

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Катедра за гудачке инструменте

Докторске уметничке студије

Мр Марија Мисита

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

МЕНТОР

Ред. проф. мр Јасна Максимовић Веселинов

Београд, мај, 2017. године

САДРЖАЈ

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА	3
2. УМЕРЕНИ МОДЕРНИЗАМ	5
3. НЕОКЛАСИЦИЗАМ И ПОЕТСКА АРХАИЗАЦИЈА	13
4. ДИПТИХ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР	15
4.1. Први став, <i>Tranquillo e dolce</i>	15
4.2. Други став, <i>Allegro ma non troppo</i>	19
5. КОНЦЕРТ ЗА ВИОЛИНУ	25
4.3. Први став, <i>Con rigore</i>	26
4.4. Други став, <i>Adagio</i>	30
4.5. Трећи став, <i>Allegro assai</i>	34
6. СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР	40
4.6. Први став, <i>Allegro moderato</i>	40
4.7. Други став, <i>Lento</i>	44
4.8. Трећи став, <i>Allegro molto</i>	47
7. СВИТА ЗА СОЛО ВИОЛИНУ	50
4.9. Први став, <i>Con rigore</i>	51
4.10. Други став, <i>Dolce amoroso</i>	54
4.11. Трећи став, <i>Allegro moderato</i>	55
4.12. Четврти став, <i>Dolce e feroce</i>	57
4.13. Пети став, <i>Tempo giusto</i>	58
8. ЗАКЉУЧАК	60
9. ЛИТЕРАТУРА	62

1. Уводна разматрања

Предмет рада докторског уметничког пројекта представљају четири композиције српског композитора Ивана Јевтића, које су намењене виолини: *Соната за виолину и клавир* (1979), *Диптих за виолину и клавир* (1980), *Концерт за виолину и оркестар* (1986) и *Свита 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 чисто инструменталне, такозване апсолутне музике, која се може сврстати у три категорије: а) дела за соло инструменте, б) камерна дела за различит број извођача и в) оркестарска дела – концерти за солисте и оркестар, симфонијска музика.¹ У овом раду се парцијално бавимо Јевтићевим опусом, 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 била би 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...“. 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 сугеришу 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

¹ Nicephor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016, 109.

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.

2. 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 уочимо да су у потпуности заобиђена авангардна стремљења или она која би указивала на постмодернизам. Ни у својим најновијим делима (*Свита 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 оквире музичког модернизма, који се испољава у једноставнијем, умереном виду.

Појам модерног 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.² Међутим, нас првенствено интересује разматрање и разумевање појма *модерног* и *модернизма* у контексту 20. 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 и музички теоретичар Ивана Медић естетику *умереног 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“.³ Премда *умерени модернизам* може да се испољи на више начина, Ивана Медић наводи основне естетске принципе на којима почива, а који се могу применити и у Јевтићевим делима за виолину: еkleктичност, релативно кашњење у асимилацији нових тенденција у односу на шири европски контекст, релативна „новост“ тих

² Medić, Ivana, „The ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, Музикологија 7: Beograd, Muzikološki institut SANU, 2007, 279-294.

³ Исто, 294.

тенденција, као и оклевање да се предузме радикална и организована уметничка револуција.⁴

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:

Хуманистичка оријентација.⁵ Јевтић није од оних стваралаца који модерно сматра естетски супериорним у односу на традиционално музичко наслеђе, како национално тако и интернационално.⁶ 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 јефтиним 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“. 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.

Космополитска инвазија.⁷ Јевтићева музика почива на синтези стилских утицаја који долазе из различитих извора. У његовом стваралаштву се

⁴ Исто.

⁵ Marino, Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, (preveli Mariana Dan, Zoja Tomić), Beograd, Narodna knjiga, 1997.

⁶ Исто, 84-85.

⁷ Исто, 92.

најнепосредније уочавају следећи стилски утицаји и естетске вредности: а) француски (Дебиси, Равел, Месијан), б) руски (Шостакович, Стравински), в) немачки (Алфред Ул) и г) српски. 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...“.⁸

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 *Диптиху за виолину и клавир* и *Свити 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 *Сонати 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 *Свите за виолину*. Такође је присутна и неоимпресионистичка тенденција у одабиру хармоније и оркестрације блиска руској школи, и каткад нагла енергија ритма, што је одлика која се може пронаћи у свим његовим композицијама.

У поређењу са његовим 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 компонује у складу са класичним музичким формама, што оправдава неокласичну

⁸ Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Српска музика у другој половини XX века“, у: Историја српске музике, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 118.

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 Француску, у Париз, где се у наредне две године усавршавао код Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), чувеног француског композитора 20. века. Као Месијанов студент, Иван Јевтић је продубио своја сазнања о великим делима 20. 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 *Диптиха 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, робустном 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.

Модернистичка обележја.⁹ 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.¹⁰ 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 *Сонати 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 разновродних мотива, које распоређује кроз различите одсеке унутар форми, поступак који највише до изражаја долази у *Концерту 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.

Иновирање традиционалне садржине.¹¹ 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 од раније 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

⁹ Исто, 32-36.

¹⁰ Исто, 82.

