
АНАЛИТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Чланак примљен 16. септембра 2021.

Чланак прихваћен 28. априла 2022.

Оригинални научни чланак

Немања Совтић*

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

Катедра за музикологију и етномузикологију

КАМЕРНА МУЗИКА СИЛАРДА МЕЗЕИЈА И ДИФЕРЕНЦИРАНЕ ПОДУДАРНОСТИ ФАКТУРНИХ СЛОЈЕВА У ЊЕНОМ ТОНСКОМ СЛОГУ (II)¹

Апстракт: Поглед на морфологију музичког језика војвођанског композитора Силарда Мезеија открива различита уодношавања фактурних слојева. На узорку од петнаест Мезеијевих камерних композиција извршено је апстраховање структурне основе њиховог тонског слога и типолошко разврставање на четири фундаментална начина ко-егзистирања слојева фактуре. Ови модалитети дефинисани су као *диференциране подударности*. Изабрана синтагма не реферише на математичко-логичко значење подударности, већ на ресемантизацију тог појма у контексту догађајно-објектне реалности музичког простор-времена. Иако нити једна од ове четири врсте подударности није специфична само за музички свет Силарда Мезеија, чињеница да се оне у стваралаштву овог композитора јављају у релативној сразмери даје назнаке о специфичним идејним стремљењима укљученим у поетичку раван дела.

Кључне речи: Силард Мезеи, диференциране подударности, истоветност, истоврсност, разноврсност, супротност

Примери уметничких транспозиција музичког фолклора толико су бројни и свеprisутни од средине 18. века до данас да их није упутно наводити као особеност стваралачког приступа једног савременог композитора попут Силарда Мезеија. Свакако да је Бартоков заокрет од

* Ауторова контакт адреса: nemanja.sovtic@gmail.com

¹ Детаљнија контекстуализација Мезеијевих дела, поређење са другим сродним ауторима, као и сагледавање разматраних дела у целини, а не само парцијално како је учињено у овом тексту, остварени су у првом раду под насловом *Камерна музика Силарда Мезеија и диференциране подударности фактурних слојева у њеном тонском слогу (I)*, New Sound, ур. Мирјана Веселиновић Хофман, Београд: Катедра за музикологију ФМУ, 2021/II, 137–159.

романтичарске ка модернистичкој ариткулацији народних песама и игара незаобилазна станица на путу ка Сабадошевом и Мезеијевом отварању „модерне капије кроз коју пролази праисторија“² у регистрима савремене импровизационе и компоноване музике.³ Два водећа војвођанска композитора друге половине 20. века, Рудолф Бручи и Ерне Кираљ, такође су третирали фолклор као извор грађе и апстрактних композиционо-техничких принципа у својим модернистичким и – у Кираљевом случају – авангардно-експерименталним делима.⁴ То све, пак, не значи да уметничка интенција Силарда Мезеија пребива у сигурним пределима опробаних рецептура. Аналитички поглед на Мезеијеву камерну музику не указује на потврду претпоставке о још једној пракси обраде народних мелодија, већ захтева изнајлажење алтернативног описа који уважава и декларисана поетичка упоришта и нерелевантне специфичности проистекле из тих упоришта. Једна од таквих специфичности огледа се у музичко-драматуршкој употреби симетријских и дисиметријских структура тонског слога.

Симетрије и друге релације еквиваленције у Мезеијевој музици егзистирају на хоризонталном плану форме, али се оне пре могу подвести под *genus proximus* него *differentia specifica* врсту говора о индивидуалном музичком стилу аутора. Налазимо их у контрастно-аналогичким⁵ комплементарностима музичког тока, репризним⁶ и репетитивним⁷ поступцима на микроформалном и макроформалном нивоу, као и у оквиру граничних појава које подразумевају препознатљивост само одређених параметара при трансформабилном понављању или преношењу сегмената музичке форме. Посматрано из теоријске перспективе Берислава Поповића, аутора који је систематизовао формалне обрасце како на основу фундаменталних музичко-творбених поступака – понављања и промене – тако и према симетријским структурама у ужем смислу, Мезеијева музичка

² „Модерна капија кроз коју надире праисторија” је Адорнова (Theodor Adorno) метафора за културни корелат новог варварства у друштвима позног индустријског капитализма. Музика Игора Стравинског прва је понела терет ове негативне квалификације, али се она без пежоративних конотација може применити на све модернистичке фолклоризме који траже упориште у ритуалном. Упореди са: Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1969.

³ Упореди са: Nemanja Sovtić, „Szabados György gondolatrendszer – jazz, hagyomány, rögtönzés a dacoló számkivetettség és lüktető szellemiség világ(lás)ában”: Szabados, Budapest: MMA Kiado, 2019, 69–86.

⁴ О месту и улози фолклора у модернистичкој стваралачкој поетици Бручија и Кираља видети у монографској студији Немање Совтића *Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија* (Нови Сад: Матица српска, 2017) и огледу истог аутора под насловом „Artistic Research in the Space Between Composition, Improvisation and Sound Experiment: Reflections on Ernő Király“, у: Milan Milojković, Nemanja Sovtić, Julijana Bašić (ур.) *Ernő Király – Life In Music*, Novi Sad, Academy of Arts, 39–54.

⁵ Према Бериславу Поповићу, контраст у музици се може дефинисати као нееквивалентан скуп елемената који делује као „улегнуће”/„флукуација” у музичком простор-времену, док принцип аналогичности подразумева обезбеђивање сличности појединих делова форме подударењем елемената не оних музичких компонената који су у ранијем појављивању условили идентитет једног музичког тока, већ неких других, подједнако опервабилних музичких компонената. Упореди са: Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.

⁶ Репризни поступак у најопштијем смислу подразумева понављање сегмента форме на растојању, после нечег другог.

⁷ Репетитивни поступком у најопштијем смислу подразумева понављање одломака непосредно једног за другим.

