покрету у соло виолини у триолском ритму сличан је почетку првог одсека. Триолски пасаж у виолини се завршава тоном E1 који преузима клавир у *sfpp* у декрешенду до *una corda*. Иако је ознака *Prestissimo* 176 постоји објективна потешкоћа у одржавању овог темпа. Брзе измене *pizzicato* тонова, осим што су у најинтензивнијој динамици и са припадајућом акцентуацијом, готово је немогуће постићи у том темпу. За деоницу клавира су карактеристична два слоја, први у деоници десне руке у ритму триола, други у деоници леве руке у осминском ритму, што у вертикали резултира ефектом полиритмије. Ритмичка црта ова два слоја је постојана у већем делу другог дела (т. 36–53), али интервалски садржај варира. Међутим, у вертикали се углавном добијају кластери, звучност у којој ниједан тон не долази до изражаја. Мелодијска линија је, за разлику од првог одсека, ритмички карактеристична према триолском ритму, са израженим акцентима, било да се ради о репетицији тона, скоковима или поступном кретању. На тај начин, посматрајући ритмичку слику, можемо да издвојимо три звучна слоја. Виолина се

истиче регистарски док преостала два у клавиру делују хомогено. У другом сегменту дела *B* (т. 54–67) карактеристично је да се ритам триола успоставља у свим звучним слојевима, али да су ритмичка фигура из виолине и клавира замениле места, што је занимљиво композиционо решење. Током извођења триола у виолинском парту, нагли скокови тј. смене регистара отежавају одржање тонског континуитета и изразите музичке напетости. Не би требало заустављати звук пред паузе; утисак звучања које стално нараста је могуће постићи. Прсторед подразумева ход који је поступан преко жица, без већих скокова и честих промена позиција.

Нагли прелаз из другог у трећи део веома је упечатљив. Фактура трећег одсека је окамењена слика, метрички слободна. Као уклесана у камен је линија виолине, статична, али се развија у малом обиму. Робустно, рустично. Рустичан утисак би могао бити потпомогнут „уклизавањем“ глисандом из једне у другу октаву у деоници виолине. Клавирски звук је ионако хомоген устаљеном артикулацијом кластера. Тиме би се извесна херметичност ублажила, а допринело би се задатом рустичном карактеру. Драматизација се постиже фрагментацијом, уситњавањем, употребом пауза, фермата, акцената и нагласака. Кода има два одсека, а у њој се јављају реминисценције на познате материјале.

Свиџа за соло виолину

Иван Јевтић *Свиџа за соло виолину* компонује 2015. године у Београду као циклус од пет ставова: *Con rigore*, *Dolce amoroso*, *Allegro moderato*, *Dolce e feroce* и *Tempo giusto*, који се један за другим нижу према принципу контраста, иако се у појединим ставовима јављају алузије на тематске материјале претходних ставова. Осим што су референце на жанр свите, на облик забавне музике феудалног друштва, очуване кроз низање карактерно контрастних ставова у различитим темпима, ту су и минијатурне димензије појединачних ставова, формално уобличених у распону од реченице развојног типа до просте дводелне песме са кодом, чији се музички ток одликује мелодијско-ритмичким континуитетом.

Тонална обједињеност циклуса прилагођена је модерној интерпретацији жанра, нагласку на процесу настајања а не завршетка. Утисак недовршености и структурне отворености види се у медијантном односу фригијског модуса *in G*, којим почиње први став, и јонског модуса *in E*, којим се завршава пети став циклуса – медијантни односи су код Јевтића толико карактеристични, да се може говорити о његовом личном стилу у начину постизања тоналне заокружености музичке форме. Тоналну обједињеност у циклусу имају само први (*in G*), трећи (*in D*) и четврти (*in G*) став, који стварају привидно-доминантне односе: T-D-T. У другом и петом ставу карактеристични су медијантни односи оквирних тоналних центара: други

став почиње миксолидијским модусом *in C*, али се завршава дорским модусом *in A*, пети став започиње балканском молском лествицом *in C* (прекомерна секунда Es-Fis), али се завршава јонским модусом *in E*. Иако је у широким потезима могуће на нивоу циклуса и појединачних ставова мапирати главне тонске центре, тонални план музичког тока подређен је модерној психологији кроз смену релативно кратких тоналних, модалних и атоналних, али сливених епизода, што ову свиту чини композицијом коју савремена публика може са лакоћом да перципира.

Дух модерне утиснут је и у оштре резове, фактурне промене, теме засноване на ритмички једнообразним фигурама и прегнантном ритму, насупрот љупким, грациозним темама неретко лирске ширине. Поетска архаизација у контексту свите најјаче се испољава у последњем ставу кроз интервал прекомерне секунде (Es-Fis, C-Dis), репетитивност и трилере.

Први став, *Con rigore*

Почетак првог става, *Con rigore*, карактеристичан је по фригијској секунди у модусу *in Ge*, коју у звучном односу *pizzicato-arco* образују најнижи тонови виолинског тонског опсега, G и As у малој октави (Пример 22). Из овог карактеристичног мотива мале секунде, који у 2. такту добија и већу регистарску распрострањеност навише, произлази разложен Es-дур трозвук у 3. такту, колористички упечатљива хармонска веза, након чега се уводни мотив G-As поново јавља, чиме се постиже заокруженост прве музичке фразе, ритмички препознатљиве по осминском покрету и тремолу. У нижим тоновима у мелодији, Јевтић подвлачи значај тонова G и D.

Пример 22. И. Јевтић, *Свиџа*, први став, т. 1–5. © Chant du Monde.



Осим на почетку става, исти мотив има и закључну функцију, а јавља се и у другим ставовима (IV став). Секундни G-As мотив се у коди (т. 44–55) јавља у ритмички аугментираном виду (т. 45–46, 49, 51–54) и у различитим регистрима, у распону од мале до треће октаве, уз задржавање звучног односа *pizzicato-arco* између тонова G и As, који је осветљен и динамичким контрастима *sub. f* и *sub. p*. У оквиру коде овај мотив се јавља заједно са мотивом из другог одсека (т. 17–43), где до изражаја долазе њихови различити карактери: архаичност фригијске секунде наспрам мелодијски покретљиве фигуре у моторичном, шеснаестинском ритму (Пример 23).

Пример 23. И. Јевтић, *Свиша*, први став, т. 45–47. © Chant du Monde.



После почетног, репетитивног мотива следи троструко поновљен пасаж у ритму тридесетдвојки, заснован на другом Месијановом модусу од тона G (Fisis) из мале октаве до F2 (т. 6–9). Метричким променама постижу се осцилације у брзини извођења пасажа, кроз смену 5/4, 5/8, 4/4 и 7/8 такта. Исходиште овог пасажног покрета навише представља Де-дур акорд у широком слогу, доминанта модуса *in G*, који се јавља на тону G (Пример 24).

Пример 24. И. Јевтић, *Свиша*, први став, т. 6. © Chant du Monde.



Даљи музички ток (т. 10–16), до почетка другог одсека, обележиће продужавање доминантног акорда модуса *in G*, кроз смену двозвуча као вида акордског разлагања у уједначеном, моторичном шеснаестинском ритму. У овом, претежно двозвучно заснованом мелодијском кретању (кварте, квинте, сексте), умећу се *sub. f* кратки, дијатонски пасажи, мало мелодијског обима (т. 13–15), након којих се у *sub. p* поново успоставља доминантна хармонија. Крај првог одсека сигнализује *poco rit.* у 16. такту и излагање новог мотива од ознаке *a tempo* у 17. такту.

Богати виолинизам, звучна разноврсност регистара пружа виолинисти лакоћу израза и захтева презентан и активан звучни ангажман. Концертантност, коју Јевтић вешто постиже низањем поменутих градивних елемената, потражује и извесну звучну линеарност, тј. усмереност на физиономију сваког тона, због специфичне акустичке особености дела за соло виолину.

Тонални центар *in G* је задржан у другом одсеку (т. 17–43). Фактура је класицистички јасна, изграђена на подлози шеснаестинског ритма у стабилном 4/4 метру, кроз који фигурирају акорди дијатонског типа (Пример

25). У разложеним акордима дијатонског типа истичу се највиши тонови који оцртавају поступно силазну мелодијску линију у оквирима јонског модуса *in G*.

Пример 25. И. Јевтић, *Свиџа*, први став, т. 17–18. © Chant du Monde.



Упечатљиво је инсистирање на светлој хармонској боји, која произилази из медијантног односа Ге-дура и Ха-дура (т. 21–24), као и вишеструка јављања кратког хроматског пасажа: Н-В-А-Ас (т. 25, 27, 29, 40 и 42) на акордској основи Ха-дура. Наведени пасаж јавља се и на крају другог одсека (т. 43–44), у *crescendo* динамици од *p* до *f* са короном на тону Ас. Лирски карактер који је потребно постићи отежава инструментални захтев легата преко различитих жица. Пажљиви ход гудала без прејасних тонских ивица би допринео усклађенијем мелодијском току и тежњи да се интервалски скокови обједине у континуалну звучну целину. Интересантно је да се и први (у фигурираном виду) и други одсек, као и став у целини, завршавају тоном Ас, те делује да композитор свесно наглашава фригијску секунду према основном модусу *in G*. У другом одсеку је осцилација између молске и дурске терце фригијског и јонског модуса *in G*, приказана кроз наизменично јављање тонова Аis (В) и Н између 28. и 32. такта. Ова амбиваленција решава се у корист јонског модуса (т. 32–37), што се види кроз вишеструка понављања Ге дур акорда са додатом великом септимом (Пример 26).

Пример 26. И. Јевтић, *Свиџа*, први став, т. 32–33. © Chant du Monde.



Заокруженост става постиже се и кроз посебан начин третирања регистра: на почетку става се мотив G-As јавља на доњој граници тонског опсега инструмента, а на крају става у високом регистру у трећој октави. У интерпретативном смислу први став намеће однос и према пулсу. Иако аутор не сугерише промене темпа, само низање епизода и међусобно често неочекивано карактерно сучељавање упућују на „ослобађајући“ наративни приступ, где је улога времена у интерпретацији битна извођачка сугестија.

Други став, *Dolce amoroso*

Други став, *Dolce amoroso*, најкраћи је став у циклусу, који је карактеристичан према одсуству јасне метричке поделе и медијантном односу почетног миксолидијског модуса *in C* и завршног дорског модуса *in A*. На крају става је А-дур акорд, пикардијска терца у барокном маниру. Мелодијски израз је широког даха, надасве лиричан и љубак, на шта указују и симболи *dolce* и *molto espressivo* у музичком тексту. Метрика је слободна, произилази из природних успона и падова мелодијске линије, као и тематског континуитета и дисконтинуитета, на шта се у извођењу мора обратити посебна пажња. У музичком садржају се издвајају два тематска сегмента: први, заснован на мелодијским флоскулама и пасажима најчешће у групама од по четири тона и други, са мотивским радом у виду излагања мотива, његовог дословног понављања, развоја и закључивања кроз каденцу. Мотивски рад подвучен је регистарским преломима и оштрим динамичким променама *sub. p* наспрам *sub. f*, с циљем појачавања експресивности мелодијског изрази (Пример 27).

Осим динамичких прелома интерпретативна сугестивност се огледа и у проналажењу тонског колорита посебно у високом регистру који осим *pp* динамике захтева софистицираност интимне, разуђене, понекад *flautando* звучне особености. Нпр. у мом раду са композитором почетни *dolce* звук је чак имао већу потребну густину, па је *flautando* звучање у већој мери одговарало идеалном тонском оквиру.

Пример 27. И. Јевтић, *Свиша*, други став, т. 7–17. © Chant du Monde.

The image displays a musical score for Example 27, consisting of four staves of music. The notation is in treble clef with a common time signature. The score includes several dynamic markings: *molto espress.*, *sub. f*, *sub. pp*, *sub. p*, and *pizz.*. Below the staves, there are labels in Cyrillic script indicating musical structures: 'ИЗЛАГАЊЕ' (Introduction), 'ПОНАВЉАЊЕ' (Repetition), 'МОДЕЛ ЗА СЕКВЕНЦУ' (Model for Sequence), 'РАЗВОЈ' (Development), 'ТРАНСФОРМИРАЊА ЗА 6 НАВИШЕ' (Transformations for 6 notes), 'РАЗВОЈ' (Development), and 'КАДЕНЦА' (Cadenza). The music features melodic lines with various dynamics and articulations, including slurs and accents.

Трећи став, *Allegro moderato*

Средишњи став, *Allegro moderato*, почиње и завршава у Де молдуру, али лествична основа, неретко и тонски центар, током става варирају. Формално је најближи простој троделној песми са уводом и кодом: *увод* (т. 1–2), *a* (т. 3–7), *b* (т. 8–15), *a1* (т. 16–27), *c* (т. 28–35), *Coda* (т. 36–40). Фактуром доминира моторичан, шеснаестински покрет, додатно оживљен синкопама и триолама, на коме почива тематска хомогеност става. У акордски профилisanом мотиву на почетку става, у *tr* динамици, упечатљив је секундни покрет А-В, као ехо почетног мотива G-As из првог става (Пример 28). Веза са првим ставом може да се успостави и посредством разложеног Де-дур акорда као доминанте модуса *in G*. Појавом овог уводног сегмента (т. 1–2), са разложеним Де-дур акордом и мотивом А-В на крају става (т. 36–40), постиже се тонална, структурна и тематска заокруженост. Исти принцип примењен је и у првом ставу посредством мотива G-As.

Пример 28. И. Јевтић, *Свиџа*, трећи став, т. 1–2. © Chant du Monde.



У т. 3 се успоставља нова мелодијско-ритмичка фигура, карактеристична према мелодијском покрету кварта наниже у ритму триоле (Пример 29).

Пример 29. И. Јевтић, *Свиџа*, трећи став, т. 3–4. © Chant du Monde.



На нивоу става овај мотив има значајан развојни потенцијал. Његово почетно излагање праћено је дословним репетицијама, те транспозицијама за кварту навише и терцу наниже (т. 3–5). У 6. такту развој се прекида посредством квартално заснованих вишезвука у карактеристичном синкопираним ритму (т. 6–7), који уједно представљају и сигнал краја првог одсека (т. 3–7).

Реприза првог одсека (т. 16–27) је структурно сложенија (Пример 30). Овај процес додатно је посредован низовима паралелних двозвука, најчешће у интервалу сексте. Врхунац мотивског развоја у одсеку *a1* достигнут је у 27. такту на тону F3.

Пример 30. *Свиџа*, трећи став, т. 18–19. © Chant du Monde.



Други одсек (т. 8–15) доноси нов тематски материјал, а напушта се и тонски центар *in D*. Нова тематски значајна фигура, разложени ха-мол акорд са додатим тоном E1s, рађа се из понављања тона F1 у *tr* динамици, који се постепено интервалски обogaћује и проширује до успостављања наведеног разложеног акорда који указује на тонални центар *in H* (Пример 31). Модус *in H* са почетним *in D* модусом успоставља медијантни однос.