¹¹ Исто, 76-82.

напуштеним изворима надахнућа, соната, концерт, свита, формама за које се мислило да су исцрпљене и ту налази нове драгоцене стваралачке импулсе.

Композициони поступак. Иван Јевтић је веома плодан композитор, који оставља 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.¹²

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 *Сонати за виолину и клавир* није иста као концепција градње мелодије у *Диптиху*, 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*, музиколог Ивана Вуксановић наводи следеће: „...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.“¹³ На исти начин може да се говори и о Јевтићевим композицијама за виолину, што говори у

¹² Nicephor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016, 113.

¹³ Вуксановић, Ивана, „Дивертименто Ивана Јевтића: Елеганција 'лаког'“, *Нови звук 17*, Катедра за музикологију, Факултет Музичке уметности, Београд, 2001, 71-75.

прилог чињеници да композитор има јасно дефинисан и препознатљив стил компоновања.

За свој први квартет је рекао да почиње „криком“, оличеном у интервалу кварте.¹⁴ Премда „крик“ призива сећање на слику норвешког сликара Едварда Мунка (Edvard Munch, 1863– 1944) као симбола 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 расподелу на спора и брза темпа која се наизменично смењују. *Свита за виолину* традиционално је циклус минијатура, док су *Соната 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

¹⁴ Nicephor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016, 35.

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, темама са наглашеним супротностима, где је специфично и парадоксално да се из те разнородности рађа осећај јединства.

3. Неокласицизам и поетска архаизација

Музиколог 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: *неокласични*, *неоекспресионистички* и *поетску архаизацију*.¹⁵ 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 *поетске архаизације*.

Неокласицизам. У прилог неокласицизму говори чињеница о коришћењу традиционалних форми. Користећи се формама као што су соната, концерт, диптих или свита, Јевтић нагиње ка „космополитском“, „универзалном“, не оптерећујући се никаквом врстом ангажмана. Концепција градње уметничког дела које нема претензију надлажења сопствених оквира, чини се да га такође сврстава у оквире 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 светске 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

¹⁵ Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, Београд, Музиколошки институт САНУ, Музикологија 6, 2006, 93-116.

Ивана Јевтића његовим сељачким коренима и балканској народној музици која храни његову инспирацију“.¹⁶

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*, *Сонати за виолину и клавир* и *Свити 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*.

¹⁶ Nicephor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016, 129.

4. Диптих за виолину и клавир

Диптих 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...“. 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 глобалној, двоставачној концепцији дела – у садејству са модернистичким 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 модернистички 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.

4.1. 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 стр. трећи ред) пратња заснована на изразито перкусионистичком третману три акордске формације, које се регистарски измеђују у ритму четвртина и осмина, на метрички слободној подлози: у деоници леве руке јавља се акордско сазвучје Еф-Бе-Ге изнад

кога се наизменично смењивајују 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 виолинске деонице можемо да приметимо да је скоро комплетиран 12-тонски низ, односно да недостаје само тон Гис. Изостављање овог тона у првом одсеку делује интенционално, нарочито када схватимо да други одсек почиње управо тоном Гис2 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 поп 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, *Диптих*, почетак првог става.

Први одсек завршава 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 Цис, Ха, Еф, Це, Ге, 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 Без, а затим и да се постепено успиње у крешендо динамици до последњег, највишег тона Цисз. Последњи акорд првог става је кластер Це-Цис-Еис-Фис-Ге.

Први одсек и други део првог става *Диптиха* повезује кратак прелаз, пасажно заснован, који размењују виолина и клавир. Први одсек другог дела почиње тоном Гисз 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 Гис (Пример 2).

Пример 2, *Диптих*, почетак другог одсека.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the second section of 'Diptich'. The score is written on two systems of staves. The top system shows the Violin part (treble clef) and the Piano part (treble and bass clefs). The Violin part starts with a whole note chord (C#4, E5, G#5) marked 'arco' and 'p dolce'. The Piano part has a tremolo accompaniment. The bottom system continues the music, with the Violin part moving to a higher register and the Piano part continuing its accompaniment. Pedal markings are present at the bottom 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 *pop 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 следи развој који почиње увођењем триолских предудара у мелодију виолине. Крај јасно сигнализира хроматски покрет навише у клавиру, праћен крешендо динамиком из *mp* у *ff* и виолини са короном на последњем акорду, односно тону Гис. Овај триолски предудар у виолини, сходно драматуршком потенцијалу, не би требало мелодијски подцртавати већ при потезу на жабици остварити готово перкусионистички, резак тон, уз прецизно ритмизовање фигуре у левој руци.

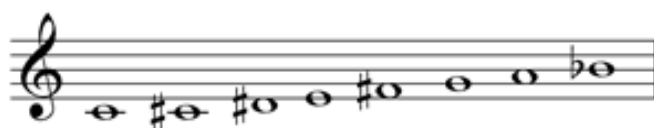
Други одсек Б дела од првог одсека се разликује према факури и третману тематског материјала. Искоришћен је субмотив из првог одсека са триолским предударом, који се разрађује не само у деоници виолине већ и у клавиру на самом почетку. Ипак, у већем делу музичког тока за клавир ће бити карактеристичан ритам секстола у *tr* 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 Б2 до Цис3 иако поступним полустепеним или целостепеним покретом део је и интензивне хармонске надградње. Виолиниста би усклађеним портаментом (*portamento*) 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.

