

---

---

## АНАЛИТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

---

---

Чланак примљен 17. октобра 2021.  
Чланак прихваћен 4. новембра 2021.  
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 (I)

**Апстракт:** Композитор и виолиста Силард Мезеи (Szilárd Mezei) дао је значајан, вишедеценијски допринос савременој музици у домаћим и интернационалним оквирима. Према се његов уметнички приступ може повезати са музичким универзумом Ђерђа Сабадоша (György Szabados), аутора који је током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века постао један од најутицајнијих стваралаца на средњеевропском културном простору, Мезеи представља особену појаву на овдашњој музичкој сцени. Са својим ансамблом претежно састављеним од истакнутих новосадских музичара Мезеи је реализовао већи број дискографских остварења у међупростору између композиције и импровизације. Свој композиторски опус Мезеи је жанровски разврстао на корпусе камерне и оркестарске музике, од којих је преглед камерне музике предмет истраживања у овом раду.

**Кључне речи:** Силард Мезеи, фолклор, алеаторика, фактура, тонски слог

Силард Мезеи (1974) није ново име на српској, мађарској и европској сцени савремене музике. Ипак, његовом уметничком остварењу досад није посвећена одговарајућа пажња. Изузев пропратних текстова за звучна издања, нема других стручних написа о Мезеијевој музици. Чак су и медијски осврти ретки у односу на значај дела овог аутора за композиторско и извођачко стваралаштво у домаћим и међународним оквирима. Надокнадити пропуштено и увести Силарда Мезеија у поље музиколошких истраживања задатак је овог рада, нимало лак ако се у обзир узме одговорност с којом се једна тема отвара први пут.

---

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

О животу и делу аутора који је тренутно у зениту своје уметничке зрелости не треба доносити резолутне закључке. Но, с обзиром на уводни карактер овог представљања, важно је предочити неке биографске податке. Силард Мезеи рођен је у Сенти, где је с виолином у рукама започео своје музичко образовање. У Сенти остаје да живи и надаље, не мењајући место пребивалишта упркос предностима за живот и рад које нуде друге средине. Приврженост овој невеликој војвођанској вароши, претежно насељеној мађарским становништвом, више је од само једне нити у колоплету биографских податка. То је траг који води до језгра композиторових идејних и уметничких оријентација усмерених ка прожимању завичајног етоса са духом метрополе. Још пре завршетка Средње музичке школе у Суботици (виолина) и Факултета музичке уметности у Београду, на одсеку за композицију у класи проф. Зорана Ерића, Мезеи је отпочео своју богату уметничку каријеру. Као виолиниста, виолиста, контрабасиста и композитор одржао је стотине концерата по европским градовима и у Јапану. По правилу наступа с колективима чији је уметнички руководилац. У саставима као што су Mezei Szilárd Trio, Mezei Szilárd Septet i Mezei Szilárd Ensemble овај уметник изводи искључиво своје композиције или обраде народних напева.

У идентификационом блоку неке будуће енциклопедијске јединице Мезеи ће бити представљен као композитор и виолиста. Кратке, пригодне биографије са интернета у његова „занимања” укључују и одреднице вођа оркестра<sup>1</sup> и импровизатор<sup>2</sup>. У мери у којој су Мезеијев извођачко-импровизаторски и композиторски рад неодвојиви чиниоци у догађајном садејству, ово су кључни аспекти његовог музичког бића.

Мезеијева стваралачка личност, о чијој плодности сведоче две стотине партитура и тридесет дискографских издања, представља изазов за (ауто)рефлексију.<sup>3</sup> Овај

---

<sup>1</sup> <http://www.novisad.rs/lat/kcns-mezei-szilard-trio>

<sup>2</sup> Пропратни текст уз албум SET, Szilárd Mezei Septet, Lawrence, Odradek, 2015.

<sup>3</sup> Са тешкоћама у писању о Мезеијвом уметничком раду суочавају се како музички критичари, тако и сам композитор. Иако Мезеијев опус као културални текст није и не може бити ауторереференцијална творевина, сам композитор и музички писци с којима сарађује често подвлаче његово неприпадање стандардним жанровским и концептуалним оквирима. Глен Астарита (Glenn Astarita) у вези са Мезеијевом музиком поставља питање: „Да ли је то цез? Или можда авангарда, европски фолк-цез са елементима класичног камерног звука допуњеног импровизацијом у стилу фри цеза? Увек је изазов класификовати музику која генерално одбацује строге границе. (...) Силард Мезеи моћно стоји на позицији врхунског разобличитеља жанрова (...) Он прелази границе савремене класичне музике, прогресивног цеза и импровизације када наступа са интернационалним цез иконама и другим уметницима којих је превише да би овде били побројани.” Упореди са: Глен Астарита, програмски текст за албум *We Were Watching The Rain*, Szilárd Mezei Wind Quartet, Newton Abbot, Alissa Publishing & Leo Records, 2009.