Пример 31. И. Јевтић, *Свиџа*, трећи став, т. 8–10. © Chant du Monde.



Трећи одсек (т. 28–35) остварује континуитет са претходним одсеком посредством шеснаестинског ритма, али у 3/4 такту, тематски се артикулише кроз разложене акорде у којима преовлађују терцни односи уз истицање хроматског покрета у функцији боје у највишим акордским тоновима – фигура је изведена из другог одсека првог става (Пример 32).

Пример 32. И. Јевтић, *Свиџа*, трећи став, т. 28–30. © Chant du Monde.



И у овом ставу Јевтић проналази разноврсна инструментална решења, при чему је мелодијски покрет карактеристичан и драматуршки увек оправдан. Интерпретатор са лакоћом може постићи звучну бриљантност, каткад и

потребан виртуозитет, динамичку разноликост, јер су сва музичка дешавања увек у служби природе и изражајног потенцијала инструмента.

Четврти став, *Dolce e feroce*

Четврти став, *Dolce e feroce*, одликује се богатством тематског материјала, где се могу приметити и алузије на мотиве из претходних ставова, нарочито на други став. Јединство става почива на контрастима: слободна метрика на почетку наспрам назначене али променљиве метрике у другом одсеку, *pp* наспрам *sub. ff*, *pizz.* наспрам *arco*, итд. (Пример 33).

Пример 33. И. Јевтић, *Свиџа*, крај четвртог става. © Chant du Monde.



Прелаз између првог и другог одсека означен је извођењем *sul ponticello* – овим звучним ефектом производи се оштрији звук специфичне тонске боје.

Завршетак је упечатљив. Дијатонско разведравање и светла боја Ге-дура, уз употребу флажолета крај чине прозачним и другачијим у односу на остале ставове циклуса. Као и у другом ставу, основна интерпретативна одлика се огледа у могућности креирања тонске вишеслојности. Често су тонске разлике присутне одмах једна за другом и потребно је бити доследан у врсти тонске супстанце. Значајну улогу у оснаживању колорита осим контактеног места, нарочито у делима за соло виолину, је улога брзине и амплитуде вибрата као и брзине гудала. Како је аутохтоност израза соло виолине упечатљива, изражајни императив подразумева више тонску диференцираност него концертантност проистеклу из занатског оквира.

Пети став, *Tempo giusto*

Пети став, *Tempo giusto*, почиње балканским милом *in C*, где до изражаја долази интервал прекомерне секунде (Es-Fis) на подлози тонова С и G. Ипак, у препознатљивом Јевтићевом маниру, став се завршава Е-дуром, медијантним акордом почетног модуса. Осцилација тонског рода у оквиру *in C* модуса долази до изражаја између 10. и 14. такта, кроз смену тонова Е и Es (Dis). Форма става слободно је грађена низањем кратких сегмената, у којима нарочито до изражаја долазе црте поетске архаизације. Осим употребе балканског мола, на фолклорно порекло указује и ритам изражен кроз стабилну 4/4 метрику, у којој се истиче фигура синкопе која се смењује са осминском и четвртинском ритмичком поделом. Инсистирање на интервалу прекомерне секунде, Es-Fis, прате различити начини извођења: карактеристични акценти, *tenuto*, *marcato*, *staccato*. Осим у овом првом сегменту (т. 1–14) интервал прекомерне секунде значајан је и у другим тематским сегментима (Пример 34).

Пример 34. И. Јевтић, *Свиша*, пети став, т. 1–2. © Chant du Monde.



У 15. и 16. такту прекомерна секунда се јавља у два слоја, чије мелодије заједно теку у паралелним секстама: у првом слоју прекомерну секунду образују тонови C-Dis, у другом F-Fis. У односу линија поново до изражаја долази амбивалентност тонског рода сукцесивним јављањем тонова Е и Dis (Es). Део музичког тока између 26. и 30. такта карактерише инсистирање на шеснаестинској фигури, која садржи тонове D-Gis-A-Cis, у *crescendo* динамици од *p* до *ff*. Од 31. такта се јавља иста фигура, али испресецана двозвучима, B-F и A-Fis. Од 33. такта поново се у двослојној фактури успоставља педал на тону Де, изнад кога се јавља мелодија малог обима усклађена ритмички са педалом. Од 39. такта присутна је нова фигура, заснована на тоновима Es-Fis-G-B. У последњи сегмент уводи Месијанов други модус, умањена лествица, реализована као узлазни пасаж. За последњи сегмент су карактеристични медијантни односи дијатонских, разложених акорада: цис-мол, А-дур и Е-дур. Интерпретативно, став је највиртуознији у целом циклусу. Захтева усмереност пажње на адекватно озвучавање артикулације, али и на карактерност изабраног занатског аспекта. Бриљантност можемо добити јасноћом артикулације превасходно у

десној руци. Скраћивање нота, додатно акцентовање, било каква сувишна извођачка афектација, не чине успешнију интерпретацију колико, ипак, прецизна звучна артикулација. И у овом ставу Јевтић вештим брзим сме-нама регистара, разноврсним инструменталним обележјима већ отвара пут ка концертантности. Задатак извођача је само да доследно оствари интервалска диференцирања и озвучи већ поменуते карактеризације фолклорног подтекста.

Закључак

На примеру анализираних дела намењених соло виолини примећујемо да се Иван Јевтић чврсто ослања на традиционалне школе извођења, што се најнепосредније манифестује кроз лиричност, којом у романтичарском маниру наглашава класичну лепоту инструмента, која највише до израза долази у *Концерту*. Међутим, упечатљива је и Јевтићева склоност према покрету, моторичности, синкопираном ритму, који удахњује снагу његовим музичким мотивима, те његова склоност ка обликовању мелодијских идеја кроз репетитивне фигуре у необарокном маниру, за шта је најбољи пример *Дийтих*. Постојеће технике свирања на виолини Јевтић ефектно развија, крећући се у оквирима неокласицизма и поетске архаизације, односно умереног модернизма, тако да је допринос побољшању извођачких перформанси најевидентнији кроз модернистичку комбинаторику звучних боја, кроз које композитор испитује могућности проширивања постојеће палете ефеката и звучности.

У средишту музичког израза овог композитора увек је мелодија, жива и спонтана, која заједно са бојом звука инструмента даје карактер делу. Ослањајући се на ресурсе виолине примећујемо да се Јевтић врло често опредељује за низове разноврсних супротстављених мелодија. Контрасти у тематском плану врло често почивају на контрастима различитих стилских идиома, на супротстављању референци на различите стилове које проналазимо у свим делима за виолину, а посредством којих Јевтић гради свој музички израз. Сагледавајући односе између различитих мотива и тема, алузија као и јасних указивања на стилове претходних епоха извођач има и довољно слободе да у интерпретацији да свој лични печат.

Током рада на свом докторском уметничком пројекту, настојала сам да осветлим и осветим све техничке и естетске аспекте звука и доведем их у сагласан и складан однос. У интерпретацији је веома битно да се посебна пажња посвети детаљима, нарочито боји тона, због чега је било потребно наћи низ техничких и тонских решења за представљање ванредно великог богатства музичких идеја и доћи до оне звучне слике коју је композитор замислио, али и свему томе додати лични интелектуални печат.

Анализом и савладавањем музичког ткива долазила сам постепено да одређене звучне слике која се временом обогаћивала, јер су се увек отварале још неке могућности, које су могле да унапреде моје извођење, нарочито у оним деловима композиција које захтевају владање техником и контролом звука на највишем нивоу. Виртуозно писани делови захтевају велики ангажман интерпретатора, али никада науштрб музичке идеје, која је код Јевтића увек императив и доследно емотивно обојена.

Цитирана лиџераџура

- ALBRIGHT, Daniel (2004) *Modernism and Music, an Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана (2007) „Српска музика у другој половини XX века“. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 107–137.
- ВУКСАНОВИЋ, Ивана (2001) „Дивертименто Ивана Јевтића: елеганција ‘лаког’“. *Нови звук* 17: 71–75.
- ВУКСАНОВИЋ, Ивана (2007) „Концертантна музика“. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 517–543.
- МЕДИЋ, Ivana (2007) „The ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“. *Музиколоџија/Musicology* 7: 279–294.
- MARINO, Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, (preveli Mariana Dan, Zoja Tomić), Beograd, Narodna knjiga, 1997.
- МИКИЋ, Весна (2007) „Неокласичне тенденције“. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 193–213.
- МИЛИН, Мелита (2006) „Етапе модернизма у српској музици“. *Музиколоџија/Musicology* 6: 93–116.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композиџор на џуџевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISERHOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- ПАЛАДИН, Александра (2012) „Иван Јевтић академик, композитор – интервју“. *Музика класика* 6: 34–36.
- ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века“, У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 215–245.

Милош Браловић¹

Осавремењена арханка: *Vers Byzance...*, концерт за виолу и гудачки оркестар Ивана Јевтића²

Концерт *Vers Byzance...* (*Ка Византији...*) за виолу и гудачки оркестар Ивана Јевтића настао је 1984. године, као једно од бројних концертантних дела овог композитора. У овом раду настојаћемо да прикажемо начине на које се у концерту *Vers Byzance* транспонује „дух“ музике Истока, како га сам Јевтић назива, будући да није реч о цитирању духовних мелодија. Другим речима, показаћемо како модалне мелодије, налик на црквено појање, проналазе своје место, то јест бивају инкорпорисане у класичарски конципиран сонатно-симфонијски троставачни циклус. Имајући у виду „изглед“ концерта, односно његове чисто музичке особине, али и, како је композитор истакао, повезаност главне теме са почетном темом композиције *Оче наш* Јосифа Маринковића, чини се да је веза са Византијом и духовном музиком средњовековног истока – апстрактна. Дакле, представићемо начине на које Јевтић дочарава „архаичност“ у концерту за виолу и гудачки оркестар *Vers Byzance*.

¹ milosbralovic@gmail.com

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

У историји српске музике, жанр концертантне музике један је од оних који су своју експанзију доживели током XX века. Међу значајним представницима овог жанра налази се и Иван Јевтић. Управо концертантна музика чини значајан део опуса овог композитора, па му с разлогом припада значајно место међу представницима овог жанра у савременој српској музици. Јевтићев концертантни опус чини низ концерата за лимене дувачке инструменте: три концерта за трубу (1973, 1988, 1992), два концерта за хорну (1993, 1994), концерт за тромбон (1993), концерт за тубу (1992); поред њих, компоновао је и три концерта за клавир (1972, 1985, 1991), два концерта за флауту (1975, 1999), три концерта за виолончело (1981, 1995, 1997; уп. Николић 2017: 221) итд. Поред ових концерата, Јевтић је аутор значајног броја концертантних композиција за два или три инструмента (Николић 2017: 221), иначе ретких у историји наше музике. Имајући у виду бројност концертантних дела, Јевтићево интересовање за овај жанр је и више него очигледно. Међу њима, налази се и Концерт за виолу и гудачки оркестар *Vers Byzance...* (*Ка Византији...*, 1984), који ће бити у центру наших разматрања. Овај помало интригантан наслов открива нам композиторову инспирацију духовном музиком православног Истока, што намеће питања: који елементи те музике су присутни у овом концерту и на који начин се они у њему појављују? Исто тако, испитаћемо на који начин се ови елементи уграђују у осавремењени музички језик, заснован на техници проширене тоналности, као и – што ћемо касније представити – слободно схваћен троставачни сонатно-симфонијски циклус.

Инспирација архаичним темама није нова у историји српске музике. Поменимо само примере попут музичких драма *Ђурађ Бранковић* из 1938, или *Анђелина* из 1958, или балета *Живи отањ*, насталог између 1943. и 1956. године, Светомира Настасијевића (1902–1980); ова дела инспирисана су српском средњовековном историјом, античком драмом, односно сценама из живота старих Словена (уп. PERIĆIĆ 1969: 344–347). Можемо споменути и оперу *Симонида* (1956) Станојла Рајичића (1910–2000), или неке од најзначајних оперских остварења Петра Коњовића (1883–1970), као што су *Женидба Милоша Обилића* (*Вилин veo*, 1917), *Кнез од Зетше* (1927) или *Ошацибина* (1960), поред бројних других остварења. У домену инструменталне и вокално-инструменталне музике за концертно извођење, нарочито је значајан циклус *Музика октоиха* Љубице Марић (1909–2003), настајао од 1958. до 1963. године, а заснован на напевима из записа *Осмојласника* Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914). У већини поменутих дела постоји конкретна музичка „референца“, односно цитат неке већ постојеће мелодије – најчешће у виду мелографисаног записа који се цитира у партитури и са којим се даље ради у музичком току. Но, у случају Јевтићевог концерта *Vers Byzance*, цитираних фрагмената нема, осим почетне теме става (која садржи и, као што ћемо видети, најизраженији мотив који обезбеђује јединство циклуса) за коју је сам композитор изјавио да подсећа на тему композиције *Оче наш* Јосифа Маринковића (1851–

1931); поред тога, Јевтић је навео и инспирацију модалним лествицама и музиком Истока (уп. Николић 2017: 221–222). У наставку, укратко ћемо аналитички представити овај концерт.

Уводни одсек првог става, *Misterioso*, почиње излагањем поменуте модалне теме у деоници соло виоле, тонално центриране *in E*. Иако би се испрва могло учинити да ова тема варира између тоналних центара А и Е, њен завршетак на тону Е, у 5. такту, праћен је њеном имитацијом у деоници првих виолоина на горњој секунди. Стога се као тонална окосница успоставља терца Е-Г, чиме се потврђује тонални центар *in E*. Уводни одсек није примарно грађен имитационо, будући да се укључивањем осталих деоница од 10. такта успоставља слободна полифона фактура, у којој је неперодична тема у деоници виоле праћена контратемом у деоници првих виолоина, изразито развијеном басовом линијом у деоници виолончела и контрабаса, док деонице других виолоина и виола, третиране колористички, употпуњују музички ток. Ова главна, модална тема из увода се појављује више пута током концерта, а у првом ставу њено место је на структурно важним местима – као уводна тема, на средини става и у коди (Пример 1).

Рапсодичан први став садржи обресе сонатног облика. Након увода чији смо садржај изложили, у 17. такту јавља се главна тема става, са своја два одсека (т. 17 и парт. бр. 2). Оба одсека су тонално центрирана *in C*, а праћена су остинантним фигурама у колористички третираном гудачком оркестру. Специфично је да у другом одсеку главне теме тоналну окосницу чини тритонус C-Fis. Употребом овог интервала не постиже се примарно ефекат подизања тензије, већ је истакнута његова колористичка улога, која доноси контраст између два одсека (Примери 2 и 3). Након другог одсека, следи кратка виртуозна солистичка каденца. За њом следи низ колористичких акорада у тремолу гудачких инструмената, над којима се сада, као друга тема појављује тема из увода, тонално центрирана *in A*, што потврђује њену тоналну, односно модалну амбивалентност уочену у уводу.