4.2. Други став, *Allegro ma non troppo*

Други став *Диптиха 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



Други став је знатно већих димензија али се и у његовој глобалној форми распознају контуре троделности, с тим што је реприза значајно измењена. У тематском плану највише до изражаја долази ритмичка компонента, тако да извођач посебну пажњу мора да посвети расветљавању 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 делима које смо у овом раду сагледавали, 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 (1–7т.). 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 укључује у 8.т. 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).

Пример 4, Диптих, други став, 8–10т.

Мелодија поверена виолини протиче у триолама, захтевајући децантан, 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 бр. 3 је континуитет напетости. *Marcato* звучност, уз избор прсторедра који подразумева употребу прве позиције и празних жица, даје потребну рескост и тонско диференцирање у односу на већ бурност клавирског парта. У партитурном бр. 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 слободну резонанцу даје стално тонско присуство, обзиром да је у клавиру тензија повремено ублажена присуством лежећих акорада.

У 17.т. 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 (20–30т.). 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 5, Диптих, други став, 23–28т.

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 тремола на тону Цис1 и Гис2 (31–36т.) у постепеном декрешенду.

У клавиру су за то време означени хроматски односи тонова Це-Цис и Ге-Гис, фигурирани у ритму секстоле. Хроматски однос упечатљив је и између 3б–4от, тон Цис је у виолини, а у клавиру се уводи тон Де ритмизован у четвртинама. У истом сегменту из дубоког клавијирског регистра се рађа карактеристичан мотив енергичног мелодијског покрета, у коме до изражаја долази хроматски однос тонова Бе и Ха. Од 4о.т 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.

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

Пример 6, Диптих, други став, 31–36т.

The image shows a handwritten musical score for a dipthich, measures 31-36. The score is written on two systems of staves. The first system includes a piano part with 'a tempo' and 'decrecendo' markings, and a violin part with 'Ped.' markings. The second system includes a piano part with 'decrecendo' and 'pizz.' markings, and a violin part with 'pp' and a circled '4' marking.

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

Пример 7, Диптих, други став

Други део другог става, од партитурног броја 6. па све до краја композиције, обележиће репризирање, поновно јављање изложених мотива, тема, структура и хармонија, али у измењеном виду. Модернистичка одлика коју у овом делу музичког тока уочавамо представља 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 магловите због мобилности тематског материјала. Виолина се третира виртуозно, нарочито су ефектна глисанда, брз, моторичан ритам и низови 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. 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 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 *Диптиха*, 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.

5. 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 класичног концерта.

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 Колунцијом и Павлом Дешпаљем 1988. у Београду, променио неке странице што се тиче оркестрације ... да смањим обим оркестра, да ставим неке друге инструменте“.

Драматургија дела је заснована на низању различитих карактера постављених у карактеристичне односе, који побуђују алузије на традиционалне формалне образце, 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 изазовима овог инструмента. Од извођача се захтева виртуозност, брзина и прецизност извођења али и пажња ка емотивној компоненти, која је код Јевтића увек императив. Типично модернистички поступак представља прелазак лирике у концертантност и обрнуто, стварање статичне звучне слике наспрам барокне моторичности и пасажних кретања.

5.1. Први став, *Con rigore*

Једна од основних одлика првог става, *Con rigore*, је драматуршка заснованост на низању лирских и токатних тематских епизода, које указују да композитор сопствени модернизам креира од барокног и романтичарског идиома. У токатним сегментима до изражаја долазе концертантне одлике и принцип континуитета, а у лирским сегментима успоравање покрета. За оба тематска поља је карактеристичан равномеран ритмички покрет: за токатне епизоде бржи у виду шеснаестина, за лирске спорији у виду половина или четвртина. Јединствени структурни односи указују на присуство сонатног принципа реализованог на начин симетрије, јер у репризи првој теми претходи друга тема, донесена у варираном виду. Рад са темама подразумева варирање, иако су теме увек препознатљиве – нарочито се глава теме не мења.

Почетни наступ виолине сугерише тему без оркестарске пратње, презентујући мелодију која је својствена за стил композитора. Она има јасну путању (узлазну линију) и типске интервале (Пример 8).

Пример 8, Концерт, први став, 1–6т.



Мелодија прве теме (1–22т.) се излаже у оквирима фригијског модуса *in* гис и еолског *in* ге модуса. Тонални контраст *in* ге и *in* гис у потпуности указује на модернистичко поимање тоналности, јер су тоналитети удањени за пола тона. Оваква тонална амбиваленција већ на почетку симболично указује на конфликт базиран на самој тоналности, док хроматски однос између две супротстављене тоналности представља снажан модернистички сигнал, какав може да се примети у тоналној музици Прокофјева.¹⁷ „Ослањајући се тако на базичне покрете (тонални центар гис на који се додају доња и горња квинта цис и дис), композитор ствара друге интервале који се комбинују у наредним тактовима и развија мелодију у све

¹⁷ Albright, Daniel, *Modernism and Music, an Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

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“.¹⁸

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 177т. уз учешће оркестра, у незнатно варираном виду, на коју се надовезује кода (193–214т.). 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 Ге жици. Неминовна карактерност теме сугерише такође и на *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 (23–29т.) доноси другу врсту материјала, у репетитивним шеснаестинским фигурама, које у дијалогу размењују виолина и оркестар. Наступ друге теме у 29 т. 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

¹⁸ Nicephor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016, 123.