Ограничену способност вербализације на тему сопствене стваралачке праксе Мезеи артикулише на следећи начин: „Мој веома добар пријатељ, плесни уметник Петер Гемза (Péter Gemza), рекао ми је да је једном приликом неко питао једног славног сликара зашто не пише о својим сликама, а он је одговорио да када би умео да објасни своје слике, тада их не би ни насликао. Исто је и са музиком. Можете је окружити речима, али не и описати њену суштину. Ипак, могу да објасним музичку позадину свог албума. У овој музици настојим да помирим два пола – импровизовану и компоновану музику. Осећам се као цез музичар, али музика коју свирам на овом компакт диску није цез у традиционалном смислу речи. Неки од комада са албума не могу се класификовати као 'савремена уметничка музика', јер нису до краја записани. Ипак, они су сувише 'савремени' за цез и превише цез да би се сврстали у музику на бази фолклора. Моја инспирација долази из подједнако широког спектра извора: филозофије, социологије, политике, поезије, природе, хумора и

дипломирани композитор, који више од две деценије живи и ради као слободан уметник, оповргава закључак о могућностима опстанка савремене уметничке музике само под окриљем академских институција. Питање је, међутим, колико је оно што подразумевамо под савременом музиком уопште Мезеијев простор деловања. Овај аутор наступа на цез фестивалима колико и на трибинама нове музике, не ослањајући се, притом, на електронске синтисајзере, амплификаторе и модулаторе звука, који су постали готово незаобилазна новозвуковна<sup>4</sup> алатка савремених композитора. Ако не усвојимо радикалан став да је савремена музика немогућа у традиционалном звучном медију, Мезеијево опредељење за стандардне инструменте западноевропске уметничке традиције (уз народне инструменте) није ништа друго до варијантна новомузичка појавност, чија је парадигматска позиција била неупитна све до успона електронске музике у другој половини XX века. Но, поетичка упоришта Мезеијевог музичког језика не треба мистификовати. Она се опажају на прво слушање. Поред цеза, ту су мађарска фолклорна музичка грађа<sup>5</sup> и њена импровизационо-алеаторичка разрада у новозвуковном контексту. Импровизацију Мезеи схвата као мост између архаичног и модерног, између музичког фолклора и његове савремене уметничке транспозиције. У програмском тексту за албум *Nád / Reed* Мезеи је овај свој став формулисао на следећи начин:

Не мислим да су савремена импровизирана музика и мађарска народна музика далеко једна од друге. Есенција мађарске народне музике, баш као и сваке друге народне музике, јесте импровизација. Током импровизације, музичари 'говоре' на њиховом 'матерњем језику', па тако и ја. То је разлог због којег музички дијалог тако често налази место у мојим солима. (...) За мене, ово питање није ни теоријско ни аналитичко; већ елементарно.<sup>6</sup>

Говорећи о албуму *CET* Мезеијевог септета, музички критичар Берт Ноглик дотакао се другог односа важног за разумевање Мезеијевог стваралачког приступа – односа између композиције и импровизације. Ноглик истиче да су код Мезеија „(...) границе између

---

литературе; Шекспира, Бекета, Кјеркегора, Хамваша... Од посебног значаја за мене су мађарска народна музика, савремена класична музика и цез, баш као и музика Беле Бартока.” Упореди са: Силард Мезеи, програмски текст за албум *CET*, Szilárd Mezei Septet, Lawrence (USA), Odradek, 2015.

<sup>4</sup> Категорија *новог звука* у овом контексту укључује све градивне елементе музичког тока који имају модернистичку и авангардну „ауру” у односу на композиционо-техничке норме националног (нео)класицизма. Такви елементи се јављају при употреби атоналног хармонског језика, структуралног музичког мишљења (додекафоније и серијализме), кластерске сонористике, контролисане алеаторике, микрополифоније, те конкретне и електроакустичке музике.

<sup>5</sup> Један од најбољих описа Мезеијевог односа према мађарској народној музици долази из пера музичког критичара Ендрјуа Чоута (Andrew Choate), који је написао пропратни текст за албум *Karszt* из 2012. године, објављен у издању Slam Productions из Абингтона (Велика Британија): „Еван Паркер је рекао да су његови корени 'у његовом грамафону', и да сви заљубљеници у музику и уметност знају на шта мисли када то каже: ми смо сви (...) дефинисани оним што смо одабрали да волимо, а не (...) местом рођења или породичним пореклом. Срећом по Силарда Мезеија, он је рођен у Војводини, регији с чијим музичким коренима жели да се повеже. У његовој музици случајност места рођења није уопште случајност: мађарска народна музика ове регије привлачи га подсвесно и инстинктивно, али такође, подједнако, рационално и научено. Жељено и изабрано. Волећи ову музику и бивајући рођен у њој, он удвостручује своју страст и разумевање за њу.”

<sup>6</sup> Силард Мезеи, програмски текст за албум *Nád / Reed*, Szilárd Mezei Ensemble, Montréal, Red Tucan Records, 2006.

композиције и импровизације пропусне”.<sup>7</sup> У његовој музици „импровизација остаје покретачка и витална сила”, с тим што се „целокупна концепција увек заснива на низу пажљиво осмишљених, подупирућих композиционих идеја, чак и кад звучни процес достиже врхунац у калкулисаном хаосу”.<sup>8</sup> Осврнувши се на стилске црте Мезеијеве музике, Ноглик издваја свинг, свечарски унисоно, оштре рифове, необуздане импровизационе линије и мајстетичне мелодије. Слушајући Мезеијеву музику „позвани сте да зароните у саморефлективна расположења”, све док се изненада не појави „чудна метрика” која „инспирише (...) на плес (...). Иако ансамбл нема вокалног солисту (Ноглик мисли на септет, али се то односи и на све друге Мезеијеве ансамбле, прим. Н. С.), поседује квалитет хора. Тако се Мезеијева музика враћа на фундаменталне основе песме и игре, и то на веома суптилан начин”.<sup>9</sup> Треба рећи да је подстицај на уметничко истраживање ових „фундаменталних основа песме и игре” Мезеи добио од пијанисте, композитора, импровизатора и утемељитеља мађарског етно-џеза Ђерђа Сабадоша, који је био својеврсна менторска фигура у Мезеијевом уметничком развоју. На релацију између Мезеија и Сабадоша Берт Ноглик указује следећим речима:

Силард Мезеи следи пијанисту и композитора Ђерђа Сабадоша, који је створио нову музику у традицији Беле Бартока, притом асимилујући, а не опонашајући, мађарску народну музику. Користећи вокабулар ове музике као матерњи језик, Сабадош га је даље развио у својим делима, прожимајући композицију са животворним силама импровизације. Силард Мезеи је имао срећу да ужива у раду са Сабадошем, прво као ученик, а потом и као сарадник. Он наставља Сабадошев пут, али такође стоји и на сопственим ногама. Попут Сабадоша, Мезеи је, као прво и најважније, индивидуална личност. Његова музика не прати трендове и моде. Мање је оријентисана ка стилским категоријама него ка интегритету и аутентичности.<sup>10</sup>

Сабадош – и преко њега Барток – јесу најважнија, али не и једина интертекстуална упоришта Мезеијеве стваралачке праксе. Друге референце није могуће одредити без указивања на друштвене прилике, естетске узусе музичко-историјске епохе и свеукупну мисаону климу у окружењу композиторове стваралачке радионице. У овом раду, међутим, умрежени значењски слојеви Мезеијевог опуса неће бити предмет детаљних разматрања.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Берт Ноглик, програмски текст за албум *CET*, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Програмски текст Невена Ушумовића за Мезеијев албум *Sivatag* могао би бити прва станица на путу ка одређивању културолошких координата за Мезеијев уметнички рад: „Од самог почетка свог бављења музиком, Силард Мезеи се појављује и као инструменталиста и као композитор (и вођа ансамбла). Стваралачке подстицаје налазио је како у авангардним тенденцијама класичне музике, тако и, примарно, у фри џезу (у правцу који је назначио Ентони Брекстон), то јест, у ширем смислу, у импровизацији. На његов стваралачки развој утицала је чињеница да је своје почетне кораке направио у позоришном окружењу (током раних 90-их, Мезеи је писао и изводио музику за перформансе позоришне трупе AIOWA, потом за Jel Szinház и друге групе тада већ познатог мађарско-француског плесног уметника Жожефа Нађа (...), што је Мезеија довело у директан контакт са перформативном страном музике и могућношћу њеног сценског постављања. Суштинске идејне тенденције Мезеијеве богате креативности су тешко разумљиве без познавања његове изванредне ерудиције, истраживачког духа у потрази за пределима духовног света и примордијалне

Недостатак емпиријског ослоња за музиколошку интерпретацију ставља пред ово истраживање императив аналитичког фокуса, те ће поглед на морфологију Мезеијевог музичког језика бити оријентисан ка оцени о заснивању структурних односа тонског слога (фактуре) на упосебљеним модалитетима релације еквиваленције као, с једне стране, универзалној фундаменталној основи музике, а с друге, изразу Мезеијевих свесних и несвесних покретачких мотива усмерених ка подручју архетипског. Те модалитете чини сплет диференцираних подударности *истоветног, истоврсног, разноврсног и супротног* у којем су растворене (и премошћене) крајносне онтолошко-логичке перспективе јесте–није и идентитет–разлика, и то под геслом композиторовог „револта против рационалистичког, западњачког ’премеравања света’”.<sup>12</sup>

### Opus Mezei: „chamber music” & „orchestral music”

Уз сву разноврсност Мезеијевог опуса, чини се да нема основа за његову стриктну поделу по жанровском кључу. Подела коју је направио сам композитор, вероватно без намере да тиме упуту одлучан аутопоетички исказ, разликује камерну и оркестарску музику, при чему се у групи камерних дела налазе и солистичке композиције за клавир, па чак и хорска дела, док корпус оркестарске музике укључује махом композиције за камерни оркестар или велики камерни ансамбл. Објашњење за жанровску хомогеност оног дела Мезеијевог опуса у који је овај музиколог, по вољи композитора, стекао увид, јавља се при погледу на објављене аудио снимке композиција у чијем звучном бележењу учествује сам композитор са низом својих сталних сарадника. Утисак је да Силард Мезеи своју музику доживљава ’кантауторски’ или ’бендовски’. Иако себе и своје сараднике не сматра јединим