Пример 1. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, I став, *Misterioso*, т. 1–14. Аутограф (1984).
© Gérard Billaudot Éditeur.

Paris 1984.

The image displays three systems of a musical score for the first system of the piece "Vers Byzance..." by I. Jevtić. The score is for a solo Viola and a string orchestra. The top system shows the Viola part with a "p" dynamic and a string section with rests. The middle system shows the Viola part with a "p dolce" dynamic and the string section starting with chords. The bottom system shows the Viola part with a "mf" dynamic and a "crescendo molto" marking, with the string section also marked "crescendo".

Пример 2. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, I став, *Misterioso-Allegro giusto*, т. 15–24. Аутограф (1984). © Gérard Billaudot Éditeur.

The image displays two systems of a musical score for a string ensemble. The first system is marked "Allegro giusto (♩ = 144)" and "ben marcato". It includes staves for Viola, Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The second system continues the score with the same instrumentation and includes the marking "sistite". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *div.*, *f*, and *ff*.

Пример 3. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, I став, *Roso meno*, парт. бр. 2–3:3. Аутограф (1984). © Gérard Billaudot Éditeur.

The image displays two systems of a musical score for Violin (Vl.) and Viola (Vla.). The first system is marked with a circled '2' and the tempo 'rosso meno (♩ = 108)'. It includes dynamics such as *pp*, *ppp*, *f*, and *mp*, along with performance instructions like *unss* and *pizz.*. The second system is marked with a circled '3' and includes the instruction *arco*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Од партитурне ознаке 8 започиње обиман развојни одсек заснован претежно на материјалу главне теме, која је, као и у условно схваћеној експозицији, праћена остинантним фигурама у оркестру – што чини звучну основу, својеврсни „фон“ над којим се одвија деоница соло виоле. „Смирењем“ остинантних трака припрема се реприза споредне теме, која истовремено представља и коду става. Реприза главне теме из експозиције је изостављена, будући да је била искоришћена као основа развојног одсека. Споредна тема је најпре центрирана *in C*, да би се потом од 9. такта од партитурне ознаке 8 њен материјал „распао“ и тонални центар се трансформисао *in E*, чиме се став тонално заокружује.

Други став, *Lento*, отпочиње кратким уводом *in Fis* (т. 1–9), да би се од партитурног броја 1 јавила главна тема става, тонално центрирана *in E*. Средишњи одсек, од парт. ознаке 2, тонално је центриран *in F*, а заснован је

на раду са секундним сазвуком (F, F-Fis, E-Fis-Gis) (Пример 4), из којег се постепено развијају остинантне траке над којима се у деоници соло виоле развија материјал из претходног одсека, претварајући се у остинато, којим се завршава одсек. Од партитурног броја 6 започиње завршни одсек, тонално центриран *in E*, који условно можемо да разумемо као репризу. Материјал главне теме става, из првог одсека, испресецан је одсечним *pizzicato* фрагментима писаним по узору на остинантне фигуре средишњег дела. Од трећег такта у партитурном броју 8, појављује се почетна тема из увода првог става, као кода и то цитирана од 5. такта првог става. Иако би почетни сазвук при њеној појави имплицирао тонални центар *in E*, овај став се завршава *in A*.

Пример 4. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, II став, Lento, парт. бр. 1:11–2:5. Аутограф (1984). © Gérard Billaudot Éditeur.

The image shows a page of a musical score for Example 4. It features seven staves: Viola, Violin I (V.I.), Violin II (a) (V.II(a)), Violin II (b) (V.II(b)), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a 4/4 time signature. The Viola part is marked with a circled '2' at the beginning. The Violin I part has a 'ff forte' marking. The Violin II parts have 'arco' and 'pizzicato' markings, along with 'pp sotto voce' markings. The Violoncello and Contrabasso parts have 'pp sotto voce' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Последњи став садржи обресе сложене троделне песме, но недостатак дословне репризе, као и рапсодично низање одсека у средишњем делу, одају другачији утисак. Као и у претходним ставовима, главна тема овог става, тонално центрирана *in Cis*, изложена је у деоници соло виоле, да би затим послужила као модел за имитацију у деоници првих виолина и потом виола, али да би се већ од 5. такта распала у низ остинантно третираних фигура (Пример 5).

Пример 5. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, III став, *Allegro ma non troppo*, т. 1–8. Аутограф (1984). © Gérard Billaudot Éditeur.

The image displays a page of a musical score for the third movement of 'Vers Byzance...' by I. Jevtić. The title at the top is 'Allegro ma non troppo (Je 112)'. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The top system shows the Violin I part starting with 'f marcato'. The bottom system shows the Viola part with 'crescendo' and 'f marcato' markings. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf marcato'.

Од 6. такта у партитурном броју 1 започиње следећи одсек овог дела, идентичне грађе, тонално центриран *in C*, а потом од партитурног броја 3 и последњи одсек тонално центрира *in H*, да би се на самом крају дела, пред партитурни број 4 вратио полазни тонални центар *in Cis*. Од партитурног броја 4 следи кратак прелаз, који припрема нови тонални центар *in G*, а самим тим и средишњи део, који садржи три одсека: први *in G*, са специфичном остинатном фигуром у деоници соло виоле, у секстолама, потом други од партитурног броја 6, тонално центриран *in D* и, трећи, тонално центриран *in A*, од партитурног броја 7, са специфичним четвртинским остинантним понављањем квартно-секундног акорда. Непотпуна реприза састоји се од понављања првог одсека првог дела, од партитурног броја 10, са тоналним центром *in Cis*. За њим следи кода, од партитурног броја 13, која се састоји од уводне теме целог концерта, која осцилира

између тоналних центара *in Gis* и *in G*, при чему се припрема пододсек коде, *quasi presto*, са тоналним центром *in G* и виртуозним пасажима у деоници соло виоле, налик онима какви су се јавили у средишњем одсеку средњег дела (Пример 6).

Пример 6. И. Јевтић, *Vers Byzance...*, III став, *A tempo lmo-quasi presto*, парт. бр. 13:2–13:15. Аутограф (1984). © Gérard Billaudot Éditeur.

The image displays a page of a musical score for a string ensemble. It is divided into three systems. The first system includes staves for Viola, Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Viola part is marked with 'cresc. sord.' and 'sostenuto'. The second system is marked 'quasi presto (solo)' and features a prominent solo line for the Viola. The third system continues the ensemble's performance, with a 'div. at' marking at the end. The score is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

У основи, реч је о сонатно-симфонијском циклусу чије су унутрашње формалне конструкције наизглед замагљене, како би се унутар њега истакла тема увода првог става, чија је основна карактеристика модалност, а самим тим и тонална амбивалентност. Њена специфичност није само у тоналним особеностима, већ и у чињеници да се појављује на структурно важним местима, као и да на специфичан начин прожима све материјале који се током концерта јављају.

Богата оркестрација овог дела указује на композиторово дубоко и темељно познавање извођачке технике на гудачким инструментима. Изрази-то захтевне деонице како соло виоле, тако и осталих гудачких инструмената, доприносе изградњи веома богате звучне слике. Извођачке технике се крећу у распону од хоморитмичних, одсечних ефеката налик звуку удараљки, какви можда наликују третману гудачких инструмената у балету *Посвећење пролећа* (1913) Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), преко разноврсних ритмичких фигура које граде треперава остината, до звучно нежних тремола, у виду импресионистичких ефеката. Другим речима, богатство заступљених извођачких техника као да је било у функцији надомешћивања „недостатака“ монохроматског ансамбла какав је гудачки оркестар.

Веза са Византијом је, очигледно, далека. Она се огледа у присуству модалних, наизглед тонално неодредивих тема непериодичне грађе, неретко речитативног карактера. Насупрот томе, у концерту се јављају тековине музике модерног доба, оличене у богатом и реском хармонском језику, богатој оркестрацији и модификованој, али у основи класичној форми. Њих у основи спаја идеја класичности, карактеристична за Јевтићев опус у целини, а која архаичност средњег века као инспирацију везује и „мири“ са савременим композиционо-техничким поступцима. Тај вид класичности, који се јавља у Јевтићевом опусу подразумева виталност и, на одређени начин, „регенеративна“ својства музике, која су пре свега последица надоградње канона историје музике (уп. Микић 2009: 48), што је у Јевтићевом случају, а имајући у виду његов опус у целини, више него очигледно. Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor) наводи да је у основи Јевтићеве музике њена комуникативност са публиком: „како млади, тако и старији слушаоци су их [одломке из дела *Тема* и три варијације и *Квинтет бр. 2*] прихватили. Помислила сам да је разлог томе јасан: музика је махом била тонална, заснована на тематском раду и ритмична. Чинило се да је остварила један циљ: истицање богатог инструменталног корпуса и захтев за умешним извођењем“ (Нисефор 2016: 5). Очигледна непосредност која постоји у музичком изразу Ивана Јевтића заснована је на непролазним (музичким) вредностима, које, посредоване раније описаним композиционо-техничким поступцима постају свима блиске и пријемчиве.

Цитирана лиџераџура

- МИКИЋ, Vesna (2009) *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- НИКОЛИЋ, Оливера (2017) „Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза.“ *Музикологија/ Musicology* 23: 219–237.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композитор на јуџевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISSEPHOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- РЕРИЋИЋ, Vlastimir (1969) *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta.

Тамара Кнежевић¹

Други концерт за трубу и оркестар Ивана Јевтића: спектар боја и карактер композиције²

Стваралачка делатност Ивана Јевтића махом је окренута концертантној музици, а посебно се истиче афинитет ка лименим инструментима, нарочито труби, којој често дарује водеће тематске материјале. Ослоњен на манире композитора великана, Јевтић кроз своју музику јасно исказује неспокој и незадовољство светом у којем живимо; вешто комуницира са слушаоцима и извођачима кроз музичке материјале, неретко подржане цитатима преузетим из увек инспиративне колекције традиционалног наслеђа фолклора и култних мелодија свима познатих стваралаца.

У Другом концерту за трубу истиче се модалност, као и композиторова вештина да ненаметљиво прође кроз широк спектар техничких могућности и боја на труби. Од почетка, па до самог краја, пулсира синкопиран ритам који одржава тензију, а коју додатно подржавају динамички контрасти, употреба сордине и фулата, квази-импровизациони делови, односно квази-каденце, репетитивни мотиви базирани на двоструким језичцима, интервали кварте, квинте и септима, велике и мале триоле итд. Занимљиво је то што Јевтић, иако наш композитор који је велики део живота провео у Паризу, са повременим усавршавањима у Бечу, овде стилски највише подсећа на руске ствараоце, посебно Шостаковича, Бородина, а повремено се могу чути и манири Стравинског (нпр. у трећем ставу Концерта за трубу).

¹ tknezevic93@hotmail.com

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, где је ауторка ангажована као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

Други концерт за трубу и оркестар Ивана Јевтића, настао је 1987. године у Паризу и један је од репрезентативних примера композиторовог изражавања кроз медиј лимених дувача, конкретно трубе, захваљујући којој је стекао највише популарности у свету.³ Како и Силви Нисефор пише у својој књизи, мелодија у великој мери доприноси идентификацији композитора и његовог дела (НИСЕФОР 2016: 117). Са музичким материјалом се најчешће упознајемо преко тематског садржаја, који доприноси одређеном карактеру композиције. Академик Јевтић често говори како је лако бити авангардан у времену у којем живимо, стога је за њега изазов писање музике у правом смислу те речи и напредак у оквирима исте; циљ је искрена музика, чиста, која долази као дар одозго, а као таква остаје да живи и бива слушана изнова и изнова. Због тога се он никада није окренуо ниједном авангардном покрету, већ се држи „сигурних вредности“ (НИСЕФОР 2016: 53), са елементима традиционалног третмана инструмената, без употребе електронике, са акцентом на тематизму и проширеном тоналитету, где није неопходно теоретско објашњење, већ је довољно пустити музику да говори за себе. Због тога је, и у време доминације авангардног музичког мишљења, Јевтић својим бунтом и неприхватањем трендова остајао доследан традицији. Као узора за коришћење и организацију тематског материјала наводи Бетовена (НИСЕФОР 2016: 133); сходно томе, у Другом концерту за трубу можемо приметити јасну форму сонатног циклуса класичара, са три става: *брз-лајан-брз* и почетним тзв. *сонатним алетром*, с тим да композитор ставове даје у једном даху, без пауза између њих.

Тематски садржај је веома значајан за остварења Ивана Јевтића, а његов саставни део је синкопирани ритам и тонска основа са употребом интервала чисте кварте, умањене квинте и мале септимае, као и хоризонтална полиметрија, за које се може рећи да, здружено дејствујући, формирају лични потпис аутора. Поред наведеног, истакла бих завршетке дела, специфичне по својим изненадним наступима, као да композитор не жели да слушаоце превише припреми за завршетак, већ рачуна на фактор изненађења.

Други концерт за трубу и оркестар започиње управо игром поменутих интервала: чистим квартама и умањеним квинтама, који су маркирани акцентима и снажном *forte* динамиком, док синкопирани ритам пулсира кроз читаву композицију и уз хоризонталну полиметрију доприноси већој тензији (Пример 1).

³ За анализу су коришћене ноте објављене у Француској: оригинална оркестарска партитура (*Concerto pour trompette et grand orchestre n. 2*, Paris, G. Billaudot, 1987) и клавирски извод (*2e Concerto pour trompette et orchestre: réduction pour trompette ut et si et piano*, Paris, G. Billaudot, 1987).

Пример 1. И. Јевтић, Други концерт за трубу и оркестар, клавирски извод, почетак. © Gérard Billaudot Éditeur.

The image shows a musical score for the beginning of the second concert by Ivo Jevtić. It features two staves: the top staff is for Trompette en ut (Trumpet in E-flat) and the bottom staff is for Piano. Both staves are marked 'Allegro giusto (♩ = 132)'. The time signature is 4/4, and the key signature has one sharp (F#). The piano part begins with a series of chords and arpeggiated figures, while the trumpet part has a melodic line with some grace notes.