модуса, тако и при интерпретацији посебну пажњу треба обратити на интервале: двохвате или разложене кварте и квинте у широком опсегу (50–56т.).

Пример 9, Концерт, први став, 30–33т.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin and Piano. The Violin part (Violin) is in 4/4 time and features a continuous eighth-note pattern. The Piano part (Piano) is in 4/4 time and features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for Violin and Piano. The Violin part (Vln.) continues the eighth-note pattern. The Piano part (Pno.) features a few notes in the bass line, including a half note and a quarter note, with a 'f' dynamic marking. Both systems have a 'ce-mol' marking below the staves.

Након излагања и понављања карактеристичног мотива фактура се раслојава у оркестру, тако да од 37т. један слој у оркестру у осминском ритму доноси фигуру, карактеристичну према покрету паралелном кварти: Де-А, А-Де, Фис-Бе у високом регистру и пијано динамици, чиме се добија на прозачности. У 38.т. као један од слојева јавља се тема са почетка транспонована од тона А1, али скраћена, тако да од 41т. тематски значај поново добијају узлазна линија у дубоком регистру, акцентовани тонови у ритму четвртина преузети из прве теме.

Пример 10.

а) Сегмент прве теме убачен у другу тему (38–40т.)

The image shows a musical score for Violin 1 and Piano. The Violin 1 part (Violin 1) is in 4/4 time and features a continuous eighth-note pattern. The Piano part (Piano) is in 4/4 time and features a bass line with a 'mf espr.' dynamic marking and the word 'тема' (theme) written below the staff. The score shows a segment of the first theme inserted into the second theme.

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

Крај друге теме сигнализирају кластери (48–49т.), напуштање моторичног ритма у деоници виолине и промена фактуре код партитурног бр. 5. Сегмент од партитурног бр. 5 до партитурног бр. 6 карактерише подлогу материјала прве теме који се излаже у полиритмији, триоле у виолини наспрам четвртина у оркестру, подвучена тремолом на тону Ха, од кога и почиње излагање материјала прве теме. Реприза друге теме почиње у 147т. 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, Концерт, први став, 64–67т.

Инсистира се на мелодији широког лука изграђеној од великих интервалских скокова. Контраст у односу на прву тему је тоналан, *in* Фис, 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 (65 т.). 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 (83–107т.) 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 (126–133т.) 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 (133–146т.). 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. Робустна 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.

5.2. Други став, *Adagio*

Други став, *Adagio*, је у формалном смислу најприближнији прелазном облику између прсте 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 засноване. 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 интензивирана 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 (1–3т.) 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 независан однос према хармонској подлози, виолина почиње излагање мелодије од тона А₂, 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, Концерт, Други став, 4–6т.

амбивалентност тонског рода

фриг 2-да

целостепеност

миксолидијска 4-та

Супротно мелодијско кретање у следећем 5.т. 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.т. посредством наизменичне појаве тонова Це и Цис у *in A* модусу (Пример 12). 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, Концерт, Други став, 4–6т./33–36т.

Исти принцип, уз минималне мелодијско-ритмичке измене, спроводи се и између 7. и 9.т. али у оквирима *in* Це модуса, где се амбиваленција тонског рода у мелодијском аспекту испољава кроз наизменично јављање тонова Е и Ес. Излагање тематског материјала према истом принципу јавиће се и од 10т. у *in* Цис 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 пар 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. Успоставу 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.т па све до 32т. спроводи се разрада материјала у моторичном осминском ритму кроз низове двозвука у виолини. Крај првог одсека сигнализују дуги издржани трилери на дужим нотама и дијатонско поједностављење фактуре. У последњем такту првог одсека (37.т.) упечатљив је хроматски однос тона Цис у виолини и де-мол акорда у оркестру.

Поредећи први одсек са његовом репризом (100–114т.) 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* Фис модуса, који је био карактеристичан за почетак првог одсека, у репризи је релативизиран у корист *in A* модуса.

За почетак другог дела музичке форме у 33т. такође је карактеристична битоналност између два тонична трозвука, ге-мола и е-мола, који су 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 Бе и Ха – након што се тема изложи и дословно понови, следи развој који кулминацију достиже на тону Ха3 у 42т. 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 42т. 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 *perpetuo 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 2. 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.

5.3. 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 (1–57т.) трећег става има два одсека раздвојена прелазом: а (1–25т.) и б (44–57т.). Први одсек заснован је на тематском језгру, чији интервалски садржај чине м2, в2 и м3. 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 Ге. Ритмички упечатљив почетак, са јаким акцентима, усклађен је са профилисањем тематског језгра у оркестру кроз тонове Е, Еф и Ге, кроз ритмички јасно издиференциран педал са истакнутом ритмичком фигуром на тону Е.