---

архаичности, али такође и модерне уметности и њеног револта против рационалистичког западњачког ’премеравања света’. Духовна позадина открива се у симболичким насловима Мезеијевих албума и композиција, али такође и у његовим текстовима и интервјуима. Идејни потка која се може пронаћи у делима мађарског филозофа Беле Хамваша (1892–1968), Беле Бартока (1888–1946) и, међу живим композиторима, Ђерђа Сабадоша (који уједињује достигнућа Хамваша и Бартока), представља ослонац и оријентацију за Мезеијева уметничка стремљења. Оријентација ка Традицији води Мезеија, у његовој примарној улози цез музичара, ка реинтерпретирању цез традиције, замењивању оног што у историји цеза представља афричко наслеђе и традиција „црне Америке“ – у европском контексту – екстремно виталном и истакнутом традицијом мађарске народне музике, као и музиком велике источњачке традиције духовне музике. Тешко је предвидети у ком правцу би Мезеи могао надале да крене (...) Оно што је сигурно јесте да за сада, нећемо наћи код Мезеија трагове данашњих популарних ’пост-фјужн’ цез мелодија, нити експеримената са електронском поп музиком, хип хопом или ноиз-роком. Све што смо досад навели сведочи о својеврсном програмском карактеру Мезеијевог музике. Овај карактер не потиче само из идејног богатства Мезеијевог креативности, већ често и из његове предодређености за сцену. Мезеијева сценска имагинација константно се развија кроз сарадњу са уметницима попут његове сестре, Кинге Мезеи, потом са Андрашем Урбаном (András Urbán), Тибором Варезијем (Tibor Várzegi) и Јожефом Нађом (József Nagy). Овај континуирани контакт са сценом рефлектује се на оркестрацију и музичку драматургију његових композиција, у којима понекад налазимо праву ’поделу улога’ и музичке дијалоге и монологе (...)” Упореди са: Невен Ушумовић, програмски текст за албум *Sivatag, Szilárd Mezei Ensemble, Lisabon, Creative Sources Recordings, 2006.*

<sup>12</sup> Ушумовић, *ibid.*

аутентичним тумачима својих композиција, увек је конкретан извођачки састав, а не апстрактан жанровски тип, исходиште Мезеијеве уметничке имагинације.<sup>13</sup>

Поштујући композиторов избор репрезентативних музичких дела, набрајам их овом приликом онако како су изворно груписане, с поделом на камерну и оркестарску музику:

Камерна музика:

- *Arról hogy víz nap ég föld* (1995): ch
- *Trio* (1996): ob, ca, bn
- *Gudački trio* (1996); vn, vla, vc
- *Trio* (1997): fl, pf, perc
- *Tibeti gyors* (2000): cl, vn, vc, pf
- *Örizigető* (2000): fl, ca, cl, hn, bn
- *Leveg leveg két ének* (2000): sop1, sop2, alt
- *Csip csip* (2003): fl, vn1, vn2, vla, vc, pf
- *Нер 7 В* (2008): bcl, cb, pf
- *Вор Вар* (2014): fl solo
- *Нер 13 А. Т.* (2014): vn, vc, pf
- *Нер 30 В* (2015) bn, mar
- *Stuffed Hippos* (2015): vn1, vn2
- *Al Folia* (2015): pf
- *A jövő könyve* (2016): cl, vib
- *Orlando Application* (2016): vn1, vn2, vla, vc, cb, vib
- *O. J.* (2016) sop1, sop2, alt
- *Нер 21 Е / 22 L* (2017) picc, fl, afl, bfl
- *Hippo Hippopotamus* (2017) vla, vc, cb, pf
- *Resistor* (2017) 4picc

Оркестарска музика

- *C-dur Choral Op. 1 „Winter“* (2012): fl, bcl, bn, cbn, tpt, tbn, tba, vla, vc, grt, pf, cb
- *Нер 28* (2014): 2fl, afl, 2ob, 2cl, bcl, 2asax, tsax, bn, hn, tpt, tbn, pf, acc, grt, perc, vn1, vn2, vla, vc, cb
- *Нер 29* (2014): fl, bcl, bn, cbn, tpt, tbn, tba, vla, vc, grt, pf, cb, dms
- *Mozdulat nem számít* (2014): afl, cl, bn, tpt, tbn, tba, vla, vc, vib, pf, cb, dms
- *Extincion 1* (2015): picc, 2fl, 2ob, ca, cl (es), 3cl (b), bcl, cacl (es), cbcl (b), ssax, 2asax, tsax, bsax, 2bn, 4hn, 3tbn, euph, tba, tpt, xyl, cimb, sdm, bdm, mar, vib, tam-t, sdm, tpl.bl, glsp, tom-t, pf, cb
- *Gyémántrét / Diamond-Meadow* (2015): vn1, vn2, vla, vc, cb
- *Reports for Soprano/Alto Saxophone and Wind Ensembl* (2015): solo ssax, solo asax, picc, 2fl, cl (Es), 3cl (B), bcl, 2asax, tsax, bsax, bn, 4hn, 3tpt, 2tbn, btbn, euph, tba, timp, perc1

---

<sup>13</sup> „Готово увек пишем музику за познате, а не замишљене, музичаре.” Упореди са: Силард Мезеи, програмски текст за албум *CET*, op. cit.

- (sdm, tdm, bdm, sn.dm, bon, cimb, tgl), perc2 (t-tom, tpl.bl, a-cimb, bdm, mcs, guiro, sn.dm, clav, bon, t-tam), perc3 (xyl), perc 4 (mar), perc5 (vib)
- *Concerto for Flutes* (2016): solo picc, solo fl, solo afl, solo bfl; fl, afl, ob, ca, cl, bcl, bn, cbn, 2hn, 2tpt, tbn, vib
  - *Concerto for Clarinet in Bb* (2017): solo cl, 2fl, afl, 2ob, ca, bcl, tsax, 2bn, cbn, 2hn, tba, perc1 (sdm, tdm, bdm, trg), perc2 (cimb, sn.dm, tdm, t-tam, tpl.bl), perc3 (vib), hrp, vn1, vn2, vla1, vla2, vc1, vc2, cb
  - *Нер 32* (2017): 6vn, 2vla, 2vc, cb
  - *Bartok Amerikaban* (2017): 2fl, afl, 2ob, ca, 2cl, bcl, 2bn, cbn, 3hn, 2tpt, 2tbn, tba, timp, tpl.bl, cimb, glsp, bdm, vib, hrp, pf, vn, vla, vc, cb
  - *Tű, tő, tó* (2018): fl, afl, ob, ca, cl, bcl, bn, cbn, 2hn, 2tpt, 2tbn, timp, perc1, perc2, vn1, vn2, vla1, vla2, vc1, vc2, cb
  - (a tél evangéliuma) (2018): 2fl, afl, 2ob, ca, 2cl, bcl, 2bn, 2hn, 2tpt, vib, glsp, hrp, solo sop, vn1, vn2, vla, vc, cb
  - *Kukurikú* (2018): solo vla, solo cb, 4vn1, 4vn2, 3vla, 3vc, cb
  - *A szabadság őrvárosa* (2019): fl, ob, cl, bcl, bn, hn, tbn, dms, vib, hrp, pf, vn2, vla2, cimb, cb2, vn1, vla1, vc, cb1