форма најчешће припада типу форме изграђене комбиновањем поступака понављања и промене у којем преовлађује поступак промене (A+B+C+A+...), с тим што се среће и форма изграђена само на основу поступака промене (A+B+C+D+...). У том смислу Мезеијева музичка форма сасвим је типична за модерну композициону праксу друге половине 20. века, насталу под утицајем *zero hour* идеје о радикалном прекиду са идеолошки компромитованом неокласичном традицијом. Индивидуализација музичке форме остварена потискивањем дословног понављања у корист промене и суптилних, замагљених и назначених повратака на већ виђено, може се и не мора приписати Мезеијевом школовању на београдском Факултету музичке уметности у класи професора Зорана Ерића. Чињеница је, међутим, да архаична песма и игра понављање претпостављају промени, те да се народна музичка традиција у савремене композиционо-извођачке токове збиља најсмисленије укључује кроз импровизационо начело обликовања музичког тока, како је то Мезеи и утврдио кроз реч и дело.

Ако музичку форму у најширем смислу одредимо као начин уређења сразмерно малог и прегледног броја основних елемената унутар већих целина,⁸ Мезеијева музичка форма јесте не само *differentia specifica*, већ и *differentia ultima* његове музике, али не у погледу хоризонталних „односа редоследа”, већ на плану вертикалних „односа зависности (односа надређености и подређености)”.⁹ На питање о стилској особености Мезеијеве камерне музике одговор треба потражити у формално-драматуршкој функционализацији (ди)симетријских структура тонског слога.¹⁰ Иако су Поповићеве дефиниције и

⁸ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 18.

⁹ Исто, 19.

¹⁰ Према Поповићевој теорији, закони симетрије и конзистентности јесу главни обликотворни принципи у музици. Темељни принцип еквиваленције апстрахован је из релација сличности између сегмената музичке форме и обухвата широк опсег формалних односа од минимума сличности до истоветности. Између граничних појава еквиваленције налазе се симетријски односи који подразумевају препознатљивост само одређених параметара при трансформабилном понављању или преношењу сегмената музичке форме. Такви односи су непотпуно еквивалентни („нарушена понављања”, „деформације почетних стања”, „преображавалачка суштина музичког тока”, „дискретна ’носивост’ еквивалентних релација”, „скривене симетрије”). Домен непотпуно еквивалентних музичких односа обједињује фундаменталне поступке понављања и промене, те регулише настајање целина „вишег” реда по принципу минимума сличности и минимума разлике. Ван овог домена фундаментални музичко-творбени поступци, понављање и промена, егзистирају као узајамно дефинишући и међусобно супротстављени поступци који се у музици репризног и(ли) репетитивног карактера јављају у свом кристализованом виду, док су на подручјима непрекинутих односа, какве обезбеђује, примера ради, техника (развојног) варирања, понављање и промена дијалектички помирили. Поступак промене, који доминира у модернистичкој музици 20. и 21. века, па тако и у музици Силарда Мезеија, укључује перманентно иновирање грађе унутар формалних одсека повезаних на бази контраста или кроз принцип аналогije. Сведена на односе понављања и промене, музичка форма може да се представи следећим низом формалних схема:

1. A + A + A + A + ... : форма изграђена само на основу поступка понављања

2. A + B + Ц + Д + ... : форма изграђена само на основу поступка промене

3. A + B + A + B + ... : форма изграђена на основу комбиновања поступка понављања и поступка промене са равноправним наизменичним учешћем

4. A + B + A + Ц + A + ... : форма изграђена на основу комбиновања два претходно поменута поступка, при чему преовлађује поступак понављања

5. A + B + Ц + A + ... : форма изграђена на основу комбиновања поступка понављања и промене, при чему преовлађује поступак промене

класификације врло употребљива теоријска алатка за лоцирање панстилистичких симетријских односа у музици, Мезеијев тонски слог не рефлектује уобичајену поделу на раванске, осно рефлективне, осно ротационе, карактерне и пермутационе симетрије, те је потребно отиснути се од стандардних релација еквиваленције према оквиру тумачења који ће за потребе овог истраживања бити уведен под синтагмом *диференциране подударности тонског слога*. Очигледно овде није реч о математичком појму подударности, који се користи првенствено у геометрији и теорији скупова, док је осталим областима математике он смисаоно коресподентан са релацијом једнакости. Пошто не може бити диференцираних једнакости – то су онда неједнакости – концепт диференцираних подударности нема ни математичко-логичко ни језичко-лингвистичко упориште, већ се односи на специфичан контекст имагинарног универзума музике у којем заједничко ситуирање чак и врло различитих скупова елемената води ка њиховом подударању у оквиру музичко-смисаоних целина вишег реда. Подударност неједнаких слојева музичког материјала је просторно-временска, и то на нивоу онтолошки засебног и несводивог континуума музичког простор-времена. Подударни скупови елемената раздвојени су у гласове/деонице; они постоје заједно, наслојени су једни на друге и једни су другима суперпонирани кроз игру диференцијације која обезбеђује богатство музичких односа. Модалитети тог заједничког постојања и диференцираног подударња крећу се у распону од идентитета до разлике. Они се условно могу поделити на *истоветност*, *истоврсност*, *разноврсност* и *супротност*. Реч је, дакле, о издиференцираном просторно-временском подударању слојева музичког материјала у оквиру тонског слога.