Пример 14, а) 7–9т, б) 17–20т.

а)

Violin

Piano

sub. mp

Ped.

б)

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in 4/4 time, starting with a cluster of notes (F, G, A) and moving through a series of eighth notes. The Piano part is in 4/4 time, starting with a cluster of notes (F, G, A) and moving through a series of eighth notes. The dynamic marking is *sub.mp*. The score is in G major with one flat (F major) and one sharp (C#).

Виолина од 6. до 12т. излаже репетитивну мелодију малог распона, засновану на истом интервалском садржају као уводна перкусионистичка подлога, али сачињену од тонова Еф, Ге и Ас, где се као мелодијски релевантан тон издваја тон Ге, што упућује на *in ge* фригијски модус. 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 (6–12т.) представља кластер у *tr* динамици, високо регистарски постављен, у коме се ниједан тон не истиче понаособ. Између 13. и 16т. 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 Ге, А и Бе, уз задржавање интервалског садржаја, под које су подметнути тонови Ге, Це и Де. Као мелодијски значајан тон и даље се издваја тон Ге, 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 ка „умекшавању“ звучне артикулације а самим тим и израза.

Упућеност Јевтића ка 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 издиференциран педал у удараљкама на тону Ге (првобитно на тону Е), док је мелодија организована у моторичним, шеснаестинским фигурама (првобитно четвртине и осмине). Организација тонског садржаја такође је промењена кроз латентни двоглас: Дес, Ес, Е су тонови који се истичу у вишем регистру; Бе, А, и Ге су тонови који се истичу у нижем регистру (Пример 15).

Пример 15, Концерт, трећи став, 160–162т.



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. Поменута егзуберантност 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 (26–43т.), који има две етапе. Прву, уводну етапу (26–31т.) 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.

Пример 16, Концерт, трећи став, 44–46т.

Друга етапа (31–43т.) 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 прелаза ова два слоја мењају места, што се најнепосредније примећује у аспекту ритма.

Други одсек првог дела (44–57т.) 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 (Ге, Де, Бе). 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.

Б део се такође може сегментирати на три одсека: а (58–89т.), прелаз (90 – 97т.) и б (98–150т.). Цео средишњи део је у односу на први део 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 Ха2 (58т.) а затим

се у концертантном маниру тема јавља и у транспонованом виду од тона Еф2 (7от.) без икаквих мелодијско-ритмичких одступања. У мелодији се јављају карактеристични интервали м2 и пр4, 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, Концерт, трећи став, 58–60т.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *f esp.* and consists of a melodic line with slurs and various accidentals. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a complex harmonic texture with chords and arpeggios, including some chromatic movement in the bass line.

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 транспонување за прекомерну кварту навише, у оркестру се јавља *in Be* молски тонски центар – у односу на првобитни *in E* тонски центар такође транспонован за прекомерну кварту. Развој изложеног материјала почиње од партитурног бр. 8 и траје све до партитурног бр. 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. Прелаз између два одсека дела Б (90–97т.) доноси фактурно поједностављење и прозрачност. У виолини се јавља ритмички мотив с почетка става на тону А, где 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 (98–150т.) заснована је на хомофоној 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 Г 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, Концерт, трећи став, 98–100т.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, marked *p dolce*, and features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The Piano part is in the lower staff, marked *pp*, and features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

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 природу солистичког инструмента.

6. Соната за виолину и клавир

Соната 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* Ес и његове енхармонске варијанте *in* Дис тонског центра на крају циклуса. Појединачни ставови су тонално отворени, други и трећи чак *attaca* повезани.

6.1. 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 (1–46т.) кроз однос прве (1–21т.) и друге теме (24–41т.) 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 (116–154т.), тако што се друга тема у репризи не јавља. У овом поступку до изражаја долази модернистичка естетика одступања и негирања традиционалног формалног решења, тако да је и сам сонатни принцип и идеја сонатности првог става доведена у питање.

Прва тема првог става (1–21т.) карактеристична је по битоналности, која се испољава у односу мелодије која се одвија у оквиру *in* Ге модуса и пратње која је *in* Ес. Мелодија и пратња, сагледане појединачно, имају репрезентативно класичне

црте, у пратњи је разложен ес-мол трозвук (иако је тон Гес нотиран као Фис), 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.т. 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 Ге и Де, а у деоници леве руке звучни слој на тоновима Ас и Ес – у оба случаја се ради о интервалу чисте квинте, тј. кварте. Ова два звучна слоја јављају се у ритмички синхронном виду, у осминама, у р 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. Виолиниста, без обзира на битоналност, може доживети јединствено своју мелодијску линију и сасвим испољити њену развојну изражајност.

Пример 19, Соната, први став, 8–11т.