Одјеци револуа и бунта у стваралаштву Ивана Јевтића

Музика Ивана Јевтића је искрена и непосредна, а по хармонском и мелодијском језику, честој употреби умањеног тетрахорда и оркестрацији, повремено асоцира на стваралаштво руских композитора: Александра Бородина (1833–1887), Сергеја Прокофјева (1891–1953), Игора Стравинског (1882–1971), а посебно Дмитрија Шостаковича (1906–1975). Осим једноставне, визуелно потпуно јасне оркестрације иза које се чује огроман, снажан звук и мноштво боја, што је саставни део партитура поменутих композитора, издвојила бих још једну битну карактеристику, а то су револт и бунт уткани у само музичко ткиво. Шостакович је један од најистакнутијих руских стваралаца у чијој музици можемо да осетимо политичку борбу и незадовољство тадашњим репресивним комунистичким режимом. Посматрањем и слушањем дела Ивана Јевтића, као и његових интервјуа, такође се може осетити разочарање у државу која не улаже довољно у културу и праве вредности. С друге стране, не може се искључити ни чињеница да је млади композитор, пре одласка у иностранство, живео у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, за време комунизма и култа личности Јосипа Броза Тита, када се изношење личног политичког става сурово кажњавало, уколико би оно представљало и најмању претњу опстанку тренутног владајућег система. Свако ко се на било који начин супротстављао постајао је жртва тзв. „чистке“. Посматрање судбина многих вредних, учених, невиних и храбрих људи, који су због неслагања са владајућим југословенским режимом остајали без посла, били осуђивани и одвођени у радне логоре, никога не оставља равнодушним, па ни композитора, чији је отац био заточеник Голог отока (НИСЕФОР 2016: 23). Ово је

један од разлога због којег се може чути и осетити лик Шостаковича у композицијама Ивана Јевтића. Шостакович је стварао у доба режима Јосифа Висарионовича Стаљина у Совјетском Савезу, а имао је посебан однос са совјетским властима, те у његовим композицијама јасно можемо да осетимо борбу, сличну оној која је присутна у делима нашег композитора. Како и сам говори:

Једино музичко дело које остаје је оно које је успело да најбоље објасни и изложи одређену ситуацију коју је живео композитор.⁴

Поред онога што носимо у себи као генетски код, велики утицај на наше обликовање има околина, са изазовима које нам свакодневно приређује. Због тога композитор, иако носи бреме незадовољства и тежње за неком бољом земљом, исто толико носи и гаји љубав према њој, коју радо испишује у својим партитурама, цитирајући неке од најлепших песама нашег фолклора.

Бојаштво оркестрације и боја - елементи који граде карактер композиције

Како је на почетку текста било речи о мелодији као важном елементу илустровања карактера композиције, додала бих оркестрацију као још један битан фактор. Наиме, када сам се први пут сусрела са Другим концертом за тубу Јевтића, у питању је био клавирски извод концерта, где ми је енергичност полетне теме од самог почетка окупирала пажњу. Међутим, оркестрацијска решења која композитор користи, доприносе једном другачијем карактеру и амбијенту. Евидентно је да клавирски извод свој недостатак величине оркестарског апарата надомешћује ратоборним карактером, где композитор од првих тактова убедљивим корацима, са мало предаха, саопштава своју причу, док оркестрација због мноштва могућности које јој пружа оркестар *a die*, може себи да приушти један другачији став, не мање убедљив, али одмеренији – тако да може да изрази лепоту звучних текстура којима располаже. Када се упореде ове две партитуре, природа света у који нас води оркестрација, знатно је топлија и мекша у звуку, а у исто време јасно показује композиторов таленат за контраст и вештину филигрански савладаног композиторског заната – оркестрације. Док се у клавирском изводу чује јасна намера за изражавањем моћи и енергичности – бунт од самог почетка, налет енергије који једва да узме даха до завршетка композиције – оркестрација носи исту

⁴ Радио телевизија Србије, Тако стоје ствари: „Интервју Иван Јевтић“, 2.03.2018, 7:02, <<https://www.youtube.com/watch?v=tw6EHQSGo4g&t=2s>>

идеју, представљену контрастима и топлином боја, импресионистичком нирваном; нарочито у *piano* деловима, у којима се може уочити резултат композиторовог проучавања симфонијске музике Дебисија и Равела, које му је приближио Месијан за време студирања у његовој класи (NİSERHOR 2016: 43).

Колористика и композициона решења

После слушања и анализирања првог става *Allegro giusto* у клавирском изводу, то јест громогласног, убедљивог наступа почетне теме у *forte* динамици, прва асоцијација за оркестрацију ми је била *tutti* оркестар на самом почетку. Међутим, композитор ме је разоружао својим решењем постепеног наслојавања. Наиме, он прву тему у труби најпре маркира тимпанима, затим јој поступно придружује гудаче, са дијалозима између дрвених и лимених дувача, све до партитурног броја 3, када се први пут може уочити *tutti* наступ оркестра, полако до броја 4 и кулминације.

Након краћег моста, у којем долази до наглог повлачења динамике, наступа друга – импресионистичка, лирска *dolce* тема (број 5) са „милујућим“ *stretto* фигурама у гудачима. Оркестрација посебно истиче тему, због звучних текстура којима је композитор боји. Провлаче се различите технике свирања; пициката у гудачима, употреба сордине, што много доприноси боји и импресионистичком нијансирању, а веома важан утицај имају удараљке; нарочито челеста и глокеншпил у *piano* динамици, удвојени са дрвеним дувачима (код броја 6), након чега следе пициката у гудачима, затим фрулато у труби подржан акордима у харфи (код броја 9), која опонаша пициката гудача у свом високом регистру, а чија се боја постепено прелива у *sul ponticello tremolo* педал у гудачима са суптилно придруженом пиколо флаутом. Осим што не може да се не истакне лепота звука коју композитор постиже значајним коришћењем боја оркестра, он влада и контрапунктом и вешто развија и имитира главу теме. Посебно бих истакла мотив од три тона са карактеристичним скоковима (три такта пре парт. броја 8), који се провлачи кроз читаву композицију; некада је у питању квартни скок наниже, за којим следи септима навише, а некада је уместо почетне кварте употребљена октава, као што ће бити случај у трећем ставу, у којем ће овај мотив имати посебну улогу. Технички захтевне скокове за извођење, као и технику двоструког језичка можемо да приметимо у квази каденци и завршној групи експозиције првог става.

Развојни део (број 14) почиње као корал у лименим дувачима, којима се придружује покрет у дубоком регистру оркестра (klarinetи, фаготи, виоле, виолончела и контрабаси). Овај покрет се полако шири на цео звучни апарат. Следи повратак на другу тему, као један вид обрнуте репризе, а након ње изражајна скраћена прва тема у броју 23.

Други став – *Largo* започиње дугим акцентованим акордима који такође вуку корене од главе почетне теме композиције; међутим, овај став даље еволуира у импресионистички музички колаж, по свом сензибилитету сроднији другој теми првог става. Други наступ теме са почетка става (код броја 25), јавља се диминуиран и транспонован за секунду више, док је њено треће излагање (код броја 27) у *forte* динамици, пажљиво припремљено тако да се пробуди из *piana* и сординираног звука, те добија хичични карактер и даје утисак благог врхунца читаве композиције – места где туба као да изговара молитву. Овај став се истиче по дугим оркестарским педалима у дубоком регистру, обично са тремолима и поступним мелодијским покретима. Карактерише га пригушен звук; употреба сордине, флажолети, *sul ponticello* у гудачима у *piano* динамици и *piano* фрулата у дувачима.

Други одсек става (од броја 28) граде умањени тетраорди у четвртном покрету, који се јављају као педал у лименим дувачима са сордином, налик на реминисценцију *stretta* из првог става, а за којима следе орнаменти и ситни покрети у тридесетдвојкама. Затим наступа трећи одсек (квази валцер) у форми мале троделне песме и повратак на други одсек (код броја 37), поново као вид обрнуте репризе, на коју се суптилно наслојава прва тема, опет налик на химну, која овог пута звучи у хорнама са сордином.

Трећи, „индивидуални“ став – *Molto vivo*, карактеристичан је по материјалу са шеснаестинским узлазним покретима. Став се развија у форми фуге, кроз коју се провлаче тематски материјали из претходна два става.

После почетног увода од шест тактова, следи први наступ теме у труби, затим се тема јавља у дрвеним дувачима (код броја 1), након чега долази међустав са вешто уклопљеним материјалом прве теме првог става у дубоком регистру, коју доносе фаготи са виолама, виолончелима и контрабасима. Трећи наступ теме (код броја 2), посебно је изражен топлом бојом којој доприносе трубе са пиколо флаутом, флаутом, кларинетом и флажолетима у харфи. Став се даље развија преплитањем парафразираних тематских материјала из претходних ставова, као и флоскулама изведеним из контрасубјекта; нпр. издвојила бих контрасубјект у труби у броју 1, који је базиран на материјалу прве теме другог става, препознатљивом по трилерима. Овај манир композитор спроводи и касније током става, те га доноси у броју 6, комбинованог са парафразираном другом темом првог става, у канонској имитацији између групе коју чине фаготи, туба, виолончела и контрабаси, којој се супротставља туба, док у исто време „звони“ шеснаестински узлазни покрет у виолинама и виолама, специфичан за овај став. Исто тако, поменути материјал са украсима и трилерима, композитор користи и за сам завршетак композиције, а њему претходи вешто преливање материјала првог и другог става, са читавим одсеком базираним на мотиву од три тона са карактеристичним скоковима, са којима смо се упознали у првом ставу. Овај мотив (4 такта након броја 12) се даље

развија; на њега се примењују различите контрапунктске технике, додају украси поново у маниру флоскула контрасубјекта (3 такта од броја 13), а затим се он излаже у аугментацији (14).

Истакла бих начин на који композитор организује материјал и прави паралеле између тема по ставовима, те се тако призивак прве теме првог става може чути како еволуира кроз други став, нарочито у другој теми са масивним умањеним тетрахордом, а најзад њен наступ чујемо у трећем ставу – у међуставу фуге (пет тактова пре броја 2 и трећег наступа теме трећег става). Даље еволуирање теме може се пратити у већ поменутом броју 6, након којег следи материјал изграђен од кварта (код броја 8) – специфичан за лик и дело композитора, а и за сам почетак композиције. Наиме, Иван Јевтић је овде искористио један „композиторски трик“, те је препознатљив шеснаестински покрет (почетак трећег става) донео у аугментацији, а покрет улазне секундне је заменио квартама. Посебно бих издвојила ово место, због спектра боја које битно доприносе изразу, на шта утиче присуство сензибилне мелодијске линије у виолинама и соло виолини зачињеној бојом глокеншпила (8 и 9). Након развоја и кулминације поменутог материјала, квинте у тимпанима и гудачима припремају материјал друге теме другог става, поступно преточеног у материјал првог става.

Композиторов избор да мелодијски покрет ограничи на кварте, квинте, септима и умањени тетрахорд, пружа му велике могућности. Наиме, комплементарност и сличност добијеног материјала довољно је велика да могу да се разлуче границе између целина, а опет довољно мала да се садржајем може лако манипулисати. Свакој теми може се пронаћи сродност са претходном, те ствараоцу остаје мноштво композиционих могућности на располагању. Када се на овакав садржај наслоји комбиновање боја и техника на инструментима, динамички контрасти, те спектар оркестрацијских и контрапунктских решења, добија се чиста и искрена звучна слика којој се вреди препустити, како слушањем, тако и у виду детаљне анализе партитуре.

Цитирана лиџераџура

- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композитор на џуџевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NICENOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- НИКОЛИЋ, Оливера (2017) „Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза. Тенденције промена на примеру изабраних дела концертантног жанра“. *Музиколоџија/ Musicology* 23: 119–237.
- ЧАЛУКОВИЋ, Ненад (2017) „Академик Иван Јевтић: Не може фолклор да води земљу“. *Недељник*, 05.10.2017. <https://arhiva.nedeljnik.rs/nedeljnik/portalnews/akademik-ivan-jevtic-ne-moze-folklor-da-vodi-zemlju>

Онлајн извори

- Радио телевизија Србије. Серијал „Тако стоје ствари“. Интервју са Иваном Јевтићем. 02.03.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=tw6EHQSGo4g>

Парџиџуре

- ЈЕВТИЋ, Ivan (1987) *Concerto pour trompette et grand orchestre n. 2*, Paris: G.Billaudot.
- ЈЕВТИЋ, Ivan (1987) *2e Concerto pour trompette et orchestre: réduction pour trompette ut et si et piano*. Paris: G.Billaudot.

Марија Голубовић¹

Својства клавирског стваралаштва Ивана Јевтића²

Композитор Иван Јевтић у свом богатом опусу има девет дела за клавир, насталих између 1971. и 2017. године. Јевтићев музички језик је током тог дугог временског раздобља прешао пут од савремености до повратка једноставности. Силви Нисефор, ауторка засад једине биографије овог композитора, указала је да су Јевтићева клавирска дела довољна да се схвати многострукошћу стилова његовог опуса. Круцијални значај за развој Јевтићевог музичког језика имао је његов одлазак у Париз на студије у класи Оливијеа Месијана, код којег је темељно изучавао стваралаштво Клода Дебисија и Мориса Равела. Према речима самог Јевтића, управо су ови француски композитори били његови учитељи што се тиче клавира и израза, захваљујући којима је пронашао сопствени рафинман. Словенско порекло отворило је Јевтићу врата великог фоклорног наслеђа, као и византијске и руске традиције.

Јевтићева клавирска музика проткана је духом снаге и самоуверености. Ове особине постоје у свим Јевтићевим делима, било да се ради о оркестарској, камерној или клавирској музици. У његовом тонском колориту, главни „зачин“ представљају интервали додати акордима терчне структуре (или који замењују неки од тонова у акорду). Клавирску музику Ивана Јевтића одликују инвентивне мелодије, разноврсност ритмичких фигура, раскошна хармонска решења, богата фактура и коришћење свих регистара клавијатуре. Условљен богатством оваквог аутентичног музичког језика, овај рад представља тек неке од карактеристичних одлика Јевтићевог стваралаштва за клавир.

¹ masa.dj.golubovic@gmail.com

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

Као и сваки креативан композитор, Иван Јевтић (1947) има сопствени музички језик на чијим темељим почива и његово стваралаштво за клавир. Поред три концерта за клавир, композитор је овом инструменту посветио укупно девет дела која су настала између 1971. и 2017. године. Током тог значајног временског распона, у клавирским делима се кристалисао композиторов аутентични стил и особености његовог музичког рукописа. Она су због тога довољна да се схвати многострукост стилова Јевтићевог језика, који је седамдесетих и осамдесетих година носио најснажнији печат „савремености“, док је временом постајао све „класичнији“ у оквирима наслеђа XX века (Нисефор 2019: 7).