Математичке релације једнакости, приближне једнакости и неједнакости нису најадекватније средство за представљање типологије диференцираних подударности. Условно се, ипак, могу прихватити заступања истоветне подударности исказом $A = A$ (A је једнако A); истоврсне подударности исказом $A \approx A'$ (A је приближно једнако A'); разноврсне подударности исказом $A \neq A'$ (B) (A приближно није једнако A' / B); супротне подударности исказом $A \neq B$ (A није једнако B). Математичко-симболички запис предочених релација указује на варијантност односа истоветне и истоврсне, односно разноврсне и супротне подударности. Важно је истаћи да је искуствени, специфично музички критеријум пресудан код аналитичког разврставања груписаних елемената

Сведена на симетријске односе, музичка форма може бити:

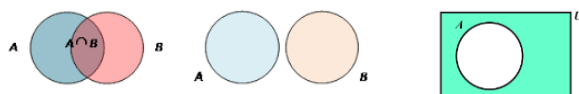
1. $A + B + A'$: форма у којој је симетрија присутна

2. $A + B + C$: форма у којој је симетрија искључена

Према Поповићу, симетрије настају захваљујући одговарајућем распореду еквивалентних елемената. Еквиваленција је или потпуна (елементи су исти) или непотпуна (елементи су слични). Симетрија има различитих. Најпростије су тзв. „просторно-векторске“ симетрије које се у музици перципирају као дејства на музичко-двосторондимензионалан простор („осне“ или „раванске“ симетрије); затим постоје симетрије „осне рефлексије“ („лево-десно“, слика „у огледалу“) као специјализована подврста осних или раванских симетрија; такође ту су и симетрије „осне ротације за 180“ – својеврсна комбинација просторно-временског утицаја који је праћен прецептивном представом о квазимузичком-тросторондимензионаланом простору. Уз набројане, Поповић издваја још и „карактерне“ симетрије и симетрије „пермутације“. У музици Силарда Мезеија симетријски односи партиципирају у Поповићевом категоријалном апарату, али га и трансцендирају, због чега је и уведен појам диференцираних подударност фактурних слојева.

музичког материјала, јер баш као што се истоветност, истоврсност, разноврсног и супротност на могу свести на математичке релације подударности, различитости, дисјунктности и комплементарности у теорији скупова,¹¹ тако се ове релације не могу ни физикалистички утемељити у мерљивим подручјима акустичке реалности, будући да се, на пример, две мелодије које слушно искуство препознаје као идентичне, појављују као врло различите када се разложе на фреквенције, волумен звука и спектар хармоника. Увођење доживљајног суда као верификационог средства за процену заснованости типова подударности подрива емпиријску, али не и рационалну утемељеност овог аналитичког захвата, јер се релације истоветности, истоврсности, разноврсности и супротности дају повезати са конкретним, проверљивим и поновљивим облицима тонског слога. Тако се у камерној музици Силарда Мезеија, која је предмет нашег истраживања, подударност истоветног јавља у облику униsono постављеног тонског слога; подударност истоврсног у облику кластерске и(ли) акордске хетерофоније, слободне полифоније засебних и контрастно неиздиференцираних гласова, те једнослојних новозвуковних текстура/плоха; подударност разноврсног у облику нехијарархијске полифонизације гласова и текстурних слојева; подударност супротност у облику субординираног односа водећих и пратећих гласова. Везу између аналитичко-теоријског модела и материјалног подручја којем је намењен потребно је детаљније образложити. У циљу растеређивања главног текста од

¹¹ У теорији скупова важи став да је сваки скуп A једнак самом себи: $A = A$. Не постоји неки други скуп који је једнак скупу A , те је скуп A подударан само са собом. Скупови A и B су различити кад имају пресек, а дисјунктни када им је пресек празан. Под претпоставком да је универзални скуп бесконачан (универзални скуп је надскуп сваког другог скупа и притом представља филозофски појам за који се у математици доказује да не постоји), тада за сваки скуп A постоји бесконачно много скупова B који су му различити. Релација супротности/комплементарности остварена је празним пресеком између скупа A и остатка универзалног скупа (из којег су искључени елементи скупа A). Формула којом се исказује релација комплементарности је $C(A) = U - A$, где је $C(A)$ комплемент, а U универзални скуп. Релације различитости, дисјунктности и супротности/комплементарности обично се представљају Веновим дијаграмима:



Ако Венове дијаграме употребимо као хеуристичко средство, њима можемо да математизујемо просторно-временске релације истоврсности и разноврсности као релација између скупова елемената музичког континуума, док релације истоветности и супротности остају непредстављиве. Услови за релацију истоврсности су 1) минимум разлике између елемената два скупа и 2) пресек који није мањи од разлике између та два скупа. Услов за релацију разноврсности је пресек који је мањи од разлике између два скупа. Разноврсни скупови могу да буду дисјунктни и комплементарни, тако да постојање макар минималног пресека између два скупа није услов за релацију разноврсности у овом специфичном контексту. Модификацијом Венових дијаграма истоврсност и разноврсност могу да се представе као релације са ограниченим, али бесконачним бројем конкретизација.



таксономиске сувопарности, конкретни примери диференцираних подударности у Мезеијевој камерној музици већином су дати у фуснотама.

Истоветност, истоврсност, разноврсност, супротност

У камерној музици Силарда Мезеија фактурни еквивалент подударности истоветног јесте унисоно постављени тонски слог у оквиру којег гласови/деонице доносе идентичан музички материјал. У зависности од тога да ли удвајање једногласне мелодије реализују сви или само неки гласови/деонице у склопу ансамбла, ова подударност може бити потпуна¹² или непотпуна¹³. Граничним подручјима подударности истоветног припадају нарушена¹⁴ и нулта¹⁵ подударност истоветност. У првом случају ради се о унисоно наступу свих гласова изузев једног, чије издвајање притом не остварује ефекат хетерофоног вишегласја (подударности истоврсног), полифоног уодношавања (подударност разноврсног) или мелодија–пратња хијарархијског уодношавања (подударност супротног), већ делује као „исклизнуће” у материјалном континууму тонског слога. Под нултом подударности истоветног мисли се на осамостаљене, неудојене линије без икаквих пратећих фактурних слојева.