Две теме сонатне експозиције раздваја мост (21–23т.), а у мосту проналазимо карактеристично пасажано кретање, али без учешћа виолине. Друга тема (24–41т.) је

структурно сложенија, садржи Б1 (24–33т.) и Б2 (34–41т.), 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 Б1 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 *sub.p.* Виолина се у 27т. такође прикључује на тону А али у регистру испод клавирске пратње, што се поступно, према крају Б1, почетку Б2 (33т.) мења – карактеристичан је покрет у интервалу кварте у мелодији. Другу тему и завршну групу раздваја кластер у деоници клавира (40–41т.) и успостављање нове фигуре у деоници виолине. Завршна група (42–46т.) је релативно кратка. Крај експозиције сигнализован је издржаним трилером у виолини на тону Г₁.

Развојни део садржи четири етапе у којима се разрађује тематски материјал из сонатне експозиције: I (47–66т.), II (67–87т.), III (88–100т.) и IV (100–115т.). 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. Требало би изводити овај сегмент 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, дугих педала који уоквирују две фигуре (блиско фактури Б1), једну у триолама покретљивију и мелодијски садржајнију, другу у четвртинама.

Мелодија у виолини у другој етапи развојног дела (67–87т.) 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 ритма 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 снажнију карактерну одлику. Трећа етапа почиње у *fff* са *molto espressivo* мелодијом од тона Ц₁ у виолини. Сасвим је извесно да *FFF* динамика која траје 12 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 (100–115т.) су другачији, али у складу са финалом развојног дела. У виолинској деоници следи повратак на триолске групе али у тремолу са *sul. pont.* Употребљена техника у комбинацији са *con.sord.* и р 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 Ц₁ до А₃. 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.

6.2. 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: а (1–27т.), Б (28–46т.), а1 (47–66т.), 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.

Соло наступ виолине на почетку става Јевтић описује: „Мелодија увек у себи садржи латентну хармонију ... све испод ње постоји већ ... та мелодија која је соло је испровоцирала својом хармонијом оно што ће се после десити“. 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 $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{3}{4}$ такта, 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, Соната, други став, 1–13т.

У деоници клавира је препознатљив четвртински ритам из менуета, у коме 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 *penderdosi* 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 $\frac{3}{4}$ такт, 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 Цис-Ге, који је успостављен у 28т. у клавиру на почетку Б дела (у деоници леве руке) и пасажии поверени десној руци се смењују без произвођења тоналних асоцијација. У том маниру се у 30т. 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 $\frac{3}{4}$ такту). 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 значавања – односно одређеног ритмичког обрасца који се понавља (32–36т.). Међутим, Јевтић јасним референцама на црте класичног менуета, већ од 37т. 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

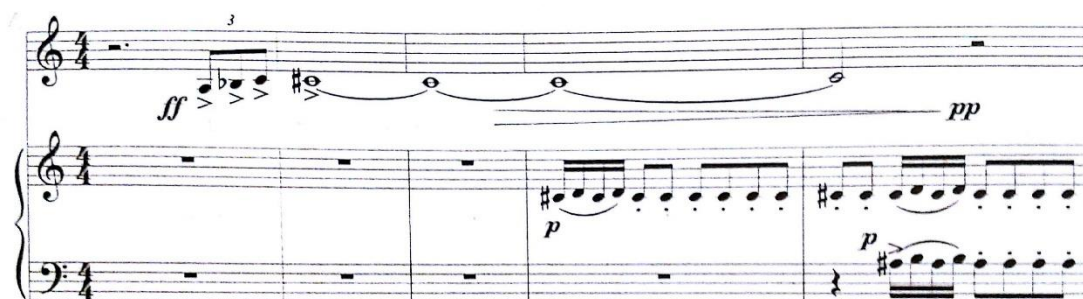
фактуре од 39.т. подразумева употребу секстолског ритма у деоници клавира на подлози тонова Ге-Ас, који се распростиру кроз различите регистре. Треперавост хармонске подлоге заснована на репетитивности и њена садржајна једноставност, која се испољава у сведеност на интервал мале секунде, указује на фолкорни 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 ... ја нисам писао музику да бих писао ... ако је живот био такав какав је био, оригиналан и непатворен због тога како ја сматрам да треба да буде, значи и да је та музика истинита онда“.

6.3. Трећи став, *Allegro molto*

Финални став, *Allegro molto*, представља сложену троделну песму (А/Б/Ц/А) са кодом. Почетни импулс музичком току трећег става даје карактеристичан узлазни, поступни покрет, од „а“ мало у соло виолини, у триолском ритму, који застаје на тону „цис1“ у декрешенду од *ff* до *pp* (Пример 21). Преузевши тон Цис1 у деоници клавира се додавањем тонова образује кластер као подлога мелодији виолине, која ће се укључити у 11.т. Клавирски кластер који прати први одсек првог дела подразумева тонове: фис, гис, аис, ха, цис и де 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* Це 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: дис, фис, ге, гис, а, аис, ха. Мелодијска линија, која се развија у виолини, сугерише *in* Це 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 кретања. Такође, тонски би се могла издвојити октава фис као заоштравање, тј.

поларни однос Це-Фис. Анализа тоналности, модалности и атоналности пружа могућност да виолиниста добије јаснију слику о кретању мелодијске линије. Важно је учити 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, Соната, трећи став, 1–5т.