Јевтић је већ са пет година почео да показује интересовање за клавир. Тада су му родитељи купили пијанино и већ наредне године је уписао музичку школу „Мокрањац“ у Београду. Према речима самог композитора, он никада није волео да вежба клавир, али је још као дечак импровизовао. На школским приредбама пуштали су магнетофонске траке, на којима су биле снимљене његове импровизације (Голубовић 2020). Тежња за истраживањем звука и боја привлачила је Јевтића од најраније младости, што се касније испојило и у његовом стваралаштву за клавир. Словенско порекло усмерило је од самог почетка композитора на византијску и руску традицију, посебно на стваралаштво Петра Чајковског, Дмитрија Шостаковича, Сергеја Прокофјева и Игора Стравинског (СТАНИЋ 1997: 225). Дубок траг на Јевтићев музички језик оставиле су и студије на париском Националном конзерваторијуму за музику у класи Оливијеа Месијана (Olivier Messian), код кога је темељно изучавао стваралаштво француских композитора Клода Дебисија (Claude Debussy) и Мориса Равела (Maurice Ravel). У последњим деценијама XIX и почетком XX века француска клавирска музика доживела је, захваљујући Дебисију и Равелу, процват какав није имала још од времена клавсениста. Према речима самог Јевтића, управо су споменути француски композитори били његови „учитељи“ што се тиче клавира и израза. Одлазак у Француску омогућио му је да „рудиментарни стил српског Балканца“ просветли и кроз француски импресионизам пронађе себи својствен рафинман (Голубовић 2020).

Проширена палета боја и извајани хармонски и инструментални колоризам одражавају Јевтићев унутрашњи свет и њему својствен сензибилитет (Нисефор 2016: 199), који је, нетипично за споменуте француске композиторе, повремено прожет бетовеновским темпераментом. Париз је за развој Јевтићеог уметничког духа био важан и зато што је у овом граду слушао концерте великих уметника, међу којима је издвојио пијанисте Свјатослава Рихтера, Емила Гиљелса, Никиту Магалова, Алда Чикoliniја (Aldo Ciccolini), Марту Аргерич (Martha Argerich) и Евгенија Корољова (Голубовић 2020). Боравак у „граду светлости“ омогућио је Јевтићу да дође у додир са културом која је могла да му пружи много тога што у родном Београду није могао да осети. Клавирска дела, међу којима је већина настала по остваривању везе са Паризом, инспиришу извођаче не само да

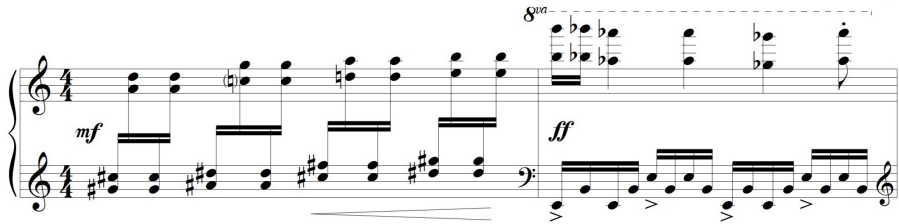
их свирају, већ и да о њима говоре са пијететом. Као један од тумача већег дела Јевтићевог опуса, пијанисткиња Драгана Тепарић је истакла:

Са сигурношћу могу да тврдим да овај композитор даје потпуну слободу уметнику да се изрази кроз интерпретацију његових дела. Композиције као што су *Dance Suite*, *Атмосфере* и *Летњи клавирски комади '89*. садрже скуп кратких ставова фрагментираних унутар себе. Најтежи задатак за пијанисту јесте да, кроз претходно савладавање техничких изазова, повеже и обухвати целину, поштујући композиторове замисли. Проток времена у његовим делима, играње са акустиком је оно што рад на тумачењу Јевтићевих дела чини веома изазовним. Свака музика, у мањој или већој мери, може да се доживи кроз димензију простора, али код овог композитора је тај аспект посебно наглашен. Углавном густа фактура садржи имитативне моменте, замрзавања звука, „звончиће“, одјек вибрација жице, вишеструка остината, репетитивност и изненадне кластере, што пред пијанисту поставља задатак да осмисли игру боја која се одвија унутар фактуре. Кроз рад на клавирским делима Ивана Јевтића сваки пијаниста ће имати прилику да за још једну димензију повећа знање о капацитетима инструмента и да боље упозна физику акустике која његова дела чини посебним и другачијим (ТЕПАРИЋ 2020).

Као што можемо видети, Јевтићева клавирска дела су веома комплексна из пијанистичког аспекта и отварају низ питања о којима се може писати и дискутовати. У овом раду ће бити представљене тек неке од одлика Јевтићевог стваралаштва за клавир, будући да свеобухватна анализа захтева много више простора.

Иња Станић наводи да је Јевтић, у преписци са њом, истакао да је фолклорна музика колевка његовог музичког развоја (STANIĆ 1997: 225). Због свог словенског порекла, разнобојност и драматични карактер његове музике, као и сâма мелодија, неретко су базирани на пентатоници, модалној или умањеној, то јест октавонској лествици. Због тога је прикладно започети ово разматрање од *Сербикон-Токаше*, коју је Иван Јевтић компоновао 1987. године, по жељи чувеног пијанисте и клавирског педагога Игора Ласка. Поред тога што ово кратко и виртуозно дело плени својом енергијом, његова фактура је врло економична: то су фигурације од разложених акорада и интервали – углавном терце, кварте, квинте и октаве. У овој композицији можемо уочити и рад са фолклорним елементима, што није типично за Јевтићев клавирски опус. Иако је пентатоника (Fis-Gis-Ais-Cis-Dis) заступљена већ на самом почетку *Токаше*, пажњу привлачи комбинација две пентатонске лествице, од којих је једна по црним диркама (у левој руци: Fis-Gis-Ais-Cis-Dis), а друга по белим диркама (у десној руци: C-D-E-G-A) (STANIĆ 1997: 144–145) (Пример 1).

Пример 1. И. Јевтић, *Сербикон-Токаџа*, т. 23–24. Самостално издање аутора.



Пијаниста и музиколог Василиј Биков коришћење белих дирки одвојено од црних назива *йосшуйком две клавијашуре*, сматрајући га карактеристиком Дебисијевог клавирског стила (Биков 1983: 157). Изучавајући саму топографију клавијатуре, Дебиси је изменио уобичајену звучну слику клавира и изнедрио до тада невиђену палету боја и изражајних могућности овог инструмента, захтевајући другачију технику свирања и другачије извођачке принципе. Према Бикову, управо је Дебиси открио конструктивну сврху овог поступка и начинио га елементом пијанистичког система, будући да су интонација и тонски систем у композиторским клавирским делима у великој мери условљени применом овог поступка (Примери 2а, б).

Пример 2а. К. Дебиси, Први прелид из друге свеске *Brouillards/Maïle*, т. 1. © Claude Debussy, *Préludes pour piano*, Livre 2, Durand et Cie (Paris, 1913), Plate D. & F. 8697.



Пример 26. К. Дебиси, Други прелид из друге свеске *Feuilles mortes/Мршво лишће*, т. 33–35. © *Préludes pour piano*, Livre 2, Durand et Cie (Paris, 1913), Plate D. & F. 8697.

Није наодмет нагласити да у издвајању два супротна система на клавијатури, у контрасту црних и белих дирки, избија дихотомија Дебисијевог музичког мишљења, његово стремљење ка откривању игре светлости и таме у музици. Оваква естетика подудара се са Јевтићевим исказом да је у његовој музици одувек било црно-белог контраста (Петровић 1996: 6). На *исшуйак две клавијашуре* наилазимо и у другим делима Ивана Јевтића, те га можемо сврстати у елементе његовог клавирског писма. Треба, такође, нагласити да се овај поступак појављује у различитим облицима, било да се ради о наизменичном коришћењу црних и белих дирки (Пример 3а) или истовременом (Пример 3б).

Пример 3а. И. Јевтић, *Соната* за клавир, I став *Con rigore*, т. 23. Самостално издање аутора.

Пример 3б. И. Јевтић, *Соната* за клавир, I став *Con rigore*, т. 40. Самостално издање аутора.

Друга занимљива, тесно повезана са звучном сликом, одлика музичког језика Јевтића је присуство октадонске/умањене лествице карактеристичне за народну музику Јужних Словена (ТАЛЧЕВИЋ 1997: 102). Композитор употребом ове лествице врло вешто сједињује више поступака који привлаче пажњу. У доњем примеру ова лествица искоришћена је за симетрично супротно интервалско кретање,³ при чему је присутан и *истуиуиак две клавијашуре*, условљен у овом случају и самом структуром лествице (Пример 4).

Пример 4. И. Јевтић, *Соната* за клавир, I став *Con rigore*, т. 38–39. Самостално издање аутора.

³ Принцип симетрије код Дебисија увек је пропраћен видљивом или скривеном употребом целостепене лествице.

На октатонску лествицу можемо наићи и у виду клавирске фактуре која је својствена Листовом узбурканом и енергичном клавирском стилу, а то је наизменично свирање руку⁴ (Пример 5).

Пример 5. И. Јевтић, *Сербикон-Токаша*, т. 133–134. Самостално издање аутора.



Октатонска лествица се јавља и у лествичном виду (Пример 6).

Пример 6. И. Јевтић, *Сербикон-Токата*, т. 118–120. Самостално издање аутора.



Наведени примери показују да композициони поступци који чине основу Јевтићевог клавирског стваралаштва поседују велики број фактурних варијанти.

Из извођачког аспекта намеће се питање: да ли постоји склад између клавирског мишљења Јевтића и нотног записа његових композиција? Другим речима, да ли фактура у његовим композицијама одговара његовом осећају за инструмент? Велики клавирски педагог Хенрих Нејгауз (Генрих Нејгауз) говорио је да „композитори пишу *веома шаично* оно што чују и што желе да чују од извођача својих дела“ (Нејгауз 1967: 181). Иван Јевтић у том смислу не представља изузетак, будући да нотни текст његових клавирских дела демонстрира *веома осмишљен* запис.

Јевтићеву клавирску музику одликује пуноћа звука и разноврсност боја, што свакако није случајно. У суштини, то и не може бити другачије, јер је она прожета духом снаге и самоуверености. Ове особине запажамо у свим

⁴ На пример, Листова *Лејенда* №2 „St. François de Paule marchant sur les flots“ или „Mephisto Waltz“ (завршетак).

Јевтићевим делима, било да се ради о оркестарској, камерној или клавирској музици. Његов клавирски стил тесно је повезан са оркестарским мишљењем, јер његова дела на моменте звуче као веште прераде оркестарских дела, из чега и проистиче богатство његовог клавирског писма. Јевтић неретко истовремено испуњава све регистре клавијатуре, чиме остварује вишеслојност клавирске фактуре (Пример 7):

Пример 7. И. Јевтић. *Sommerklavierstücke '89: Dolce*, т. 19–20.



Ово често доноси и звучне крајности, где су бас и дискант директно супротстављени. Истовремено, три система су и резултат јасноће уметничке замисли која је пренета на папир, будући да прегледност графичког записа омогућава диференцијацију и олакшава хијерархијско постављање музичког материјала (Примери 8а, 8б).

Пример 8а. И. Јевтић, *Visions éternelles: Lento e sostenuto*, т. 12–13. Аутограф.

Пример 8б. И. Јевтић, *Соната*, I став *Con rigore*, т. 32–33. Самостално издање аутора.

The musical score for Example 8b consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The middle staff is a treble clef with a 3/4 time signature, starting with a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (m.f.) dynamic, and ending with a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The bottom staff is a bass clef with a 3/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The score is marked with dynamics such as *m.d.* (mezzo-forte) and *m.g.* (mezzo-forte).

Оваква вишеслојност фактуре указује и на Јевтићев афинитет према крупној клавирској техници – акордима, октавама и разним интервалима. У његовој фактури се такође неретко могу запазити и акорди који су по обиму већи од октаве. Карактеристично је да их композитор чешће ставља у леву руку, то јест тамо где му је потребна велика и широка база, чиме добија пуноћу звука (Примери 9а, б).

Пример 9а. И. Јевтић, *Соната*, I став *Con rigore*, т. 106–110. Самостално издање аутора.

The musical score for Example 9a consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The middle staff is a treble clef with a 4/4 time signature, starting with a *sempre* dynamic and ending with a *sfz* (sforzando) dynamic. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The score is marked with dynamics such as *sempre* and *sfz*.

Пример 9б. И. Јевтић, *Visions éternelles: Ven ritmico*, т. 56–61. Аутограф.

The musical score for Example 9b consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a complex texture of chords and intervals. The score is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *ped.* (pedal).

Говорећи о фактури у клавирским делима, потребно је рећи нешто о акордско-хармонским одликама музичког материјала. Хармонија XX века дозвољава композитору велику слободу у избору хармонског материјала, који одговара његовој уметничког личности, темпераменту и укусу. У хармонском језику Јевтићевих клавирских дела најчешће се могу наћи акорди терцне структуре са додатим интервалима, повремено кластери, док акорди нетерцних структура са својим варијантама представљају изузетке. Управо додатни интервали представљају главни „зачин“ Јевтићевог тонског колорита, који доста дугује наслеђу француских композитора Дебисија, Равела и Месијана. О начину на који „поставља“ акорде и свом хармонском језику, Јевтић је рекао следеће:

Свака мелодија има латентну хармонију у себи. Ја пратим мелодију и према мелодији постављам акорде. Не постављам их ја, они сами излазе. Али, оно што је интересантно за мој акорд, то може да буде од Месијана *sixte ajoutée*, која тако акорд чини занимљивијим. За мене је исто тако веома важан тритонус, од почетка, откад сам почео да пишем. Мислим да је то психолошка ствар. Ту се види мој заоштрен однос према свету. Увек нека натегнутост, тензија, јер тритонус се увек разрешава у доминанту. А и кварте и квинте. То су исто моји љубљени интервали. А зашто? То је као неки усклик, узвик, као нека побуна (Голубовић 2020).

Дијатонски дурски и молски акорди ретко се срећу у Јевтићевом клавирском језику. Када се, међутим, појаве, они не звуче „класично“, јер је њихова констелација таква да звуче другачије. Такав случај представља завршетак циклуса *Атмосфере*, где појава Це-дур акорда звучи готово трансцендентно (Пример 10).

Још једну одлику клавирског стваралаштва Ивана Јевтића представља постојан ток музичког материјала, чије кретање не ремети повремена привидна фрагментарност. Такав је случај и у *Три йокреџа*, делу које по музичком изразу спада у најсавременије у композиторском клавирском опусу. У њима се скрива певна нит која спаја наизглед разбацане тонове у различитим регистрима (Радовић 1981: 18). На самом почетку *Атмосфера* Јевтић чак и не ставља ознаку за метар, чиме указује на важност гипкости кретања (*Con anima*), док у току композиције не ставља пуне, већ испрекидане тактне црте и често мења метар. Овај непрекидан ток прошаран је прецизним и разноврсним динамичким и артикулационим ознакама, а нагле смене динамике (*subito piano*, *subito forte*, *fp* итд.) својствене су композиторовом енергичном и неукротивом темпераменту.

Као своје најуспелије дело, Јевтић издваја *Visions éternelles* (*Вечне визије*) описујући их као „маестралне“. Написао их је у Бечу, у који је отишао 1975. захваљујући Хердеровој стипендији. Посвећене су пијанисткињи Жилијен Хас која га је инспирисала, али је истовремено била и композиторова веза са Паризом током двогодишњег боравка у аустријској престоници.

