

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

ТЕНДЕНЦИЈЕ ПРОМЕНА НА ПРИМЕРУ ИЗАБРАНИХ ДЕЛА
КОНЦЕРТАНТНОГ ЖАНРА

др Оливера Николић¹
МШ Сijanковић, Београд

Примљено: 15. септембра 2017.

Прихваћено: 1. новембра 2017.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

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 џубу* (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.

Кључне речи: Иван Јевтић, концертантна дела, Србија, XX век, традиција и њено преобликовање

Композитор Иван Јевтић рођен је 29. априла 1947. у Београду. У музичку школу „Мокрањец“ уписује се 1953. године, са свега пет година, где у класи професорке Зорке Марковић стиче основно и средње музичко образовање. Још као гимназијалац успева да 1966. положи пријемни испит на Музичкој академији у Београду, на којој започиње студије композиције у класи професора Станојла Рајичића. Дипломирао је 1971. својом *Првом симфонијом*, а у класи истог

1 nikolic.oliveran@gmail.com

професора завршава и магистарске студије (1973). Исте године Јевтић добија двогодишњу стипендију за усавршавање на *Париском конзервативоријуму* (одсек за композицију) у класи Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen). У исто време Јевтић је и редован студент Наставничког одсека за клавир чувене париске школе *Ecole Normale de Musique*, где је дипломирао 1975. у класи професора Душана Тадића. По повратку у Београд, на предлог Станојла Рајичића, Јевтић добија двогодишњу стипендију Хердереове фондације и у јесен 1975. одлази у Беч на студије композиције на Високој школи за музику (Hochschule für Musik), у класу професора Алфреда Ула (Alfred Uhl). На предлог Алфреда Ула Јевтић добија и двогодишњу стипендију Министарства културе Аустрије, тако да у Бечу остаје до 1978. године, а потом се враћа у Париз где живи и ради као слободан уметник. У периоду од 1997. до 1999. године Иван Јевтић борави у Бразилу, у својству професора композиције на Федералном универзитету најјужније бразилске државе Rio Grande do Sul.

Опус Ивана Јевтића броји више од стотину дела, с акцентом на концертантном, камерном и симфонијском стваралаштву, а 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 издаваја еминентна аустријска награда *Theodor Korner* (1981). Као изузетно плодан и надахнут стваралац Иван Јевтић, на предлог академика Дејана Деспића, Душана Радића и Младена Србиновића, у јуну 2005. године постаје дописни, 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 практично највише афирмисан, извођен и публикован у свету. Академик Иван Јевтић данас живи и ради на релацији Србија – Француска – Бразил.

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, снажном темпераменту, изразитој духовности, а надамсве 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 (Пешић 1996: 5–6), „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 провенијенције⁷.

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, и 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 ѿромбон* (1993), као и *Концертном за ѿубу* (1992), егземпларном у развоју српског концертантног жанра. Јевтића логично 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 кренуо 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: *Концертнијанањина свиња за џубу, џисколо и џудачки оркестар* (1985), потом *Концерт за џубу, џромбон и симфонијски оркестар* (1988), као и *Концерт за фајој, харфу и џудачки оркестар* (1990). Из обиља концертантних дела Ивана Јевтића, у овом раду анализи се подвргавају три: *Концерт за џубу* (1992)² и *Чело симфонија* (1995)³ 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).⁴ 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” (Skovran & 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; погодна изабрано место за главни врхунац читавог дела, као и динамика или оркестрација која то потпомаже” (исто). 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.

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

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

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

ТРАДИЦИОНАЛНО НАСЛЕЂЕ

Јевтићев однос према традицији се очувао, 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 џубу* 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 џубу* 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 џубу* (као и *Концерт за џубу*, прим. О. Николић) 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, *мојшивски 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 фондус 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 ($a B a_1$), док је брзи финални став, својствено традицији, такође реализован средствима својственим обликотворној функцији сонатне форме.