Подударности истоврсног укључује ситуације у којима сви гласови/деонице у склопу тонског слога доносе сличан, али не и идентичан материјал. Релација неидентичне сличности јавља се између гласова/деоница чија се ритмичка компонента подудара, али је мелодијска различита, било да је реч о транспозицији или некој другој различитости. У оквиру текстура/плоха, реализованим алеаторичким или (микро)полифоним средствима, гласови/деонице могу имати иста одређења у свим параметрима звука и бити сасвим неиздиференцирани у линеарном смислу, али се ипак могу идентификовати засебно. Према типовима тонског слога разликујемо линеарно-полифонијску, кластерско-акордичку и текстурну подударност истоврсног. Линеарно-полифонијска и кластерско-акордичка подударност истоврсног доминирају у Мезејевим неалеаторичким делима из 2010-их, као

¹² Потпуну подударност истоветног у Мезеијевој камерној музици налазимо у делима *Orlando Application* (удвајање хоморитичне мелодије, т. 447–450), *Нер 13 А. Т.* (удвајање хетероритмичне мелодије, т. 114–128), *A jövő könyve* (удвајање хетероритмичне мелодије, т. 10–39), *Нер 30 В* (удвајање хоморитмичне пунктуалистичке фигуре, т. 1–5) и *Нер 21 Е / 22 Л* (удвајање прелазног облика између хоморитмичне и хетероритмичне мелодије, т. 40–45).

¹³ Непотпуна подударност истоветног среће се у делима *Orlando Application* (удвајање мелодије на бази пунктуалистичко-мотивских ћелија и хетероритмичне мелодије, т. 270–285), *Нер 13 А. Т.* (комплементарно/антифоно измењивање осамостаљене линије и хетероритмичне мотивске ћелије, т. 114–128) и *Нер 21 Е / 22 Л* (удвајање хетероритмичне мелодије, т. 29–38).

¹⁴ Нарушену подударност истоветног налазимо искључиво у раним Мезејевим камерним делима као што су *Csip csip* (унисоно на бази хоморитмичне мелодије у контрапункту са пунктуалистичком ћелијом и репетитивно-алеаторичком фигуром, парт. озн. [3], т. 6–10), *Нер 7 В* (унисоно на бази прелазног облика између хоморитмичке и хетероритмичке мелодије у контрапункту са пунктуалистичким ћелијама, т. 13–17) и Трио за флауту, клавир и ударалке (удвајање хетероритмичне мелодије у контрапунктској суперпозицији са пунктуално-мотивским ћелијама, парт. озн. [1]).

¹⁵ Нулта подударност у виду осамостаљеног гласа/деонице среће се у композицијама *A jövő könyve* (т. 1–10), *Örízgető* (парт. озн. [1]), Трио за обоу, енглески рог и фагот (парт. озн. [3] и парт. озн. [5]), Трио за виолину, виолу и виолончело (парт. озн. [14а]).

што су *Orlando Application*,¹⁶ *Hep 13 A. T.*,¹⁷ *Stuffed Hippos*,¹⁸ *A jövő könyve*,¹⁹ *Hep 30 B*,²⁰ *Hep 21 E / 22 L*²¹ и *Resistor*²², док текстурно уодношавање материјала исте преовлађује у композиторским ранијим делима, попут *Hep 7 B*,²³ *Csip csip*,²⁴ *Örizigető*,²⁵ *Tibety gyors*²⁶ и три трија²⁷ из 90-их година.

¹⁶ Композиција *Orlando Application* доноси текстурну подударност истоврсног у виду вертикално синхронизованих и сукцесивно попуњених алеаторичко-(микро)полифонијских текстура (парт. озн. [4], парт. озн. [6]). У овом делу налазимо и прелазни облик између кластерско-акордичке и линеарно-полифонијске истоврсности, и то у облику сукцесивно попуњене плохе са променљивим тонским слогом (т. 1–12). Ту је и кластерско-акордичка подударност истоврсног остварена на бази хоморитмичне мелодијске хетерофоније и пунктуално-мотивских ћелија (т. 96–103 и т. 190–193).

¹⁷ Већи део фактурног ткива композиције *Hep 13 A. T.* грађен је као хетероритмично-полифонијска текстура, односно полифонија контрастно неиздиференцираних гласова (парт. озн. [3]). Местимично се среће и права линеарно-полифонијска подударност истоврсног у виду слободне полифоније гласова (парт. озн. [3]), као и кластерско-акордичка варијанта суперпонирања материјалних јединица тонског слога (т. 236–240).

¹⁸ Прелазни облик између линеарно-полифонијске и текстурне подударности истоврсног чини основу још једног Мезеијевог камерног дела – *Stuffed Hippos* – чији унутрашњи одсек у потпуности пулсира као хетероритмично-полифонијска текстура променљиве густине (т. 5–8).

¹⁹ У делу *A jövő könyve* музички материјал прелази из стања строге и потпуне подударности истоветног у линеарно-полифонијску верзију ове релације између фактурних слојева, и то кроз „размицање“, односно делимично засебно профилисање и полифонијско преплитање гласова/деоница (т. 45–53).

²⁰ У *Hep 30 B* композитор прибегава сличном решењу – напушта подударност истоветног у правцу подударности истоврсног, трансформишући пунктуално-мотивске ћелије у пунктуално-хетероритмичну текстуру. Линеарно-полифонијски облик тонског слога се у овом делу појављује у формама изотирмичне хетерофоније (т. 54–56) и канонске имитације (т. 129–131).

²¹ У делу *Hep 21 E / 22 L* среће се прелазни облик између кластерско-акордичке и линеарно-полифонијске подударности истоврсног (т. 1–6 и т. 259–264). Четири флауте у регистарском распону од бас флауре до пикола испрва наступају управо са хетероритмичном хетерофонијом фолклорног призвука, да би се њихове деонице у каснијем току распоредиле у сукцесивно попуњену (микро)полифонијску текстуру (т. 104–107) и пунктуалну кластерско-акордичку вертикалу (Пример 34).