Пример 10. И. Јевтић, *Atmospheres*: Presto. Аутограф.

The image displays a musical score for the piece "Atmospheres" by I. Jevtić, marked "Presto". The score is presented in five systems of staves, likely representing a piano and a secondary instrument or voice. The notation includes various dynamics such as *p*, *ff*, *fp*, and *crescendo*. There are also performance markings like *poco meno* with a tempo change to quarter = 144, and *subp*. The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket is visible in the third system, and another in the fifth system. The overall style is contemporary and technically demanding.

Последње Јевтићево дело за клавир је *Пет децјих њорирети* за клавир (2000–2017), инспирисаних децом, њиховом искреношћу, наивношћу и радозналошћу. Током 2000. године и све до зиме, када је настао комад *За Јулију*, Јевтић није компоновао ниједно дело. Овај мали клавирски комад је реминисценција на његов боравак у Бразилу и представља својеврсну прекретницу за будуће стваралаштво, његов повратак једноставности. Иако последњих деценија Јевтић скоро да није компоновао клавирску музику, преостаје нада да ће пронаћи још инспирације и обогатити свој опус новим делима.

Додатак

Хронолошки попис композиција Ивана Јевтића за клавир соло

Година настанка	Назив композиције и место настанка	Премијера (година, место)	Издавач
1971	<i>Six préludes pour piano / Шесџ прелида за клавир</i> (Београд; редакција 1981, Париз)	1972, Београд	Le Chant du Monde (Paris)
1975	<i>Visions éternelles / Вечне визије</i> (Беч)	1976, Загреб	Аутограф
1977/8	<i>Trois mouvements pour piano / Три покрета за клавир</i> (Париз)	1978, Београд	Самостално издање аутора (Париз, 1977); Le Chant du Monde (Paris)
1981–83	<i>Sonate pour piano / Сонаџа за клавир</i> (Париз)	1984, Београд	Самостално издање аутора (Париз, 1981–83)
1984	<i>Atmosphères / Атмосфере</i> (Париз)	1985, Београд	Самостално издање аутора (Париз, 1984)
1987	<i>Serbicon Toccata / Сербикон шокаџа</i> (Београд)	1988, Београд	Самостално издање аутора (Београд, 1987)
1989	<i>Sommerliche Klavierstücke '89 / Летњи комади за клавир</i> (Београд)	1989, Москва	Самостално издање аутора (Београд, 1989)
1996	<i>Dance suite / Свиџа за клавир</i> (Београд – Париз)	1996, Београд	Самостално издање аутора (Београд – Париз, 1996)
2000–17	<i>Five Children Portraits for Piano / Пет деџиџ портрета за клавир</i> (Београд)	Oeuvre complète pour piano (CD 2019)	Аутограф

Цитирани извори и литература

- БЫКОВ, Василий (1983) „Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси“. В: В. С. Буренко (ред.) *Дебюсси и музыка XX века*. Ленинград: Музыка, 137–172.
- ГОЛУБОВИЋ, Марија (2020) Разговор са композитором Иваном Јевтићем (транскрипт разговора од 30. јуна 2020).
- НЕЙГАУЗ, Генрих Густавович (1967) *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка.
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композитор на јушевиња слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISERFOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- НИСЕФОР, Силви (2019) „Опус Ивана Јевтића за клавир“. Књижица двоструког CD издања *Ivan Jevtić – Œuvre complète pour piano (Pianistes: Dragana Teparić, Vladimir Gligorić, Vladimir Milošević)*. Paris: Indesens – Music Square, 7.
- ПЕТРОВИЋ, Татјана (1996) „Трагање за мелодијом. Разговор са Иваном Јевтићем“. *Нови Звук* 8: 5–10.
- РАДОВИЋ, Бранка (1981) „Реситал пијанисте Душана Трбојевића“. *Pro musica* 108/109: 18.
- СТАНИЋ, Инја (1997) “The Influence of Yugoslav Folklore on Two contemporary Balkan Composers: Vojin Komadina and Ivan Jevtić”. *Perspectives of New Music* 35(2): 137–170.
- ТАЛЧЕВИЋ, Марко (1997) *Основна теорија музике*. Треће издање. Београд: КИЗ Центар.
- ТЕПАРИЋ, Драгана (2020) Преписка о Ивану Јевтићу са Маријом Голубовић (28. и 29. јун 2020).

Дискографија

- 2CDs *Ivan Jevtić – Œuvre complète pour piano (Pianistes: Dragana Teparić, Vladimir Gligorić, Vladimir Milošević)*. Paris: Indesens – Music Square, 2019, INDE124.

Владимир Милошевић¹

***Шест прелида* за клавир Ивана Јевтића²**

Циклус *Шест прелида* за клавир српског композитора Ивана Јевтића (1947) настајао је током десет година. Прву верзију композиције, која је садржала четири прелида за чембало, Јевтић је компоновао је 1971. године, у години када је дипломирао на Музичкој академији у Београду у класи Станојла Рајичића. Та верзија је премијерно изведена већ 1972. године у Београду. Након периода свог стручног усавршавања у Паризу и Бечу, најпре на Високом националном конзерваторијуму за музику у класи познатог француског композитора Оливјеа Месијана, а потом и на Високој школи за музику у класи Алфреда Ула, Јевтић је композицију прерадио за клавир (дописавши још два прелида) 1981. године. По Јевтићевим речима, „разлози су били пре свега практичне природе, јер су могућности за извођење дела писаних за клавир много веће“. Пошто Силви Нисефор у монографији посвећеној Ивану Јевтићу наводи да се рана фаза његовог композиторског стваралаштва (период школовања) завршава почетком осамдесетих година прошлог века, може се рећи да *Шест прелида* спадају у групу младалачких дела овог аутора, која нису у потпуности карактеристична за његов каснији, познатији стваралачки опус.

¹ vlamilo@gmail.com

² Овај рад представља незнатно прерађену верзију испитног рада са докторских уметничких студија на Катедри за клавир Факултета музичке уметности у Београду (предмет: Музичка интерпретација и елементи креативног приступа музичком тексту, класа ред. проф. Милоша Заткалика), одбрањеног 2019. године.

Као један од троје пијаниста (уз Владимира Глигорића и Драгану Тепарић) који су били ангажовани да сниме компакт-диск издање са комплетним клавирским опусом савременог српског композитора, академика Ивана Јевтића, имао сам прилике да детаљно упознам његово стваралаштво за овај инструмент. Јевтићевом опусу приступио сам преваходно као извођач, а аналитички поступак, спроведен над свим Јевтићевим клавирским делима које смо снимили моје колеге и ја, био је условљен потребом за јасним разумевањем нотног текста и долажењем до жељених идеалних интерпретација.

Циклус *Шест прелида за клавир*³ настајао је током десет година. Прву верзију ове композиције, која је обухватала четири прелида за чембало, Јевтић је компоновао 1971. године,⁴ када је и дипломирао композицију на (тадашњој) Музичкој академији у Београду, у класи Станојла Рајичића. Ова, прва верзија је премијерно изведена већ наредне, 1972. године у Београду.⁵ Након периода стручног усавшавања у Паризу и Бечу, најпре на Високом националном конзерваторијуму за музику у класи познатог француског композитора Оливијеа Месијана, а потом и на Високој школи за музику у класи Алфреда Ула, Јевтић је 1981. године ову композицију прерадио за клавир, дописавши још два прелида. По композиторским речима, „разлози су били пре свега практичне природе, јер су могућности за извођење дела писаних за клавир много веће“.⁶

У монографији посвећеној Ивану Јевтићу, француска музиколошкиња Силви Нисефор детаљно анализира углавном композиције из каснијих година Јевтићевог стваралаштва и на основу њих изводи генералне закључке о његовом стилу. Ауторка наводи да се рана фаза Јевтићевог композиторског стваралаштва (тј. период школовања) завршава почетком осамдесетих година XX века (НИСЕФОР 2016: 71). Стога се може рећи да *Шест прелида* спадају у групу младалачких дела овог ствараоца, те да нису у потпуности карактеристични за његов каснији опус.⁷

Као што наслов композиције сугерише, она се састоји из шест краћих целина – прелида, означених римским бројевима и ознакама за темпо:

³ Издање *Le Chant du Monde*, Paris, s.a. (као *Six preludes pour piano*).

⁴ Из програмске књижице за двоструко CD издање *Ivan Jevtić – Œuvre complète pour piano (Pianistes: Dragana Teparić, Vladimir Gligorić, Vladimir Milošević)*. (Аутори програмских текстова: Неда Беблер, Силви Нисефор и Иван Јевтић). Paris: Indesens – Music Square, 2019, INDE124.

⁵ Интернет презентација академика И. Јевтића, <http://ivan-jevtic.net/works.html#CHAMBER>.

⁶ Из програмске књижице за двоструко CD издање *Ivan Jevtić – Œuvre complète pour le piano*.

⁷ Видети: НИСЕФОР 2016, поглавље 4: „Стил и језик Ивана Јевтића“, 109–197, као и „Закључак“, 199–207.

- Прелид I: Allegro con brio, 12/8 (in A)
Прелид II: Andante con anima, 4/4 (in E)
Прелид III: Allegretto scherzando, 2/2 (in A/Es) (*attacca*)
Прелид IV: Grave e sostenuto, 4/4 (3/4) (in D)
Прелид V: Vivo e ben ritmico, 3/4 (2/4) (in A)
Прелид VI: Presto, 4/4 (in A – H/F)

На основу распореда темпа и врсте такта може се закључити да је композитор тежио максималној карактерној разноликости унутар циклуса, а тај закључак потврђује и фактура појединих комада. Брзи спољни прелиди (бр. 1 и 6) одликују се токатном фактуром; бр. 2 је статичан, јер је у целисти изграђен на понављању педалног тона Е; бр. 3 је – насупротив претходном – изразито ритмичан; бр. 4 има карактер, условно речено, „француске увертире“ из барокне литературе за клавијатурне инструменте (упоредити нпр. почетак овог прелида са почетком *Увершуре у француском стилу* BWV 831 Јохана Себастијана Баха), са наглашеним пунктираним ритмом, али без украса типичних за барокни период; коначно, бр. 5 је скерцозног карактера.

Када је реч о формалним одликама прелида, они су, будући кратког трајања, углавном у форми дводелне или троделне песме, претежно засновани на фрагментарном низању материјала и без правог развоја. Њихове формалне шеме могу да се представе на следећи начин:

- Прелид I: увод (1–6) *a* (7–14) прелаз (15–16) *b* (17–26) прелаз (27–28) Coda (29–36)
Прелид II: увод (1–9) *a* (10–22) *b* (23–34) Coda (35–41)
Прелид III: *a* (1–9) *b* (10–34) *a1* (37–49) Coda (50–57)
Прелид IV: увод (1–3) *a* (4–7) *b* (8–14) Coda (15–19)
Прелид V: *a* (1–14) прелаз (15–19) *b* (20 – 57) *a1*/Coda (58–64)
Прелид VI: *a* (1 – 16) *b* (17–30) *a1* (31–43) Coda (44–46)

У већини комада уочава се постојање тоналног центра (без класичне функционалне хармоније), али се у случају прелида бр. 3 и бр. 6 стиче утисак да је „тонично сазвучје“ заправо – интервал тритонуса. Ова сличност у поступању са тоналним центром у ковадима бр. 3 и бр. 6, као и уланчано повезивање прелида бр. 3 и 4 (са задржаним акордом у деоници десне руке) и *attacca* повезивање прелида бр. 5 и 6, заједно са релативно кратким трајањима и пажљиво осмишљеним контрастима између појединих комада, наводе на закључак да је композиција *Шест прелида за клавир* искључиво замишљена за интегрално извођење и да није могуће интерпретирање појединачних прелида као засебних комада (као што је то, на пример, случај са обимним циклусима прелида за клавир Фредерика

Шопена, Клода Дебисија или Сергеја Рахмањинова, да поменемо само најпознатије). Стога се *Шести прелида* могу протумачити и као свита, а на то могуће тумачење указује и „необарокни“ карактер појединих ставова и њихов распоред унутар целине.

У првом (брзом) прелиду тонални центар је на почетку замагљен, али од т. 7, са појавом остинатне фигурације у левој руци, успоставља се тонални центар А (који није ни дур ни мол, јер су акорди без терце), а овај тонални центар присутан је до краја прелида. Други прелид (у спором темпу) је заснован на педалном тону Е, који се протеже кроз читав став. У трећем прелиду тонални центар А је донекле сакривен учесталом употребом малих секунди и тритонуса, али ипак латентно присутан. Четврти (спори) прелид има тонални центар D, пети (брзи) прелид поново А (иако је он замагљен тиме што је инкорпорисан у акорде различитог склопа), као и шести – мада се последњи прелид, неочекивано, завршава на тону F, дајући тиме значај тритонусу H/F који се на више места образује између леве и десне руке. Дакле, сви брзи ставови су засновани на тоналном центру А (уз уочени изузетак), док се два спора става (други и четврти) базирају на тоналним центрима Е и D, који су у односу првог квинтног сродства са тоналним центром А. Тиме уочавамо везу са традиционалном концепцијом свите и међусобног односа њених ставова. Значај интервала тритонуса за целокупан циклус може се посматрати већ од првог прелида, *Allegro con brio*, у чијем се средњем делу (од т. 17, Пример 1) појављује акордска мелодија у деоници леве руке у којој ово сазвучје има улогу почетног мотива:

Пример 1. И. Јевтић, Прелид бр. 1, т. 17–18. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

У Прелиду бр. 2, *Andante con anima*, интервал тритонуса ипак није главно обликотворно средство (већ је то мала секунда, E-F), али је зато у Прелиду

бр. 3, *Allegretto scherzando*, скоро целокупан мотивски материјал (одсеци *a*, *b* и *a1*) заснован на тритонусу, с тим што у овом комаду (у одсеку *b*) такође значајну улогу има и интервал мале секунде (Примери 2а, б, в).

Пример 2а. И. Јевтић, Прелид бр. 3, т. 1–4. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

Allegretto scherzando

mp

Пример 2б. И. Јевтић, Прелид бр. 3, т. 10–19. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

p

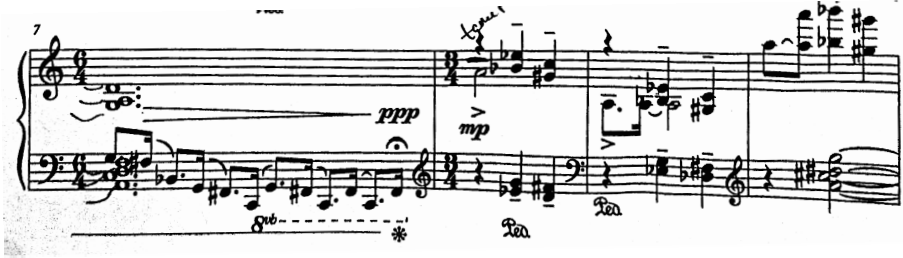
poco a poco crescendo

Пример 2в. И. Јевтић, Прелид бр. 3, т. 34–38. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

p

У Прелиду бр. 4 почетни мотив одсека *b* заснован је такође на тритонусу *A/Es*, чиме је обједињавање трећег и четвртог комада додатно истакнуто (Пример 3).