Друга два Јевтићева концертна остварења – *Концерт за џубу* 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) *Девећу 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 стри теме ($A B A_1 C A_2$) у оквиру финала *Концерта за џубу*, 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 џубу* препознатљив по обликотворној функцији сложене троделне песме са, за један традиционално конципиран сонатни циклус, донекле неуобичајеним изузетком $A B a_1$, док је рондо са дефинисаном схемом $A B A_1 C A_2$, 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 џубу*, 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 испрекиданост 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 ($a b a_1$) у *Концерту за џубу* 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 поменутих делима Ивана Јевтића, такође су део музичког наслеђа. Уопште гледано, премисе традиционалног огледа 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 каткада добија и традиционално исходиште, јер се – уз вертикални звучни склоп хомофоног типа – манифестује и снажан ослонац на функционално хармонско мишљење, што нарочито долази до изражаја у *Концерту за џубу*. 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 џубу* и *Чело симфонија*), а испољава се у оној сфери привржености најзначајнијим вредностима у тоналној путањи, неопходним за очување есенцијалних својстава циклуса. Акорди терце грађе, иако ретко, такође проналазе своје место у Јевтићевој 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 циклалног 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 *асоцијативног метода*, 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, ц) јер су, такође, мотиви практично свих одсека експозиције почетног сонатног става искоришћени у разрази 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 (*Концерти за џубу*) у функцији тоналитета *константе* (in F) или, пак, фаворизовањем типичних тоналних односа у оквиру ставова попут *секундних* – *Концерти 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 нестандардни поступци образовања несиметричних односа између одсека унутар облика песме – **Аба** (*Концерти за џубу*, други став) или **аВа** (*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 *развојној* типа (разврстане на *рејетийивно – еволутивне* и *еволутивне*) углавном комбинују с *контрасиним* (*Чело симфонија*, други став, тема В; *Vers Byzance*, други став, одсек В), 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 *рејетийивно – еволутивној* 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 традицијом (лагана скерца у четвороставачним концертима, одсеци А). Исто тако, техника мотивског рада, спрменом 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 пример 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 јединства унутар шемајских целина* или њихових репризних варијанти огледају се како у повременим појавама основног тоналног центра – у функцији тоналитета *континанте* 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 шема* 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 *консијанше* – 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 обличје акорада терцне грађе, као још један вид ауторског превазилажења традиционалних узора, осведочено је и крајњом еманципацијом дисонанце која унутар традиционално структурираног акорада добија својство нове консонанце.

ПОСТУЛАТИ МОДЕРНОГ МУЗИЧКОГ ИЗРАЗА

Уопште узев, у Србији је појам савременог у музичкој уметности одувек био повезан са историјским наслеђем и традиционалним композиторским занатским умећем. Карактеристике тог ослонца 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, каткада 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 *A* у ронду (*Концерт за џубу*, четврти став).

Линеарна организација музичког тока доминира у оквиру бројних тематских целина, која нарочито у *Концерту за џубу* 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 џубу*, други став; *Чело симфонија*, други став) аутор исцрпним и крајње маштовитим мелодијско-ритмичким варирањима једног мотива долази до *рејетийиивној* 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 *осцилирајућег* поступка (видети примере 3а, б, ц). 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 метро-ритмичке слике добија, у музичком току потцртанесавремене оријентације, и пандан у конструкцији мелодијске линије: опсежног обима, најчешће хроматизована, мелодијска компонента обилује и бројним интервалским скоковима, октавним преломима, разложеним акордским структурама *квартинне* или *квинтинне* грађе (видети примере 3а, 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 инструмената, посебно тубе, директно резонира са савременом организацијом мелодијско-ритмичког плана, па се тако у интерпретативне домете Јевтићевог соло инструмената све чешће укључује изломљена хоризонтала изражајних интервалских скокова, потенцираних у одломцима брзих пасажа и разложених

акорада, а све то уз прегнантан 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 рескости 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 сйеиеном сјајања* инструменталних група (трубе, тубе или тромбона са гудачима), или, пак, *необичним и несвакидашњим* комбинацијама инструмената, у којима је слојевитост звучног тонуца понекад врло сложена (*Концерти за џубу*, 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 (*Концерти за виолу*, први став, кода, 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, *симетрични* акорди. Специфични и афункционални, ти акордски низови примарни су фактор и тоналне нестабилности, чија се радикализација од битоналности (*Концерти за џубу*, 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 изразите 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* (*Концерти за виолу*, први став, прва тема, 56–60. такта; *Концерти за џубу*, 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 домети 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.