²² Друго дело за квинтет флаута, *Resistor*, садржи примере прелазних облика између текстурне и линеарно-полифонијске подударности истоврсног, и то у виду моторичне хоморитмичне полифоније (Пример 36) и флоридусне хетероритмичне полифоније (т. 115–124).

²³ *Hep 7 B* садржи примере и кластерско-акордичке и текстурне подударности истоврсног (т. 30–35 и т. 91).

²⁴ Композиција *Csip csip* доноси алеаторичке текстуре са тачним одређењима у параметрима висине, трајања, динамике и артикулације (парт. озн. [6]), баш као и са приближним одређењима у параметрима висине и трајања, а тачним у погледу динамике и артикулације. У истом делу срећемо још и микрополифонијске текстуре, како оне вертикално синхронизоване (парт. озн. [9]), тако и сукцесивно попуњене (парт. озн. [13]).

²⁵ Хетероритмичну полифонију неиздиференцираних гласова која твори прелазни облик између линеарно-полифонијске и текстурне подударности истоврсног налазимо у композицији *Örizigető* (парт. озн. [9]), заједно са алеаторичком текстуром (парт. озн. [13]). Да нема оштрог композиционо-техничког дисконтинуитета између Мезеијевих раније и касније насталих дела доказује управо пример поменуте композиције за дувачки квинтет, која садржи примере кластерско-акордичке подударности истоврсног у форми тзв. „хармонске полифоније“ (т. 40–45) и изоритмичне хомофоније (парт. озн. [16]).

²⁶ У делу *Tibety gyors* испољења кластерско-акордичке и линеарно-полифонијске подударности истоврсног јављају се кроз изоритмичну хетерофонију (Пример 46) и хоморитмичну полифонију (парт. озн. [28]).

²⁷ Композиције из последње деценије прошлог века манифестују равноправну заступљеност диференцираних подударности тонског слога унутар категорије истоврсног. И линеарно-полифонијска и кластерско-акордичка верзија фактурног ткива састављеног од слојева исте врсте присутна је сва три трија из овог периода, у Трију за флауту, клавиру и удараљке (парт. озн. [26] и парт. озн. [36]), Трију за обоу, енглески рог и фагот (парт. озн. [1], парт. озн. [2], парт. озн. [4], парт. озн. [5а] и парт. озн. [7]), као и Трију за виолину, виолу и виолончело (парт. озн. [4]–[6], парт. озн. [8б], парт. озн. [13] и парт. озн. [16]). Текстурна подударност истоврсног среће су у Трију за обоу, енглески рог и фагот (парт. озн. [2]) и Трију за виолину, виолу и виолончело (парт. озн. [4]).

На другом полу спрам истоветног и истоврсног налазе се разноврсно и супротно уодношавање фактурних слојева музичког материјала. У оквиру подударности разноврсног нема „искакања” опсервабилних линија у гласовима/деоницама, већ само њихове суперпозиције на равноправним основама. Подударност разноврсног је, уз подударност истоврсног, сразмерно најчешћа у односу на остале типове диференцираних подударности тонског слога. Она може бити симетрична и асиметрична, већ у зависности од тога да ли гласови/деонице у нехијарархијској полифонизацији тонског слога учествују у једнаком или неједнаком броју. Друго одређење подтипова подударности разноврсног тиче се профила самих фактурних слојева. Доминирају линеарно-полифонијски и текстурни тип, али има примера „хибридних укрштања” мелодије и текстуре, кластерско-акордичке хетерофоније и текстуре, пунктуално-фигуративних ћелија и мотива. Чешће од других „хибридних облика” среће се линеарно-текстурна подударност разноврсног, карактеристична за Мезеијева рана дела из 90-их и 2000-их. Познија дела, као што је *Orlando Application*, поред симетричних облика текстурне и линеарно-полифонијске подударности разноврсног (парт. озн. [14] и т. 286–299), садрже и суптилније комбинације фактурних слојева различите врсте.²⁸ Симетрична линеарно-полифонијска подударност разноврсног се, у виду контрапунктског суперпонирања равноправних гласова/деоница, среће у делима *Нер 13 А. Т.* (т. 180–181), *Stuffed Hippos* (т. 1–3), *A jövő könyve* (т. 96–114), *Нер 21 Е / 22 Л* (15–20), *Tibety gyors* (парт. озн. [20]), *Нер 7 В* (парт. озн. [1]), Трио за флауту, клавир и удараљке (парт. озн. [2]) и Трио за виолину, виолу и виолончело (парт. озн. [1] и парт. озн. [18]). Асиметрична линеарно-полифонијска варијанта наслојавања материјалних елемената различите врсте присутна је у делима *Нер 30 В* (т. 164–177), *Нер 21 Е / 22 Л* (т. 156–173), *Нер 7 В* (парт. озн. [14]), Трио за флауту, клавир и удараљке (парт. озн. [2]) и Трио за обоу, енглески рог и фагот (парт. озн. [2]). Асиметричну текстурну и симетричну линеарно-текстурну подударност разноврсног налазимо у композицији *Csip csip* (парт. озн. [4]), баш као и асиметричну текстурну и асиметричну пунктуалистичко-фигуративу варијанту у виду пројекције пунктуалистичко-мотивских ћелија над репетитивним фигурама (парт. озн. [3]). У делу *Örízgető* срећемо сукцесивну комбинацију асиметричне линеарно-текстурне и асиметричне текстурне подударности разноврсног, изведену прелазом са контрапунктске суперпозиције изоритмичне кластерске хетерофоније и алеаторичке текстуре на контрапунктску суперпозицију две микрополифонијске текстуре (парт. озн.