Пример 3. И. Јевтић, Прелид бр. 4, т. 7–10. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.



И Прелид бр. 5 се надовезује на претходно изложено, појавом истог интервала тритонуса у одсеку *b* (Пример 4).

Пример 4. Прелид бр. 5, т. 28–33.



Коначно, у прелиду бр. 6 потврђује се важна улога тритонуса као обликовног средства у читавом циклусу, пошто се почетни мотив одсека *a* (*a1*) базира на интервалу тритонуса, док се у средњем одсеку *b* поново истиче интервал мале секунде, као други по важности градивни материјал у овој композицији (Пример 5а, б).

Пример 5а. И. Јевтић, Прелид бр. 6, т. 1–4. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

Musical score for Example 5a, measures 1-4. The score is in 4/4 time and marked "Presto". It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a final chord in the left hand.

Пример 5б. И. Јевтић, Прелид бр. 6, т. 9–10. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.

Musical score for Example 5b, measures 9-10. The score is in 4/4 time and marked "sub. *p*". It features a piano introduction with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a final chord in the left hand.

Када је реч о другим занимљивим елементима мотивске грађе у завршном комаду, истиче се својеврсна „посвета“ Јевтићевом професору Месијану, у виду једнотактног „мотива“ у *fortissimo* динамички на самом завршетку композиције, који је заснован на четвртм Месијановом модусу са ограниченим бројем транспозиција (полустепен-полустепен-полустепен-мала терца). Може да се претпостави да је ова „посвета“ додата приликом ревизије композиције, 1981. године (Пример 6).

С обзиром на уочену функцију дисонантних интервала тритонуса и мале секунде у изградњи форме, као и на карактер музичког писма у коме се смењују снажни динамички контрасти и појављују разне врсте наглашене артикулације (у распону од *sforzato* артикулације, преко акцентова-них *staccato* тонова, до издржаних тонова *tenuto*), те перкусивног третмана клавира у одсуству било какве традиционалне „мелодике“, може се рећи да циклус *Шести прелида* Ивана Јевтића припада неоекспресионистичком стилском усмерењу.

Пример 6. И. Јевтић, Прелид бр. 6, т. 44–46. © Le Chant du Monde, Paris, s.a.



Ова композиција поставља пред извођаче значајне интерпретативне захтеве: брзи, токатни и скерцозни ставови (бр.1, 3, 5 и 6) су виртуозни, док се у спорим ставовима (бр. 2 и 4) мора наћи права мера израза, уз поштовање свих ознака у партитури (разних врста акцената, педализације, динамике итд.). Такође, имајући у виду да је циклус замишљен за интегрално извођење, потребно је да се интерпретација осмисли тако да се створи утисак целовитости, а не пуког низања фрагмената, што може да се постигне наглашавањем оних кохезионих сила које су истакнуте у анализи композиције.

Цитирана лиџераџура

НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевџић. Композиџор на џуџевима слободе*.
Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена
Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISSEPHOR, Sylvie (2016) *Ivan
Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.

Онлајн извори

Званични вебсајт Ивана Јевџића <http://ivan-jevtic.net>

Дискоџрафија

2CDs *Ivan Jevtić – Œuvre complète pour piano (Pianistes: Dragana Teparić,
Vladimir Gligorić, Vladimir Milošević)*. Paris: Indesens – Music Square,
2019, INDE124.

Парџиџура

Jevtić, Ivan (s.a.) *Six preludes pour piano*. Paris: Le Chant du Monde.

Опера

Вања Спасић¹

Елементи комичног у опери *Мандрајола* Ивана Јевтића²

У богатом и разноврсном стваралачком опусу српског композитора Ивана Јевтића посебно место заузима опера *Мандрајола*. За свој оперски деби композитор је одабрао као текстуални предлошак истоимену комедију ренесансног књижевника Николе Макијавелија, прилагодивши је савременој публици, те истичући веселу атмосферу која, према речима аутора, недостаје у свакодневном окружењу. Тема овог рада односи се на анализу комичних елемената у креирању ситуација и ликова у опери *Мандрајола*. Комични елементи биће сагледавани у оквиру текстуалног предлошка и музичко-интерпретативних решења. Посебна пажња биће усмерена на композиторов приступ жанру опере.

¹ vanja88@msn.com

² Студија је написана у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС-200176).

У богатом и разноврсном стваралачком опусу српског композитора Ивана Јевтића посебно место заузима комична опера *Мандрагола*, премијерно изведена 2009. године у камерној опери *Магленианум* у Земуну. Прво дело овог жанра у Јевтићевом стваралаштву представља и значајан допринос за српску музичку културу, с обзиром на то да у оквиру домаће оперске литературе постоји мали број комичних опера: *Титар* Петра Стојановића (1905), *Невјеста од Цешинграда* Крешимира Барановића (1942), *Селаци* Петра Коњовића (1951), *Покондирена шиква* Миховила Логара (1954), *Мајстори су први људи* Душана Костића (1961), *Љубав, што је главна ствар* Душана Радића (1962), *Шав'ше ђамет* на комедију Николе Херцигоње (1964) и *Пој Бира и њој Сџира* Дејана Деспића (2018).

Тема овог рада односи се на анализу комичних елемената у креирању ситуација и ликова у опери *Мандрагола*. Комичне елементе анализираћу у оквиру текстуалног предлошка и музичко-интерпретативних решења. Посебна пажња усмерена је и на композиторов приступ жанру опере.

Композитор Иван Јевтић, као творац више од стотину дела камерне, концертне и оркестарске музике, одлучио је да за свој први оперски деби преточи у музику истоимену комедију ренесансног књижевника Николе Макијавелија (Niccolo Machiavelli, 1469–1527), прилагодивши је савременој публици, с акцентом на веселој атмосфери која, према речима аутора, недостаје у свакодневном окружењу (Николић 2009).

Оперу је поручила Мадлена Цептер за театар *Магленианум*, али је сам композитор одабрао сиже:

Ниједан притисак, ниједна баријера није постојала и зато је и изашла слободна, духовита, весела опера, јер сам се ја тако осећао док сам је писао. У први мах, носио сам се мишљу о савременој причи, саркастичној, на тему пластичне хирургије... Касније сам се предомислио, изабрао *Мандраголу* и Макијавелијеве стихове (Шеховић 2009).

После премијере у Београду, опера је изведена у Неготину 12. септембра 2011. године (тима се по први пут на програму фестивала *Мокрањчеви дани* наша једна опера), Санкт Петербургу (Царски театар Александровски, 16. јануара 2012) и Марибору (10. фебруара 2012). У новој верзији и на италијанском језику под називом *Mandragola Liberat*, оперу су извели Национални симфонијски оркестар и протагонисти *Teatro Lírico Nacional* у градском позоришту *Alicia Alonso* у Хавани (25. и 26. јуна 2016).

Према врсти, оперу је сам композитор одредио као оперу буфа, то јест бурлескну комедију. У питању је комична опера камерног типа, у чијој реализацији учествује седам солиста и нетипичан оркестар уз коришћење инструмената – алт саксофона, харфе, клавсена и квике.

Радња опере дешава се у Фиренци. Заплет се врти око младе и лепе Изабеле (у Макијавелијевој комедији је Лукреција), удате за старог пле-

мића по имену Месер Нича. Млади Калимако се заљубљује у Изабелу. Очаран њеном лепотом, он ће учинити све да дође до ње, а у томе му помаже лукави и препредени пријатељ Лигурио, који нам открива да брачни пар не може да добије дете. Тиме се указује прилика да Лигурио представи Ничи Калимака као доктора који ће уз помоћ чаробне биљке, мандраголе, учинити да Изабела затрудни. Међутим, тај лек за плодност наводно је и отров за онога који први спава са Изабелом када попије напиток. Зато Лигурио смишља план да неко други буде особа која ће умрети. У убеђивању верне Изабеле да превари мужа, главну улогу имају њена мајка сумњивог морала Сострата и фра Тимотео, лукави свештеник који због дуката пристаје на превару. Месер Нича, Лигурио и фра Тимотео (прерушен у доктора) хватају Калимака прерушеног у бескућника и убацују га Изабели у кревет. У зору, Нича избацује „мртвог“ љубавника и сви остали заједно иду у цркву да прославе долазак детета. Изабела, задовољна и срећна јер има нову љубав, предлаже Ничи доктора Калимака за кума, те он несметано долази и одлази из њихове куће. Сви су задовољни и срећни, једни другима захвални, а дете је на путу!

Опера *Мандраџола* је блиска старим комичним операма чију структуру чине увертира и два чина. Међутим, унутрашња структура је необична. Сама увертира представља причу у малом, где се може музички испратити драмски ток опере, као и присуство вокалних деоница које увертири дају место пролога. Два чина структурирана су као прокомпоноване форме у којима се брзо смењују сцене са повременим застојима у виду затворених нумера – арија. Оно што је специфично јесте финале тј. учешће свих ликова на крају опере, што је више типично за комичне опере од три чина.

Музички језик опере *Мандраџола* карактеристичан је за Јевтићев композициони стил, а то је синтеза старог и новог. Наиме, музички језик ове опере у основи је еклектичан, садржи цитате, асоцијације на познате мелодије – почев од народне и староградске *Наис бања, шойла вода*, до уметничке музике (тема арије *Nessun dorma* из Пучинијеве опере *Турандош*, Вивалдијева *Годишња гоба*). Дакле, музички језик на изванредан начин постаје конгломерат стилова и израза, од ренесансног звука па до данашњих дана. Ренесансни звук постигнут је у вокалним деоницама коришћењем глисанда, украса који, поред тога, подстичу комичну страну збивања, док се на нивоу оркестарског парта ренесансно време асоцира коришћењем клавсена као пратње, а све у функцији драмске радње, ситуација и ликова. Оваква цитатност је карактеристика постмодерне, а савременог звука постигнут је и коришћењем инструмената који нису уобичајени у уметничкој музици, попут алт-саксофона.

Хармонски језик је тоналан, повремено са искораком у модалност, што је у служби ренесансне приче и атмосфере. Утицај бразилске мелодије и ритмова присутан је како у вокалном тако и оркестарском парту (вероватно под утицајем Јевтићевог трогодишњег боравка у Бразилу, где је деловао као професор композиције на Универзитету у Пелотасу).

Вокалне деонице развијају се од рецитовања, преко речитатива-парланда до ариоза. За мелодику карактеристични су кратки мотиви, често играчки, а понекад садрже и сложене ритмичке групације које се нижу од оркестра до солиста.

Оркестар има важну улогу као музичка потка збивања на сцени, али и као коментатор дешавања. Поједини инструменти као што су туба, алт-саксофон и бас-кларинет коришћени су као лајт-инструменти одређених ситуација тј. емоција. Веома развијено и разрађено оркестарско ткиво демонстрира композиторово одлично познавање могућности сваког инструмената у стварању специфичног колорита и звучног идентитета дела.

На крају опере, сви ликови су на сцени, и како то иначе бива у комичним операма – драматуршки ток дела уздиже се градационо ка финалном срећном завршетку. Оно што је специфично јесте да је крај дела изведен на фуџи по теми *Права је бајка, лосћајши мајка*. као симболичан завршетак, према речима композитора, који представља оду наталитету (према ШЕХОВИЋ 2009).

Комика је резервисана најпре за либрето у којем су њени елементи присутни на нивоу строфа и рима. Ликови као што су слуга Сиро, сусед Лигурио и фра Тимотео главни су покретачи радње; поред тога што осликавају различите друштвене слојеве, њихови поступци доприносе комичној атмосфери. У Јевтићевој опери радња се одвија кроз брзу смену догађаја, а самим тим долази и до честих промена ликова на сцени. Као контраст веселој атмосфери, појављују се лирски моменти који су везани за љубав Калимака и Изабеле (арија Калимака „Ништа не знам“ или оркестарски интермецо „Intermezzo sexualis“ и „Duetto amoroso“); или, на пример, арија фра Тимотеа „Nessun dorma“, где он своје поступке правда причом о наталитету („јер је пад наталитета пропаст за будућност света“), што даје слојевитост музичком и драмском току.

У осликавању ликова, Јевтић музичким елементима постиже комичан ефекат. У првој сцени упознајемо Калимака, уз музику која прати његов карактер од хвалисавца до нежног, заљубљеног младића, као и његовог сналажљивог слугу Сира, чије наступе прати звонак и пискав звук који даје комбинација инструмената – флауте, пиколо флауте, обое, ксилофона и триангла (Пример 1). Његова деоница је малог обима (велика секста) и скоковита (преовладава интервал квинте).

Прави комични лик јесте стари муж, месер Нича, који је смешан у апсурдности својих претензија, као незналица који се претвара да је учен, па тако користи језик којим жели да остави утисак префињености, а заправо изговара латинске пословице. Он је вулгаран и прост, недостају му интелектуални и морални квалитети потребни да га интегришу у класу моћи. Поред тога, он је жртва преваре, а да тога није ни свестан. Лик месер Ниче постаје смешан управо онда када се открије несклад између његовог претварања и стварних особина, између онога какав се жели представити и

онога што заиста јесте (као „учен“ човек у сцени са Калимаком прерушеним у доктора). У музичком смислу лик Ниче је зналачки окарактерисан одабиром одређених инструмената који коментаришу његове особине (нпр. одређени ефекти у тромбону изражавају подсмех Ничиној импотенцији, Пример бр. 2). Његова вокална деоница креће се у распону од речитатива до ариоза. У зависности од драмске ситуације, мелодика се креће од кратих, скоковитих и брзих фраза са честим понављањем до „испеваних“ дужих нота (у нумери ишчекивања детета).

Супарник месер Ничи је његов сусед Лигурио, веома проницљив, који тај квалитет користи како би зарађивао за живот. Он је бескрупулозан (нпр. не устручава се да изда суседа или да помогне Калимаку, за новац), али и лукав, те сплеткама ствара смешне ситуације и води комичну радњу. На музичком плану, композитор је „изједначио“ његов глас и оркестар (који акцентује његове речи или удваја деоницу), како би подвукао значај овог лика, али и оркестра у вођењу драмске радње. Комичност лика Лигурија остварује се у његовим досеткама, гестовима и завршавањем реченица понављањем речи („мозак ми је све бржи, све бржи“, „доста му је пуне лове, лове“).