НОТНИ ПРИМЕРИ

Пример 1а

Концер за тубу, II став, *Scherzoso diabolico*, одсек А, део а, од 1. такта

The image shows a page of a musical score for a tuba concerto. The score is written for a full orchestra with a tuba solo part. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo and mood are indicated as *Scherzoso diabolico*. The section is labeled 'Пример 1а' and 'Концер за тубу, II став, Scherzoso diabolico, одсек А, део а, од 1. такта'. The score includes parts for Tuba solo, 2nd Clarinet, 4th Clarinet, Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Piccolo (Picc.), and other woodwinds. The tuba solo part starts with a *sf* dynamic and a *crescendo* marking. The woodwind parts also feature *sf* dynamics and *crescendo* markings. The score is marked with circled numbers 1 and 2, indicating specific measures or phrases. The tuba solo part is marked with a double bar line and a repeat sign.

Пример 1б

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

The image shows a page of a musical score for Violin I. The title is "Scherzoso (♩ = 120)". The score is written for a solo violin. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is in a scherzoso tempo. The score includes various dynamics such as *ff*, *pp*, *fz*, and *con ard.*. There are also performance markings like "solo" and "rit.". The score is divided into systems, with the first system starting at measure 1. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Пример 2а

Концерт за виолу, I став, *Allegro giusto*, прва тема – део б, од 44. такта

The image shows a page of a musical score for Violin I. The title is "прва тема (♩ = 108)". The score is written for a solo violin. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is in an allegro giusto tempo. The score includes various dynamics such as *pp*, *fz*, and *con ard.*. There are also performance markings like "rit." and "unl.". The score is divided into systems, with the first system starting at measure 44. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Пример 2б

Концерт за виолу, II став, *Lento*, део **b**, од 11. такта

Viol. II: *sal. ponte d'arco* (p)

Viol. I: *pizz., senza sord.*

Viola: *mf con sord. sul ponte d'arco*

Viol. I: *mf*

Viol. II: *mf*

Cel. / Db.: *pizz.* *arco* *pizz.*

Dynamic markings: *mf*, *p*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*

Пример 2ц

Концерт за виолу, III став, *Allegro ma non troppo*, прва тема – део **b**, од 20. такта

Viol. I: *tr*

Cel. / Db.: *f* *b* *f* *p*

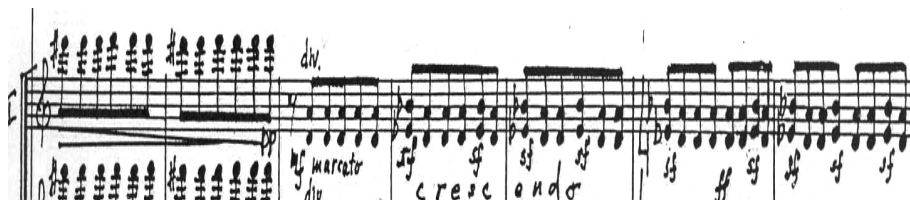
Пример за

Концерт за џубу, I став, *Maestoso*, завршна група, од 97. такта

Viol. I: *mf*

Cel. / Db.: *mf*

Пример 3б

Концерт за тубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 114. такта

Пример 3ц

Концерт за тубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 116. такта

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Вуксановић, И. (2001) „Дивертисментно Ивана Јевтића: елеганција 'лакост'”. *Нови Звук* 17: 71–75.
 / Vuksanović, I. (2001) „Divertimento Ivana Jevtića: elegancija 'lakost'”. *Novi Zvuk* 17: 71–75.
 [“Divertimento by Ivan Jevtić: ‘Light’ Elegance.” *New Sound* 17, 71–75.]
- Николић, О. (2003) *Разговор са Иваном Јевтићем*, необјављена рукописна грађа. / Nikolić, O. (2003) *Razgovor sa Ivanom Jevtićem*, neobjavljena rukopisna građa. [A Conversation with Ivan Jevtić, unpublished.]
- Николић, О. (2005) *Тенденције развоја инструменталног концерта у српској музици друге половине 20. века на примеру изабраних дела припадника три генерације: Станоја Рајићића, Дејана Деспића и Ивана Јевтића*, необјављена магистарска теза, одбрањена на Катедри за теоријску наставу Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву. / Nikolić, O. (2005) *Tendencije razvoja instrumentalnog koncerta u srpskoj muzici druge polovine 20. veka na primeru izabranih dela pripadnika tri generacije: Stanoja Rajičića, Dejana Despića i Ivana Jevtića*, neobjavljena magistarska teza, odbranjena na Katedri za teorijsku nastavu Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu.