²⁸ У *Orlando Application* асиметричну линеарно-текстурну варијанту налазимо у виду контрапунктирања удвојене мелодије и алеаторичко-импровизационе текстуре (т. 328–328), док се асиметрична пунктуалистичко-фигуративна подударност среће као суперпозиција пунктуално-мотивских ћелија и остинатне фигурације (т. 489–503). Прелазни облици између два типска испољавања подударности разноврсног укључују прелазни облик између текстурне и пунктуалистичко-фигуративне варијанте, остварен кроз полиритмично наслојавање репетитивно-остинатних фигура и пунктуалних ћелија (т. 612–627). Ту су и вешто изведени прелазни облици између подударности разноврсног и подударности супротног, где се у оквиру једне формално-музичке ситуације прелази из контрапунктирања равноправних гласова у издвајање водећег гласа из полифонизоване пратње (т. 213–223). Нарочито је упечатљив еволутини (неконтрастни) прелаз са линеарно-акордске подударности супротног на линеарно-полифонијску подударност разноврсног, а потом на кластерско-акордичку подударност истоврсног, све до повратка на линеарно-акордску подударност супротног – остварен у оквиру једне музичко-формалне ситуације! (парт. озн. [16]–[18])

[7]). Трио за виолину, виолу и виолончело доноси асиметричну пунктуалистичко-фигуративну подударност разноврсног у облику контрапунктске суперпозиције пунктуалистичко-мотивских ћелија и репетитивне фигуре (парт. озн. [3]), баш као и асиметричну текстуру варијанту ове диференциране подударности, добијену наслојавањем (микро)полифонијске текстуре и осамостаљене алеаторичке и(ли) импровизационе линије (парт. озн. [18]).

Субординирани однос водећих и пратећих гласова/деоница у оквиру хомофоних, хетерофоних и полифоних структура тонског слога одликује подударност супротног. Реч је о мелодија–пратња фактури у фолклористичким стилским комплексима или о пројекцији осамостаљеног линеаритета над текстуром/плохом у одређеним сегментима форме. Музичко-драматуршко удаљавање слојева фактуре резултира ефектом њиховог супротстављања у циљу контрастне динамизације музичког тока, те се „супротно” као крајносни вид „различитог” уписује у сам однос субординације. Поново је композиција *Orlando Application* извор најразноврснијих облика и начина употребе једне диференциране подударности тонског слога.²⁹ За Мезеија је нетипична потпуна доминација једне врсте подударности какву срећемо на примеру музичког тока у делу *Hippo Hippopotamus*, који у целини манифестује фактурни однос подударности супротног на бази хијарархијског уодношавања пунктуалистичко-мотивских ћелија и репетитивно-остинатне фигуре. Подударности супротног налазимо и у делима *Нер 30 В* (т. 85–87), *Нер 21 Е / 22 Л*,³⁰ *Csip csip*,³¹ *Örizgető*,³² *Tibety gyors*³³ и Трио за флауту, клавир и удараљке³⁴.

Диференциране подударности истоветног, истоврсног, разноврсног и супротног нису само описи структурних односа који владају између слојева фактуре у камерној музици Силарда Мезеија. Управо се апстраховањем релација подударности пружа нов поглед на симетријске поставке у Мезеијеом музичком простор-времену. Оно што се у оквиру просторно-временске дистрибуције материјала очитује као распршена еволутивно-развојна или репризно-архитектонска форма, посматрано из перспективе „односа

²⁹ У композицији *Orlando Application* налазимо подударност супротног на бази хијарархијских уодношавања 1) статичне кластерске плохе и пунктуалистичко-мотивске ћелије (парт. озн. [7]); 2) алеаторичке текстуре и мотивских ћелија (т. 185); 3) фигуриране пратње и кластерско-акордичке хомофоније (парт. озн. [51]).

³⁰ Полифона структура тонског слога у одређеној ситуацији композиције *Нер 21 Е / 22 Л* заснована је на субординираном односу између мелодије и остинатне пратње (т. 239–254).

³¹ *Csip csip* садржи подударност супротног на бази сличног односа између мелодије и алеаторички-репетитивне текстуре (парт. озн. [11]), као и мелодије и фигурирано-остинатне пратње (парт. озн. [12]).

³² Хијарархијско уодношавање у стилу мелодија–пратња налазимо у делу *Örizgető*, где мелодијски третирани фрагменти кластерско-акордичке хетерофоније бивају издвојени у односу на алеаторичко-текстуру пратњу (парт. озн. [3]), или мелодија као таква – у облику сингуларне линије гласа/деонице – наступа у пратњу репетитивно-остинатног слоја фактуре (парт. озн. [15]).

³³ Специфичност појаве подударности супротног у делу *Tibety gyors* огледа се кроз басо континуу ритмичко-мелодијско профилисање пратеће линије и њено сугестивно позиционирање у деоницу виолончела (парт. озн. [20]).

³⁴ Начин на који се подударности супротног испољава у Трију за флауту, клавир и удараљке од других се издваја због посебног уобличавања пратећег слоја фактуре, који узима обличје одсечних пунктуалистичко-акордских ћелија (парт. озн. [3]).

редоследа” диференцираних подударности постаје сведенији, једноставнији и елегантнији израз макроформалног плана. Пример ради, композиција *A jövő könyve* у потпуности је базирана на формалној прерасподели диференцијацираних подударности истоветног и истоврсног. Прва врста односа изразито доминира у спољним одсецима, док је друга резервисана за унутрашњи одсек. Слично је и са композицијама *Resistor* и *Stuffed Hippos*, при чему у спољним одсецима *Resistor*-а преовлађује подударност истоврсног, а у унутрашњем подударност разноврсног, док су сенза мисура спољни одсеци композиције *Stuffed Hippos* у потпуности засновани на подударности разноврсног, а унутрашњи пулсични одсек на подударности истоврсног. Музички ток композиције *Csip csip* је, с друге стране, обликован без значајнијег макроформалног одмењивања и просецања разноликих диференцираних подударности, те је скоро у потпуности базиран на подударности разноврсног у различитим линеарно-текстурним комбинацијама. Слично је и са композицијом *Örizgető*, која је готово у целини изведена из подударности разноврсног у варијантама линеарно-полифонијских слојева фактуре. И друга Мезеијева дела могу се анализирати из угла „односа редоследа” диференцираних подударности на макроформалном нивоу, али резултати тих анализа не дају значајнију комплементарну допуну традиционалној анализи музичке форме.