У даљем току рада ограничићу се на представљање Мезеијеве камерне музике, остављајући комплекснију и скорије насталу оркестарску музику за неко будуће истраживање. Камерну музику Силарда Мезеија могуће је разврстати хронолошки, с поделом на групе дела из 90-их, 2000-их и 2010-их година. Алтернативна класификација у обзир би узимала однос музичке грађе и композиционо-техничких процедура, па би се, с једне стране, нашла (претежно рана) дела у којима доминира алеаторичко-кластерски експресионизам по моделу *пољске 'школе'*, а с друге стране, оне композиције чију основу чине фолклорно-експресионистичке мелодије у разноврсним односима са новомузичким и новозвуковним техникама компоновања. Почев од композиције *Őrizigető* за дувачки квинтет из 2000. године, сва потоња дела базирана су на апстрахованом музичком фолклору, текстурној (не нужно алеаторичкој) новозвуковности и упосебљеним релацијама еквиваленције у параметру тонског слога. Прва два поетичка упоришта и сам композитор често спомиње у својим коментарима, али је треће досад остало недовољно рефлектовано.

Најраније датирано дело из групе оних које је Мезеи приложио за ово разматрање јесте Трио за обоу, енглески рог и фагот из 1996. године. Реч је о алеаторичкој композицији у којој ограничена неодређеност одликује параметре ритма и тонских висина у појединим сегментима форме. Карактеристика звучног медија – назална једнобојност звука – чини средиште Мезеијеве пажње у овој композицији (Звучни пример бр. 1, Трио за обоу, енглески рог и фагот, 00:00–00:20).<sup>14</sup> Изналажење креативних решења за (прет)постављени опсег композиционо-техничких проблема у знаку је модерничке тежње ка самоограничавању,

<sup>14</sup> Звучни пример бр. 1 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: [https://youtu.be/\\_bUF9b7i9Ro](https://youtu.be/_bUF9b7i9Ro).

чији музичко-естетски резултат у Трију само посредно најављује будући дискурс осавремењене поетске архаизације. Исти случај је и са Триом за виолину, виолу и виолончело (1996), који доноси експресионистички узнемирени квазиимпровизациони дуктус. Тонска висина и трајање у овом делу прецизно су одређени, али одсуство тактних црта и инструкција „Све ритмичке вредности су приближне”<sup>15</sup> сведоче о алеаторичком начину мишљења у функцији нијансирања и обогаћивања музичких односа. Још један Трио, овог пута мешовитог састава, за флауту, клавир и ударалке (1997), заокружује корпус репрезентативне Мезеијеве камерне музике из 90-их. Ово ауторово рано дело доноси импровизациони тип музичког излагања, смену пулсичних и аметричних сегмената, алеаторичке блокове са апроксимативним ритмичким вредностима и триолске цез–свинг асоцијације какве налазимо и у каснијим делима, попут *Нер 7 В* и *Нер 21 Е / 22 L*. У Трију из ’97. клавир је третиран као ударалка, а посебна пажња посвећена је обликовању мелодије у деоници флауте, где се композитор поиграва са музичко-стилским конвенцијама о пасторалном штимунгу.

**Пример 1:** Силард Мезеи, *Трио* (флаута, клавир, ударалке), т. 1–6.



Већ два дела из 2000. године сведоче о отклону Мезеијевог музичког језика од академистичког модернизма и одлучнијем заокрету ка бартоковском фолклоризму и

<sup>15</sup> Целовито упутство за извођење овог дела гласи: „СЛОБОДНО СВИРАТИ. Све ритмичке вредности су приближне. Не постоји једнака пулсација, музичари свирају своје деонице независно један од другог, и потребно је да буду заједно само на одређеним упоришним тачкама, које су означене знаком. (Из тога произлази да тонови који су један изнад другог не морају нужно бити свирани истовремено). У дужим *ad libitum* (импровизативним) деловима, да се вертикална равнотежа не би пореметила више него потребно – ту су знаци, које музичари међусобно дају један другом. Агогику музичар производи независно од суседних деоница. Таласаста линија након знакова понављања означава да је музички материјал унутар знакова понављања потребно понављати док се не наиђе на знак прекида, али се сама фраза не прекида, односно не стаје се тренутно, већ се фраза (материјал унутар знакова понављања) довршава. У случају када иза знакова понављања стоји права линија фраза се прекида тренутно на знак прекида. Ако изнад фразе унутар знака понављања стоји одређено време, у оквиру кога је потребно фразу понављати, музичар сам одређује завршетак понављања после истека датог времена. У случају кад сва три музичара истовремено почињу са новим музичким материјалом, знак за почетак даје виолиниста.”