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

Други део (36–67т.) 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, је готово 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 (36–53т.), 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 Б (54–67т.) 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 надраста је могуће постићи. Прсторед подразумева ход који је поступан преко жица, без већих скокова и честих промена позиција.

Нагли прелаз из другог на 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, корона, акцената и нагласака. Кода има два одсека, а у њој се јављају реминисценције на познате материјале.

7. Свита за соло виолину

Иван Јевтић *Свиту 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 прости 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 *in* Ге фригијског модуса, којим почиње први став и *in* Е јонског модуса, којим завршава пети став циклуса – медијантни односи су код Јевтића чини се 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* Ге), трећи (*in* Де) и четврти (*in* Ге) став, који стварају привидно-доминантне односе: T-D-T. У другом и петом ставу карактеристични су медијантни односи оквирних тоналних центара: други став почиње *in* Це миксолидијским модусом али завршава *in* а дорском модусом, пети став почиње *in* це балканском молском лествицом (прекомерна секунда ес-фис) али завршава *in* Е јонским модусом. 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 (ес–фис, це–дис), репетитивност и трилере.

7.1. Први став, *Con rigore*

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

Пример 22, *Свита*, први став (1–5т.)



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

Пример 23, *Свита*, први став, 45–47т.



После почетног, репетитивног мотива следи троструко поновљен пасаж у ритму тридесетдвојки, заснован на другом Месијановом модусу од тона Ге (Фисис)

мало до Еф2 (6–9т.). 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 *in* Ге модуса, који се јавља на тону Ге (Пример 24).

Пример 24, *Свита*, први став, 6т.



Даљи музички ток (10–16т.), до почетка другог одсека, обележиће продужавање доминантног акорда *in* Ге модуса, кроз смену двозвука 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 пасаж, малог мелодијског обима (13–15т.), након којих се у *sub.p* поново успоставља доминантна хармонија. Крај првог одсека сигнализује *oso rit.* у 16.т. и излагање новог мотива од ознаке *a tempo* у 17.т.

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. пажњу ка физиономији сваког тона, због специфичне акустичке особености дела за соло виолину.

Тонални центар *in* Ге је у другом одсеку (17–43т.) задржан. 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 *in* Ге јонског модуса.

Пример 25, *Свита*, први став, 17–18т.



Упечатљиво је инсистирање на светлој хармонској боји, која произилази из медијантног односа Ге и Ха дур (21–24т.), као и вишеструка јављања кратког хроматског пасажа: Ха-Бе-А-Ас (25, 27, 29, 40 и 42т.) на акордској основи Ха-дур. Наведени пасаж јавља се и на крају другог одсека (43–44т.), 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 *in* Ге модусу. У другом одсеку је осцилација између молске и дурске терце *in* Ге модуса, фригијског и јонског, приказана кроз наизменично јављање тонова Аис (Бе) и Ха између 28. и 32т. Ова амбиваленција разрешава се у корист *in* Ге јонског модуса (32–37т.), што се види кроз вишеструка понављања Ге дур акорда са додатом великом септимом (Пример 26).

Пример 26, *Свита*, први став, 32–33т.



Заокруженост става постиже се и кроз посебан начин третирања регистра: на почетку става се мотив Ге-Ас 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 ка „ослобађајућем“ наративном приступу, где је улога времена у интерпретацији битна извођачка сугестија.

7.2. 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 *in* Це миксолидијског модуса и завршног *in* а дорског модуса. На крају става је А-дур акорд, пикардијска терца у барокном маниру. Мелодијски израз је широког даха, напасве 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 израза (Пример 27).

Пример 27, *Свита*, други став, 7–17т.

The musical score for Example 27, 'Свита', second movement, measures 7-17, is presented in four staves. The first staff, labeled 'ИЗЛАГАЊЕ' (Introduction), features a melodic line with dynamics *sub. f*, *molto espress.*, *sub. pp*, and *sub. f*. The second staff, labeled 'РАЗВОЈ' (Development), contains a melodic line with dynamics *sub. pp* and *sub. f*. The third staff, also labeled 'РАЗВОЈ' (Development), includes a melodic line with dynamics *sub. p*, *sub. f*, and *pizz.*. The fourth staff, labeled 'КАДЕНЦА' (Cadenza), shows a melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

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.

7.3. 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 (1–2т.), а (3–7т.), б (8–15т.), а1 (16–27т.), ц (28–35т.), кода (36–40т.). Фактуром доминира моторичан, шеснаестински покрет, додатно оживљен синкопама и триолама, на коме почива тематска хомогеност става. У акордски профилисаном мотиву на почетку става, у *tr* динамици, упечатљив је секундни покрет А-Бе, као ехо почетног мотива Ге-Ас из првог става (Пример 28). Веза са првим ставом може да се успостави и посредством разложеног Де-дур акорда као доминанте *in* Ге модуса. Појава овог уводног сегмента (1–2т.), са разложеним Де-дур акордом и мотивим А-Бе на крају става (36–40т.), постиже се тонална, структурна и тематска заокруженост. Исти принцип примењен је и у првом ставу посредством мотива Ге-Ас.

Пример 28, *Свита*, трећи став, 1–2т.