О идејној тенденцији у позадини једне уметничке праксе

Садејство и хијарархичност музичких елемената основна су и ненарушава својства музичког тока, као што и непрекидна координација свих елемената у њему одређује добру музичку форму.³⁵

Изречени увид Берислава Поповића – нашег најпознатијег теоретичара музичке форме – можемо да преформулишемо тако да ближе резонира с проблемом који смо разматрали у овом раду: Садејство и хијарархичност музичких елемената основна су и ненарушава својства тонског слога, а непрекидна координација свих елемената у њему одређује степен диференцијације подударајућих слојева фактуре. Богатство света камерне музике Силарда Мезеија ни изблиза није довољно предочено описом структурних односа у једном параметру израза/конструкције. Ка сложености иманентног бића Мезеијеве музике може се кренути само путем подробне и широко постављене стилске анализе, док се раскривање оних његових значењских слојева који трансцендирају унутарсветска питања музике мора поверити пажљиво одабраној интерпретативној стратегији. У овом раду определио сам се за скромнији циљ, покушавајући притом ипак да нагостим потенцијални правац неке будуће теоријске контекстуализације Мезеијевог уметничког рада. Иако је у мом музиколошком дискурсу појам подударности значењски „растегнут” готово до своје супротности, он је с разлогом потенциран у оквиру датог термилошког корпуса. Појам подударности треба да упути на кључни епистемолошки проблем научног погледа на свет

³⁵ Berislav Popović, op. cit., 55.

из којег (и даље) извире сазнајна вредност уметничког доживљаја стварности. Како наводе Хјуберт Драјфус и Пол Рабинов у својој студији о Мишелу Фукоу, „научници из области природних наука не верују, па се чак и опирају расправи о могућности да је валидност њиховог рада ствар консензуса, пре него подударности”.³⁶ Упркос том опирању, филозофија науке убедљиво показује колико је консензус стварна, а подударност идеална релација између света и наше представе о њему. Иако то ни не покушава, наука не успева да смири егзистенцијални тремор човековог бића, чије искуство света без подударности између стварности за нас и стварности по себи губи тло под ногама. Уметност на овом имагинарном неуспеху стратегијске рационалности и даље заснива своју моћ легитимације. Иако је модерна уметност, како год је дефинисали, одавно кренула путем детекције отуђења и фрагментаризације, једна њена идејна тенденција перманентно тематизује могућност обнове интергалне визије света, макар и у виду носталгичног осврта на премодерне ритуалне чинове и њихове остатке у колективном искуству. Уметнички допринос Силарда Мезеија треба посматрати у светлу доприноса управо тој стилски, жанровски и дисциплинарно поливалентној идејној тенденцији. Основна претпоставка Мезејевог уметничког поступка, без које би се резултат тог поступка збиља сводио само на суму материјалних јединица и скуп њихових односа, јесте могућност конкретног искуства подударности које толико измиче уопштавању. Певати један напев или играти уз њега нешто је најближе таквом једном искуству. Када појединац пева напев, а група му се придружи, они су тада за-једно. Бити за-једно кроз естетизовану колективну партиципацију ритуалном обреду чини духовно уздарје фолклора. Фолкор је архаични путоказ ка ставу за-једно као нуклеуса искуства подударности човека и његовог света. Истовремено, фолкор је изазов помахниталој индивидуализацији, коју Мезеи не покушава да порекне у свом делу. Његов уметнички став јесте индивидуалистички, а његова музика јесте модерна у данас већ традиционалном смислу, јер стреми аутентичности, издвајању из обиља сличних феномена, проналажењу сопственог места у уметничком универзуму. Унутрашње било те музике, ипак, куца у ритму меланхолије за искуством подударности човека и света, подударности која је сада и овде. Отуде је подударност слојева фактуре важна за разумевање Мезејевог музике у мери у којој се диференцирање те подударности може прочитати као адорновска „дијагноза”³⁷ савременом свету живота.

Цитирана дела

Adorno, Teodor: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit, 1969.

Drajfus, Hjubert i Rabinov, Pol: *Mišel Fuko iza strukturalizma i hermeneutike*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2017.

³⁶ Hjubert Drajfus, Pol Rabinov, *Mišel Fuko iza strukturalizma i hermeneutike*, Novi Sad, Mediteran Publishing, 2017, 274.

³⁷ Упореди са: Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1969.

Danuser, Hermann: *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2009.

Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, 1998.

Совтић, Немања: *Несврстни хуманизам Рудолфа Бручија*. Нови Сад: Матица српска, 2017.

Sovtić, Nemanja: „Artistic Research in the Space Between Composition, Improvisation and Sound Experiment: Reflections on Ernő Király“, у: Milan Milojković, Nemanja Sovtić, Julijana Bašić (ур.), *Ernő Király – Life In Music*. Novi Sad: Academy of Arts, 39–54.

Sovtić, Nemanja: „Szabados György gondolatrendszerе – jazz, hagyomány, rögtönzés a dacoló számkivetettség és lüktető szellemiség világ(lás)ában“, *Szabados*. Budapest: MMA Kiado, 2019, 69–86.

ПРИЛОГ 1: Примери подударност истоветног у камерној музици Силарда Мезеија

Пример 1. *Orlando Application* – потпуна подударност истоветног: унисоно на бази хоморитмичне мелодије, т. 447 – 450.