Сабадошевом антивестернистичком органицизму:<sup>16</sup> *Tibeti gyors* за кларинет, виолину, виолончело и клавир и *Őrizigető* за флауту, енглески рог, кларинет, хорну и фагот. Обе композиције доносе трансфигурацију архаичног хетерофоног звука. И у једном и у другом делу кластер представља основни новозвуковни елемент, али не у сонористичкој употреби. Иако егзистира као вертикално сазвучје од секундних интервала, Мезеијев кластер је у новомузичком смислу опозван тиме што је стављен у функцију хетерофоног звучног обогаћења мелодије, какво је међу првима у *Посвећењу пролећа* применио Игор Стравински. У делу *Tibeti gyors* интервалски састав указује на модел генеричке експресионистичке мелодије,<sup>17</sup> а не на близину певног и плесног принципа у музици. Профилисање кластерски хетерофонизоване мелодије постигнуто је изоритмичном структуром фразе у оквиру блоковске форме чију динамику одређују различито артикулисане текстуре, осамостаљене мелодијске линије и импровизационе епизоде (Звучни пример бр. 2, *Tibeti gyors*, 00:00–00:56).<sup>18</sup> Управо је прецизна *senza misura* вертикална синхронизација изоритмичних мелодија, као својеврсна редукција фактуре на кластерску хетерофонију препознатљивог тонског слога и архаичног призвука, најважнија стилска црта квартета *Tibeti gyors*. У композицији *Őrizigető* хомофона мелодија–пратња фактура јавља се чешће него у *Tibeti gyors*, и то са празним сазвучјима и акордским фондом на бази пентатонске лествице, који у комбинацији са назалном бојом ниске флауте, енглеског рога и кларинета (евокација звука древних свирала) већ сасвим јасно најављује дискурс поетске архаизације, донекле упоредив са стваралачким приступима Игора Стравинског и Беле Бартока као пионира фолклористичког модернизма, мада је, заправо, најближи начину музичког мишљења Ђерђа Сабадоша.

<sup>16</sup> За Ђерђа Сабадоша, у темељима појединачних националних култура и традиција стоје велике (мета)традиције и (мета)културе Истока и Запада. Креативни дијалог између њих Сабадош проналази у музици Беле Бартока. Тачка сусрета између Истока и Запада, коју је мађарска култура запосела преко Бартока, за Сабадоша представља извор осећања посебности. Према Сабадошу, дефинитивни расцеп између западноевропског и источњачког стања свести догодио се крајем Средњег века. Упркос томе што је један музички правац са Запада – цез – био његов пут у личну уметничку индивидуацију, Сабадош је своје закључке изводио у духу вредносно инвертованог оријентализма. Његов концепт Истока не заступа инфериорног Другог, неопходног за самоидентификацију доминантног евроцентричног Јаства, већ указује на аспекте западноевропске декаденције. Сабадош је себе сматрао антиматеријалистом по источњачком моделу, дефинишући се по супротности у односу на западњачки конзумеризам, рационализам и атеизам. Ипак, овај мађарски уметник није веровао у поделу на *овај* и *онај* свет. Сматрао је да Бог није негде другде, далеко од нас. У својим текстовима и интервјуима указивао је на однос између Једног и Мноштва као фундаменталних онтолошких категорија. Сматрао је да се Једно премеће у Мноштво и враћа самом себи, као и да је музичка паралела ових процеса одуховљена у грегоријанском коралу. Отуда бројне једногласне, „корално“ третиране мелодије у његовој музици. Сличан третман једногласја налазимо и у музици Силарда Мезеија. Упореди са: Sovtić, Nemanja: „Szabados György gondolatrendszer – jazz, hagyomány, rögtönzés a dacoló számkivettség és lüktető szellemiség világ(lás)ában”: *Szabados*, Budapest, MMA Kiado, 2019.

<sup>17</sup> Није у питању пажљиво конструисана дванаестонска мелодија, али се уочава избегавање понављања тонова које би водило у правцу тоникализације.

<sup>18</sup> Звучни пример бр. 2 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/GNJH-7Pin5A>.

**Пример 2:** Силард Мезеи, *Örizigető*, парт. озн. [3]; Звучни пример бр. 3 (01:50 – 02:12)<sup>19</sup>

14 (Parlando) ♩ = ca. 84

Fl.

Cor. ing.

Cl.

Cor.

Fo.

(Animato, ♩ = ca. 152)

У делима *Csip csip* за флауту, две виолине, виолончело и клавир из 2003. године и *Нер 7 В* за бас кларинет, контрафагот и клавир из 2008. године контролирана алеаторика остаје композиционо-технички принцип, а изоритмично хетерофоно вишегласје најупечатљивији сегмент грађе. Алеаторика је сведена на апроксимативну одређеност ритма или тонских висина. Укључена је у разноврсне текстуре као ситуације у којима неразлучивост мелодијског, ритмичког и хармонског елемента твори специфичну боју, зависну од густине „протока информација“, регистарског опсега и других параметара звука (Звучни пример бр. 4, *Csip csip*, 00:00–00:48).<sup>20</sup> У оба дела форма је блоковска. Доминира смењивање контрастних одсека, премда има и уланчавања, наслојавања и постепених прелаза. У секстету *Csip csip* хетерофонија још увек местимично прелази у модернистички-артифицијелну ’ломљену’ експресионистичку мелодију, али се још чешће задржава у оквирима препознатљивих фолклористичких инкантација. Експресионистичка мелодија се у каснијим делима јавља нешто ређе, повлачећи се пред стилизованом фолклорном мелодијом и импровизационим линијама. За *Csip csip* карактеристичан је и (квази)цез одсек са *up beat* остинатним обрасцем у клавиру, баш као и солистички третман флауте, којој је поверен најразноврснији музички материјал, почев од виртуозног, ритмички изразито издиференцираног сола, преко водећег гласа у кластерској хетерофонији, па све до неупадљиве мелодије у (микро)полифонијским текстурама.