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

Пример 29, *Свита*, трећи став, 3–4т.



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

Реприза првог одсека (16–27т.) је структурно сложенија (Пример 30). Овај процес додатно је посредован низовима паралелних двозвука, најчешће у интервалу сексте. Врхунац мотивског развоја у а1 одсеку достигнут је у 27т. на тону Еф3.

Пример 30, *Свита*, трећи став, 18–19т.



Други одсек (8–15т.) доноси нов тематски материјал, а напушта се и *in* Де тонски центар. Нова тематски значајна фигура, разложени ха-мол акорд са додатим тоном Еис, рађа се из понављања тона Еф1 у *tr* динамици, који се постепено интервалски обогаћује и проширује до успостављања наведеног разложеног акорда који указује на *in* Ха тонални центар (Пример 31). *In* Ха модус са почетним *in* Де модусом успоставља медијантни однос.

Пример 31, *Свита*, трећи став, 8–10т.



Трећи одсек (28–35т.) остварује континуитет са претходним одсеком посредством шеснаестинског ритма али у $\frac{3}{4}$ 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, *Свита*, трећи став, 28–30т.



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 бриљанцију, покаткада потребан

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

7.4. 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, крај четвртог става



Прелаз између првог и другог одсека означен је извођењем *sul. pont.* – овај звучни ефекат којим се производи оштрији звук специфичне тонске боје. Крај 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 контактнoг места, нарочито у делима за соло виолину, је улога брзине и амплитуде vibratora као и брзине гудала. Како је аутохтоност израза соло виолине упечатљива, изражајни императив подразумева више тонску диференцираност него концертантност проистеклу из занатског оквира.

7.5. Пети став, *Tempo giusto*

Пети став, *Tempo giusto*, почиње *in ce* балканским молем, где до изражаја долази интервал прекомерне секунде (Ес-Фис) на подлози тонова Це и Ге. Ипак, у препознатљивом Јевтићевом маниру, став завршава Е-дуром, медијантним акордом почетног модуса. Осцилација тонског рода у оквирима *in ce* модуса долази до изражаја између 10. и 14т., кроз смену тонова Е и Ес (Дис). 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, Ес-Фис, прате различити начини извођења: карактеристични акценти, *tenuto*, *marcato*, *staccato*. Осим у овом првом сегменту (1–14т.) интервал прекомерне секунде значајан је и у другим тематским сегментима.

Пример 34, *Свита*, пети став, 1–2т.



У 15. и 16.т. прекомерна секунда се јавља у два слоја, чије мелодије заједно теку у паралелним секстама: у првом слоју прекомерну секунду образују тонови Це-Дис, у другом Еф-Фис. У односу линија поново до изражаја долази амбивалентност тонског рода сукцесивним јављањем тонова Е и Дис (Ес). Део музичког тока између 26. и 30т. карактерише инсистирање на шеснаестинској фигури, која садржи тонове Де-Гис-А-Цис, у *crescendo* динамици од *p* до *ff*. Од 31. т се јавља иста фигура али испресецана двозвучима, Бе-Еф и А-Фис. Од 33т. поново се у двослојној фактури успоставља педал на тону Де, изнад кога се јавља мелодија малог обима усклађена ритмички са педалом. Од 39т. присутна је нова фигура, заснована на тоновима Ес-Фис-Ге-Бе. 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 пажњу ка адекватном озвучавању артикулације али и ка карактерности 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 сменама регистара, разноврсним инструменталним обележјима већ отвара пут ка концертантности. Задатак извођача је само да доследно оствари интервалска диференцирања, и озвучи већ поменуте карактеризације фолклорног подтекста.

8. 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 *Диптих*. 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 интерпретативни 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 на уштрб музичке идеје, која је код Јевтића увек императив и доследно емотивно обојена.

9. Литература

1. Albright, Daniel, *Modernism and Music, an Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
2. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Српска музика у другој половини XX века“, у: *Историја српске музике*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107-137.
3. Вуксановић, Ивана, „Дивертименто Ивана Јевтића: елеганција `лаког`“, *Нови звук* 17, Катедра за музикологију, Факултет Музичке уметности, Београд, 2001, 71-75.
4. Вуксановић, Ивана, „Концертантна музика“, у: *Историја српске музике*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517-543.
5. Medić, Ivana, „The ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Музикологија 7: Beograd, Muzikološki institut SANU*, 2007, 279-294.
6. Marino, Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, (preveli Mariana Dan, Zoja Tomić), Beograd, Narodna knjiga, 1997.
7. Микић, Весна, „Неокласичне тенденције“, у: *Историја српске музике*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193-213.
8. Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, Београд, Музиколошки институт САНУ, *Музикологија 6*, 2006, 93-116.
9. Nicéphor, Sylvie, *Ivan Jevtić – itinéraire d'un musicien libre, Ivan Jevtić – kompozitor na putevima slobode*, Beograd, Paideia, 2016.
10. Паладин, Александра, „Иван Јевтић академик, композитор – интервју“, Београд, Агенција Музика класика, *Музика класика 6*, 2012, 34-36.
11. Поповић-Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: *Историја српске музике*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215-245.