За разлику од Макијавелијеве комедије у којој се кроз лика фра Тимотеа аутор подсмева цркви, у опери се фратрови поступци оправдавају, јер наговештавају основну поруку коју композитор жели да пренесе гледаоцима/слушаоцима – борбу за рађање, за пораст наталитета. Ипак, свештеникову бригу о томе, као и грижу савести, лако су отклонили дукати у цепу. Овај лик поверен је басу са говорном маном (врскање), што је пародија на оперу серију у којој је овој врсти гласа најчешће поверена морална улога. Палети комичних ликова припада и Изабелина мајка, Сострата, као жена сумњивог морала, а која се понаша као некаква дива.

За разлику од других рола, лик Изабеле не припада типичној опери буфа. Изабела је млада, верна и религиозна жена, којој прељубу намештају њена мајка, фра Тимотео и сусед Лигурио. Она је предмет пожуде, страсти и дивљења, али она се прилагођава околностима и на крају окреће ситуацију у сопствену корист. Јевтић је њен лик брижљиво градио, везујући звук харфе за тренутке када се прича о њој и када је она присутна на сцени (истичући њену верност и морал); осим тога, у нумери „Duetto amoroso“, када млади љубавници певају у паралелним терцама, њено умеће да искористи ситуацију у којој се нашла прати промена мелодије из *largo* у *staccato*, коју додатно истичу гудачки инструменти у *pizzicato* артикулацији.

Посебну пажњу Јевтић је посветио ансамблима у којима се подвлачи комичност ситуација (терцет и квартет, а на крају опере и септет). Тако, на пример, Калимако прерушен у доктора поставља месер Ничи дијагнозу, импотенцију као разлог за неплодност, а увређени Нича има потребу да се брани. Комичности ситуације доприносе кратке упадице Лигурија, који завршава реченице поносног и узрујаног Ниче, док оркестар као коментатор додатно осликава ситуацију уз глисанда у тромбонима (Пример 2).

У Јевтићевој транспозицији комичног сужеа постоје места за пародијске и гротескне моменте, те се може говорити о каквој урнебесној музичкој бурлески водвиљског типа; као пример можемо издвојити моменат љубавног чина између Калимака, прерушеног у бескућника, и Изабеле. Сиро, Лигурио и Нича су на сцени, хвале се како су бескућника (Калимако) убацили у Изабелин кревет и коментаришу звуке који долазе из собе љубавника. Музичко решење ове сцене је занимљиво: смењују се полифони и хомофони одсеци, оркестарске боје, а наступи солиста духовито су осмишљени (Пример 3).

Закључна разматрања

Јевтићева опера недвосмислено може бити означена као *комедија карактера*, јер се у њој исмева карактер месер Ниче (глупавост, наивност, лажна ученост), што остали ликови користе за постизање својих циљева (нпр. Калимако који жели Изабелу, или Лигурио који жели новац). Двочина структура ове опере, богата галерија ликова и брзи говор са бројним понављањима текста граде комичне ефекте, што је карактеристично за оперу буфа остварену савременим композиционим решењима. У овој опери готово да се не може говорити о главним и споредним, добрим и лошим ликовима, јер сваки од њих важна је карика фабуле, заступљени су уравнотежено, а у вокалном смислу вајани су брижљиво у комичном маниру, са мноштвом симпатичних детаља.

Комичан и лак садржај био је основни приступ композитора оперском жанру, са главним акцентом на ефекту уживања и растеређивања публике од тешких садржаја; због тога је музика полетна, духовита, заводљива и враголаста. Кратке певљиве мелодије остају у ушима публике, што је и био циљ композитора.

Нојни примери

Пример 1. И. Јевтић, *Мантрајола*, I чин, прва сцена, т. 98–101. Самостално издање аутора.

98

Fl. I *f*

Picc. *f*

Ob. *f*

Sil. *f*

Batt. I *ppp, sosp. secco*

f

Siro

Zar jo dan o-pis si-mo da vas do-vo-de a-mo... i ne-ke hva le pra zne... i ne-ke hva le pra zne...

Kalimaka

Vln. I *f* *pizz* *arco* *mf* *pizz* *arco*

Vln. II *f* *pizz* *arco* *mf* *pizz* *arco*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

Пример 2. И. Јевтић, *Мандрагола*, I чин, т. 510–541. Самостално издање аутора. (Наставак примера 2 на стр. 182–183)

510

Cor. 1

Cor. 2

Tr.

Tbn.

Batt. 1

Niča

Kalimako

Grave (♩ = 108)

ff *ff*

GC *ff* *ff*

Zar ja im - po -

a - ut ste - ri - li - tu - te a - ut im - po - ten - ci - ja.

Елементи комичної у опери Мандрагола Івана Јевтића

539

Cl. I in B \flat

Fg. I

Batt. I *temple block*

Ligurio

Niča naj-po-uz-da-ni - ji

Kahmako naj, naj, naj, naj...

Do-bro, u-be-di-ste sa - da me-ne; pro-blem je zdra-vlje va - še že - ne i

540

Vln. I *arco* *mf*

Vln. II *arco* *mf*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

546

Fl. I *espr.* *f* *mp* **Andantino** ($\text{♩} = 76$)

Arpa *f*

Ligurio *u visokoj lagji - neartikulirano* *f* Da! Da! Da! Da! Da!

Niča Da!

Kahmako Da!

ne tre-ba le-ći - ti vas... Du-kle, ste - ri - li - tas! E, to za - lte - va

Vln. I *pp* *p*

Vln. 12 *pp* *p*

Vln. 13 *pp* *p*

Vln. 14 *pp* *p*

Vln. II *pp* *p*

Vln. II 2 *pp* *p*

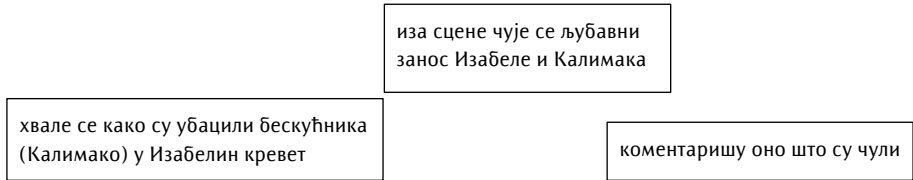
Vln. II 3 *pp* *p*

Vle. *pp* *p*

Vc. *fp* *fp*

Cb. *fp* *fp*

Пример 3. И. Јевтић, *Мандрајола*, II чин, терцет, т. 478–489.³ Самостално издање аутора. (Наставак примера 3 на стр. 185)



С	Шупух га у буљу		Опак је топао	Ко да је копао	опа опа		Зашао у рај	
Л	Угурсамо хуљу		Он јој се допао		ко да је копао	опа опа		Адио гудбај
Н	Свукох му кошуљу	Ишло к'о по уљу	Одмах је спопао, он јој се допао	Огањ му опао ко да је копао		опа опа	Навади се тај	

³ У графичком приказу различито су осенчене промене у факури одсека.

Догађај

Иван Јевтић, опера *Мандрајола*, на стихове Весне Миладиновић по истоименој комедији Никола Макијавелија, праизведба, Опера и театар Мадленианум, Земун, 16. децембар 2009.

Диригент: Оливије Гранжан, Француска / Весна Шоуц-Тричковић, Србија

Редитељ: Слободан Унковски, Македонија

Сценографија: Мета Хочевар, Словенија

Костимограф: Ангелина Атлагић, Србија

Сценски покрет: Димитис Сотириоу, Грчка

Лица:

ИЗАБЕЛА, жена месер Ниче, сопран	Снежана Савичић-Секулић / Дубравка Арсић
МЕСЕР НИЧА, бас	Миодраг Миша Јовановић / Ненад Јаковљевић
КАЛИМАКО, љубавник Изабелин, баритон	Владимир Андрић / Предраг Милановић
СОСТРАТА, мајка Изабеле, мецосопран	Тања Обреновић / Анета Илић
СИРО, слуга, тенор	Љубомир Поповић / Дарко Ђорђевић
ФРА ТИМОТЕО, братар, бас	Ненад Јаковљевић / Горан Крнета
ЛИГУРИО, сусед, тенор	Саша Штулић / Горан Стругар

Иван Јевтић, опера *Mandragola Liberata*, у извођењу Националног симфонијског оркестра и протагониста из *Teatro Lírico Nacional*, Велико градско позориште *Alicia Alonso*, Хавана, 25. и 26. јун 2016.

Dirigent: Enrique Perez Mesa

Reditelj: Juan R. Aman

Kostimograf: Carlos Repilado

Лица:

IZABELA, žena meser Niče, sopran	Milagros de los Angeles/ Yoslainy Perez
MESER NIČA, bas	Jorge Temprano
KALIMAKO, ljubavnik Izabelin, bariton	Alfredo Mas Lopez
SOSTRATA, majka Izabele, mecosopran	Dayana Hernandez / Ivette Betancourt
SIRO, sluga, tenor	Luis Javier Oropesa
FRA TIMOTEO, fratar, bas	Markos Lima
LIGURIO, sused, tenor	Reynier J. Borrego

Цитирана литература

- АДАМОВ, Марија (2009) „Оригинално, топло и весело“. *Дневник*, 26.12.2009, 14.
- KOREN-BERGAMO, Marija (1985) *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- LIJESKIĆ, Biljana (2016) „Nisam slušao savete kako da komponujem“. *Politika*, 15.08.2016, <http://www.politika.co.rs/sr/clanak/361455/Nisam-slusao-savete-kako-da-komponujem>
- МИРКОВИЋ, Марина (2009) „Опојна Мандрагола“. *Новости*, 12.12.2009, <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:259519-Опојна-Mandragola>
- НИКОЛИЋ, Марина (2009) „Премијера опере Мандрагола“. 19.12.2009, <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/376671/premijera-opere-mandragola.html>
- НИСЕФОР, Силви (2016) *Иван Јевтић. Композијор на јушевиња слободу*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић, Милена Анђелић. Београд: ПАΙΔΕΙΑ – САНУ. / NISERFOR, Sylvie (2016) *Ivan Jevtić. Itinéraire d'un musicien libre*. Belgrade: PAIDEIA – SANU.
- RADOVIĆ, Branka (2010) „Two Faces of Opera. Premieres of new Serbian operas: *Hasanaginica* by Rastislav Kambasković and *Mandragola* by Ivan Jevtić“. *New Sound* 36 114–154.
- ŠENOVIĆ, Muharem (2009a) „Luda trava, mandragola“. *Politika*, 02.12.2009, <http://www.politika.rs/sr/clanak/Луда-трава-мандрагола>
- ŠENOVIĆ, Muharem (2009b) „Premijerna Mandragola“. *Politika*, 15.12.2009, <http://www.politika.co.rs/sr/clanak/115932/Kultura/Premijerna-Mandragola>

Прес саопштења

- „Blic“ u Mariboru na izvođenju srpske opere „Mandragola“, 14.02.2012. dostupno na: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/blic-u-mariboru-na-izvođenju-srpske-opere-mandragola/gd4kxq8>
- „Prvi put u Sankt Peterburgu“. *Radio-televizija Srbije*, 06.02.2012, <https://www.rts.rs/page/rts/sr/Dijaspora/story/1518/vesti/1040082/prvi-put-u-sankt-peterburgu.html>

Белешке о ауторима

БРАЛОВИЋ, Милош (1991) је музиколог, докторант на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Запослен је као истраживач сарадник у Музиколошком институту САНУ.

ГОЛУБОВИЋ, Марија (1990) је пијанисткиња и историчарка, докторанткиња на Катедри за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду. Запослена је као истраживач сарадник у Музиколошком институту САНУ

ЈОВАНОВИЋ, Јелена (1964) је докторирала етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду. Запослена је у Музиколошком институту САНУ, у звању виши научни сарадник. Дописни је члан Одељења уметности Српске академије наука и уметности.

КНЕЖЕВИЋ, Тамара (1993) је композиторка, докторанткиња на Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Ангажована је у Музиколошком институту САНУ као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

МЕДИЋ, Ивана (1975) је докторирала музикологију на Универзитету у Манчестеру, Уједињено Краљевство. Запослена је у Музиколошком институту САНУ, у звању виши научни сарадник. Потпредседница је Музиколошког друштва Србије.

МИЛОШЕВИЋ, Владимир (1980) је пијаниста. Редовни је професор на Катедри за клавир Факултета музичке уметности у Београду. Заједно са Драганом Тепарић и Владимиром Глигорићем снимео је двоструки компакт диск са комплетним клавирским опусом Ивана Јевтића.

МИСИТА, Марија (1975) је виолинисткиња, доктор музичке уметности. Ванредни је професор на Катедри за гудачке инструменте Факултета музичке уметности у Београду. Њен докторски уметнички пројекат био је посвећен композицијама за виолину Ивана Јевтића.

НИКОЛИЋ, Оливера (1967) је музиколошкиња. Магистрирала је на Катедри за теорију Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, са тезом посвећеном стваралаштву Станојла Рајичића, Дејана Деспића и Ивана Јевтића. Професор је теоријских предмета у СМШ „Станковић“ у Београду.

НИСЕФОР, Силви (1962) је пијанисткиња, сопран и музиколошкиња. Докторирала је музикологију на Сорбони. Ауторка је прве монографије о академику Ивану Јевтићу, објављене 2016. године на француском и српском језику.

СПАСИЋ, Вања (1988) је музиколошкиња, докторанткиња на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду. Запослена је као истраживач сарадник у Музиколошком институту САНУ.

Ивана Медић (ур.)

ЖИВОТНА И СТВАРАЛАЧКА ОДИСЕЈА АКАДЕМИКА ИВАНА ЈЕВТИЋА

За издавача

др Катарина Томашевић, директорка Музиколошког института САНУ

Рецензенти

Светислав Божић, редовни професор Факултета музичке уметности у
Београду, дописни члан Одељења уметности САНУ

Катарина Томашевић, научни саветник, Музиколошки институт САНУ
Данијела Здравих Михаиловић, ванредни професор Факултета уметности
Универзитета у Нишу

Александар Васић, научни сарадник, Музиколошки институт САНУ
Јелена Јанковић-Бегуш, уредник програма, ЦЕБЕФ, Београд

Насловна страна

Иван Јоцић, *Отпibooks*

Дизајн и ѿрелом

Ивана Медић

Штампа

Скрипта Интернационал, Београд

Тираж

200 примерака

Прво (некомерцијално) издање, 2020.

ISBN 978-86-80639-58-1

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Јевтић И.(082)
785(497.11)"19/20"(082)

ЖИВОТНА и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића : тематски зборник / уредница Ивана Медић. - 1. (некомерцијално) изд. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2020 (Београд : Скрипта интернационал). - 192 стр. : илустр., ноте ; 25 cm

Радови на срп. и франц. језику. - Тираж 200. - Белешка о ауторима: стр. 189. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-86-80639-58-1

1. Медић, Ивана, 1975- [уредник]
а) Јевтић, Иван (1947-) -- Зборници

COBISS.SR-ID 29985801