[*Tendencies of Development of the Instrumental Concerto Genre in Serbian Music of the Second Half of the 20th Century as Observed on Selected Works by the Composers Belonging to Three Generations: Stanojlo Rajičić, Dejan Despić and Ivan Jevtić*, unpublished master thesis defended at the Chair for Theory of the Music Academy of the University in Eastern Sarajevo.]

- Нисефор, С. (2016) *Иван Јевтић, композитор на њушевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић и Милена Анђелић, Београд: Српска академија наука и уметности – Паидеиа. / Nisephor, S. (2016) *Ivan Jevtić, kompozitor na putevima slobode*. Prevod s francuskog na srpski: Mila Katarina Đurović i Milena Anđelić, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Paideia. [*Ivan Jevtić – Itinéraire d'un musicien libre*]
- Peigne, B. (2002) „Jedan novi pogled na klasiku”. *Classica* 47. [“A Fresh Outlook on the Classics.”]
- Петровић, Т. (1996) „Трагање за мелодијом – разговор са Иваном Јевтићем”, *Нови Звук* 8: 5–10. / Petrović, T. (1996) „Traganje za melodijom – razgovor sa Ivanom Jevtićem”, *Novi Zvuk* 8: 5–10. [“In Search of a Melody – A Conversation with Ivan Jevtić.” *New Sound* 8: 5–10.]
- Пешић, М. (1994) „Тренутак са ствараоцем – Иван Јевтић”. *Pro musica* 153: 32–33. / Pešić, M. (1994) „Trenutak sa stvaraoцем – Ivan Jevtić”. *Pro musica* 153: 32–33. [“A Moment with an Author – Ivan Jevtić.”]
- Пешић, М. (1996) „Ауторски концерт Ивана Јевтића”, *Музички талас* 1–3: 5–6. / Pešić, M. (1996) „Autorski koncert Ivana Jevtića”, *Muzički talas* 1–3: 5–6. [“Ivan Jevtić: A Portrait Concert.”]
- Роговић, В. (1998) *Музичка форма или смисао у музици*, Београд: CLIO. [*Musical Form or Meaning in Music.*]
- Радовић, Б. (1978) „Иван Јевтић, Други клавирски концерт”, *Pro musica* 134: 12–13. / Radović, B. (1978) „Ivan Jevtić, Drugi klavirski koncert”, *Pro musica* 134: 12–13. [“Ivan Jevtić, Piano Concerto No. 2.”]
- Радовић, Б. (1981) „’Три покрета’ Ивана Јевтића” у: „Реситал пијанисте Душана Трбојевића”, *Pro musica* 108–109: 18. / Radović, B. (1981) „Resital pijaniste Dušana Trbojevića”, *Pro musica* 108–109: 18. [“Dušan Trbojević’s Piano Recital.”]
- Skovran, D. i Peričić, V. (1986) *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности. [*The Science of Musical Forms.*]
- Hustings, G. (2002) „Erik Obje svira Ivana Jevtića”, *Diapason* 496. [“Eric Aubier plays Ivan Jevtić.”]

OLIVERA NIKOLIĆ

IVAN JEVTIĆ'S MUSICAL UNIVERSE AT A CROSSROADS OF TRADITIONAL AND
NEW MUSIC EXPRESSION. TENDENCIES OF CHANGES ON THE EXAMPLE OF
SELECTED WORKS OF THE CONCERT GENRE

(SUMMARY)

Our interest in the position and significance of the concert music of Ivan Jevtić in the development of this genre in the Serbian music of the second half of the 20th century is based on several facts. Judging from the number of concerts and the variety of their stylistic, aesthetic, technical, expressive and historical qualities, Jevtić comes across as a composer who was the pioneer of several particular and general tendencies in the development of Serbian concert music, especially when we have the following in mind: his relationship to the musical heritage; his aspirations to master new contemporary tendencies; the time of general stylistic turmoil; compositional techniques etc. The comparative analysis of three concerts: *Concerto for Tuba*, *Cello Symphony* and *Concerto for Viola* points to the basic elements of traditional heritage, his reshaping of this heritage, as well as the elements of modern musical expression in the works of this composer. The analyzed paths of a part of his entire oeuvre do not exemplify the complete development of the concert genre in the Serbian music of the second half of the 20th century but, alongside with other important aspects such as historical, aesthetic, technical etc. they assist us in a better understanding of the tendencies in the development of this genre in Serbia, but also of the tendencies in Serbian music after 1945.

KEYWORDS: Ivan Jevtić, concertante works, Serbia, 20th century, tradition and its adaptation