<sup>19</sup> Звучни пример бр. 3 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/jxzsAePDSQE>.

<sup>20</sup> Звучни пример бр. 4 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: [https://youtu.be/k8\\_bedzuMfI](https://youtu.be/k8_bedzuMfI).

Пример 3: Силард Мезеи, *Csip csip*, т. 27–30 у парт. озн [3]. Tempo presto possibile

Фолклористичку асоцијацију изазива и појава сложеног, недистрибутивног ритма, карактеристичног за фолклорни идиом заједнички за различите народне музичке традиције са Балкана (аксак ритам). Специфичност дела *Нер 7 В* јесте сукоб и помирење архаичних принципа песме и игре, представљених моторичним ритмичним покретом и мелодијама/текстурама суспендованог пулса. У стилске црте овог дела треба убројати и хомофоно-хоморитмичку интерполацију на бази секундно-квартне вертикале, коју одликује 'искакање' у виду неочекиваног скраћења ритмичке основе (у овом случају четвртине с тачком) за трећину своје вредности (на четвртину) кроз промену такта из 3/4 на 5/8 (Звучни пример бр. 5, *Нер 7 В*, 01:17–01:52).<sup>21</sup>

Број Мезеијевих (одабраних) камерних дела значајно расте с преласком из прве у другу деценију XXI века. Ако се узме у обзир да целокупни оркестарски корпус у који је аутор ових редова стекао увид припада временском периоду између 2010. и 2020. године, може се извести закључак да је тек минула деценија најплоднија у стваралаштву разматраног аутора. Његова одабрана дела из друге деценије XXI века повезује, ако изузмемо композицију *Orlando Application*, делимичан опозив алеаторике. Опредељење за традиционални нотни запис без апроксимативних вредности не значи да је Мезеи у овим својим композицијама одустао од новозвуковних елемената. Кластерске плохе и (микро)полифонијске текстуре и даље су изразито заступљене, али не више у оквиру модела приближних одређености нотираних графичким записом. Још једна особеност Мезеијевог корпуса камерне музике из 2010-их јесте могућност груписања у парове. Прва два пара чине композиције повезане избором извођачког састава. За квартет флаута писани су *Resistor* (2016) и *Нер 21 Е / 22 Л* (2017), док *Нер 30 В* за фагот и маримбу (2015) и *A jövő könyve* за кларинет и вибрафон (2016) припадају жанру дуета у комбинацији дувачког инструмента и

<sup>21</sup> Звучни пример бр. 5 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/2NPqg8eHf7w>.

ударалке. Трећи пар повезује несвакидашња ванмузичка инспирација – нилски коњ – чија је ишчашена комична појава, највероватније пристигла из света дечије имагинације, резултирала хуморно-скерцозним уписом у Мезеијев музички опус. Тај упис чине композиције *Stuffed Hippos* за две виолине (2015) и *Hippo Hipopotamus* за виолину, виолончело, контрабас и клавир (2017). У последњој групи дела из 2010-их такође доминирају гудачки инструменти, али у оквиру сериозно–магистралног тока Мезеијевог музичког мишљења. То су *Hep 13 A. T.* за виолину, виолончело и клавир (2014) и *Orlando Application* за гудачки квартет и виола (2016) као засигурно најкомплекснија партитура за камерни састав у целокупном Мезеијевом опусу.

У квартету *Resistor* за четири пиколо флауте Мезеи трага за што већим изражајним простором у оквиру привидно скучених могућности звучног медија. Дело се састоји од четири контрастна макроодсека одељена партитурним ознакама. Као најважнија стилска црта дела издваја се вертикално синхронизована, моторична шеснаестинска фигурација с којом појединачне деонице губе препознатљивост док своје мелодијско-ритмичке покрете уводе у поредак монохромне микрополифонијске текстуре која се готово граничи са шумом. Музички ток већег дела ове композиције механизован је и подсећа на раштимвану музичку кутију. Упадљиви су јаки динамички контрасти (*ff–pp*), али и краткотрајна разређивања фактуре. Иако је такође писана за четири флауте, композиција *Hep 21 E / 22 L* репрезентује унеколико другачији приступ тембралном аспекту звучног медија. Монохомност звука овог пута није потенцирана, као у *Resistor*-у, већ је трансцендирана квазихорском поставком ансамбла у распону од бас до пиколо флауте. Ритмичка кривуља и у овом делу оставља утисак механизованости, али пре подсећа на равномерност дечијих набрајалица са повременим 'прескоцима' и 'грешкама'. Дечији фолклор и друга архаична упоришта композиторове музичке имагинације у *Hep 21 E / 22 L* апстрахована су од 'иконичких' заступања. Хетерофоно вишегласје реализовано је изоритмичним тонским слогом чија се вертикална компонента заснива на празним сазвучјима (квинтама и квартама) или на кластерској суперпозицији мелодија. Као и ранијим делима, у оба случаја постиже се ефекат колористичке артикулације мелодије, а не њене хармонске контекстуализације. Музички ток композиције *Hep 21 E / 22 L* карактеришу стилизоване (и такође апстраховане од јасне препознатљивости) цез интерполације. У одсеку [10] бас флаута у стилу бас гитаре доноси хармонско-ритмички остинато, потом се укључује пратња *à la* ритам–гитара, да би наступила свинг мелодија у дисканту. Одсеци [19] и [21] и завршни одсек садрже *open for solo* асоцијације, са квазиимпровизационом мелодијом над *bas walking* покретом, чиме се музички ток закључује финалним отклоном од почетне хетерофоне изоритмије.