Звучни пример 1, *Orlando Application*, 26:00–26:50³⁸

³⁸ Звучни пример је доступан на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/ZyL0vEхeC-Q>

Пример 2. *Нер 13 А. Т.* – непотпуна подударност истоветног: унисоно на бази антифоновог третмана осамостаљеног линеаритета и хетероритмичне мотивске ћелије, т. 114–128.

Звучни пример 2, *Нер 13 А. Т.* 09:25–10:10³⁹

Пример 3. *Csip csip* – нарушена подударност истоветног: унисоно на бази хоморитмичне мелодије у контрапункту са репетитивно-алеаторичком фигуром (Пф), парт. озн. [3], т. 6–10.

Звучни пример 3, *Csip csip*, 01:58–02:11⁴⁰

³⁹ <https://youtu.be/Mw2QyKOr0L4>

⁴⁰ <https://youtu.be/yVUD4K27xDM>

ПРИЛОГ 2: Примери подударност истоврсног у камерној музици Силарда Мезеија

Пример 4. *A jövő könyve* – линеарно-полифонијска подударност истоврсног: слободна полифонија гласова, т. 45–53.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.). The tempo is marked 'Rubato' with a metronome marking of 200. The score is divided into three systems, with measures 45, 49, and 51 indicated at the beginning of each system. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines for both instruments, with some triplets and slurs.

Пример 5. *Orlando Application* – кластерско-акордичка подударност истоврсног, хоморитмична хетерофонија, т. 96–103.

Звучни пример 4, *Orlando Application*, 08:44–09:03⁴¹

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Vibraphone (Vib.). The tempo is marked with a metronome marking of 80. The score consists of five staves. The Violin parts and the Cello part are marked 'sul pont.' (sul ponticello). The music features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes, creating a dense texture. The Vibraphone part has a more melodic line.

⁴¹ <https://youtu.be/gOjsg85at3I>

Пример 6. *Örizigetö* – текстурна подударност истоврсног: хетероритмично-алеаторичка текстура са тачним одређењима у параметрима висине, трајања, динамике и артикулације, парт. озн. [13]

Звучни пример 5, *Örizigetö*, 05:54–06:09⁴²

ПРИЛОГ 3: Примери подударност разноврсног у камерној музици Силарда Мезеија

Пример 7. *Stuffed Hippos* – симетрична линеарно-полифонијска подударност разноврсног: контрапунктско суперпонирање гласова, т. 1–3.

⁴² <https://youtu.be/nDPWBYm4RnI>

Пример 8. Трио за виолину, виолу и виолончело – асиметрична текстурна подударност разноврсног: контрапунктска суперпозиција (микро)полифонијске текстура (Vn, Vla) и алеаторичке линије (Vc) у односу 2:1, парт. озн. [18]

Звучни пример 6, Трио за виолину, виолу и виолончело, 08:13–09:05⁴³

Пример 9. *Orlando Application* – симетрична текстурна подударност разноврсног: вертикално синхронизована микрополифонијска плоха, парт. озн. [14]

Звучни пример 7, *Orlando Application*, 09:56–10:35⁴⁴

⁴³ https://youtu.be/A-mFktp_9mA

⁴⁴ <https://youtu.be/iIK7IRBZ828>

Пример 10. *Нер 7 В* – асиметрична текстура подударност разноврсног: контрапунктска суперпозиција алеаторичко-полифонијске и алеаторичко-фигуративне текстуре у односу 1: 1, парт. озн. [10]

Звучни пример 8, *Нер 7 В*, 02:56–03:42⁴⁵

The image shows a musical score for Example 10, consisting of three staves: B. Cl. (Bass Clarinet), Cbsn. (Cello), and Pno. (Piano). The score is marked with a box containing the number '10' and the text 'Ad libitum'. The B. Cl. and Cbsn. staves show complex, rhythmic patterns, while the Pno. staff shows a more structured, chordal accompaniment. The score is numbered '6' at the top left and '89' at the beginning of the first staff.

ПРИЛОГ 4. Примери подударност супротног у камерној музици Силарда Мезеија

Пример 11. Трио за флауту, клавир и ударалке – подударност супротног на бази хијарархијског уодношавања мелодије (Фл) и пунктуалистичко-акордске пратње (Пф, Батт), парт. озн. [3]

Звучни пример 9, Трио за флауту, клавир и ударалке, 04:32–06:18⁴⁶

The image shows a handwritten musical score for Example 11, consisting of three staves: Fl. (Flute), Pf. (Piano), and Batt. (Drum). The score is marked with a box containing the number '8' at the top left. The Fl. staff has a tempo marking '(Pezante 1 = ca 48-52)'. The Pf. staff has a dynamic marking 'ff' and the instruction 'molto vibrato organico'. The Batt. staff has a dynamic marking 'p'. The score is numbered '8' at the top left and '3' in a box at the beginning of the first staff.

⁴⁵ https://youtu.be/_gTCOIq-XxE

⁴⁶ https://youtu.be/A-mFktp_9mA

Пример 12. *Orlando Application* – подударност супротног на бази хијарархијског уодношавања алеаторичке текстуре (Vn1, Vn2, Vla, Vc) и мотивских ћелија (Vb), т. 185.

Звучни пример 10, *Orlando Application*, 14:32–15:03.⁴⁷

The image shows a musical score for measures 185 to 190 of the piece 'Orlando Application'. The score is written for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Vibraphone (Vib.).

- Vln. 1 and Vln. 2:** Both violins play a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, primarily in the middle register.
- Vla.:** The viola plays a similar rhythmic pattern, often in a lower register than the violins.
- Vc.:** The cello plays a rhythmic pattern, often in a lower register than the viola.
- Vib.:** The vibraphone plays a melodic line with some triplet figures and rests, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic for the string parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The measure numbers 185, 186, 187, 188, 189, and 190 are indicated at the top of the staves.

⁴⁷ https://youtu.be/ELPJh_nOTqU