Примери 4 и 5: Силард Мезеи, *Resistor*, т. 1–4; *Нер 21 Е / 22 Л*, т. 1–7.**Resistor**

♩ = 110 Szilárd Mezei (2017)

**Нер 21 Е / 22 Л**

♩ = 100 Szilárd Mezei (2017)

За разлику од већине других Мезеијевих композиција, мелодија у *Нер 21 Е / 22 Л* има функцију теме. Мотивско-тематског рада у традиционалном смислу нема, али одсек с партитурном ознаком [2] доноси вишеслојне интеракције мелодије са музичким материјалом мање изразитости, при чему свака од тих интеракција мелодију осветљава на другачији начин, чинећи је тематским структурним тежиштем форме. Треба истаћи да у Мезеијевој музици улогу структурних тежишта форме по правилу имају тембрални блокови као што су плохе, текстуре и осамостаљени линеаритет. Мелодију–тему код Мезеија налазимо и у две нешто раније настале композиције, *Нер 30 В* за фагот и маримбу и *A jövő könyve* за кларинет и вибрафон. У формалном смислу ова два дела ближа су композицији *Resistor* него *Нер 21 Е / 22 Л*, јер уместо развојно-еволутивног тока имају репризно-архитектонску форму рађену по моделу непотпуне еквивалентности. *Нер 30 В* на почетку доноси изоритмични стакатни 'хокетус', да би ритмика потом прошла кроз процес усложњавања и диференцијације. Уместо алеаторичког текстурног обиља, у овом делу на снази је неокласични идеал о економичној употреби музичког материјала, опозван тек повременим рушилачким ослобађањем енергије у квазиимпровизационој спонтаности. У одсеку маркираном партитурном ознаком [6] затичемо недвосмислен означитељ академистичког музичког дискурса – канонску имитацију. Полифонизација слога ипак нема необарокно значење, јер изазита ритмичка разуђеност канонски вођених гласова остварује готово текстурни звучно-естетски учинак (Звучни пример бр. 6, *Нер 30 В*, 05:50–06:25).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Звучни пример бр. 6 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/PJQergrwk68>.

Насупрот овом 'смисаоном контрапункту' записа и звука, фолклористичка епизода у одсеку [8] у којој фагот излаже мелодију архаичног призвука над остинатом у маримби мање је удаљена од 'иконичких' веза са фолклорним референтом.

**Пример 6:** Силард Мезеи, *Нер 30 В*, т. 1–5.

Фолклористичка димензија грађе у делу *A jövő könyve* дата је кроз иницијалну мелодијску партикулу у амбитусу умањеног тетраорда као конститутивног елемента осмотонске лествице. Уз проширење амбитуса, мелодију–тему у овом делу карактеришу предудари који евоцирају архаично украшавање при извођењу. Ритам у овом делу типичан је за Мезеија: на нивоу читавог музичког тока састоји се од комбинације механизованог покрета са 'исклизнућима' и богато диференциране ритмике у одељцима без тактних црта.

**Пример 7:** Силард Мезеи, *A jövő könyve*, парт. озн. [1]–[2].

Две Мезеијеве композиције чији наслови указују на слику и понашање нилских коња као на извор програмске инспирације, садрже сведеније композиционо-техничке планове. *Stuffed Hippos* за две виолине (2015) започиње *Ad libitum* ситуацијом са дисонантним сазвучима дугих трајања, која се прво премеће у хетерофони двоглас, а потом и у текстуру на бази осцилаторне фигуре секундно-терцног састава, експониране кроз све ритмичке поделе

основне вредности од триоле до септоле. У такту 46 уведена је мелодија фолклорног призвука, испрва на бази умањеног тетрахорда, а потом по *ad hoc* интервалском моделу без модалних асоцијација. У одсеку [7] препознатљива мађарска народна мелодија поверена је првој виолини, док друга за то време свира пратњу сачињену од остинатних фигура. Афирмација мелодије потврђена је у завршном одсеку равномерном дистрибуцијом у обе деонице. Гледано из перспективе музичког материјала, форма ове композиције је еволутивна, али се непотпуна еквиваленција ипак успоставља кроз непулсичне, *senza misura* оквирне одсеке, којима контрастира изразито пулсирајући унутрашњи простор форме. Насупрот контрастној музичкој драматургији „препарираних нилских коња”, они обични, у делу *Hippo Hippopotamus* (2017), представљени су метроритмички хомогеним музичким током у којем нема алеаторике, нити архаичне хоморитмије, већ само остинатног понављања пратње над којом се испрекидано јављају мелодијске партикуле.

**Пример 8:** Силард Мезеи, *Stuffed Hippos*, парт. озн. [1]

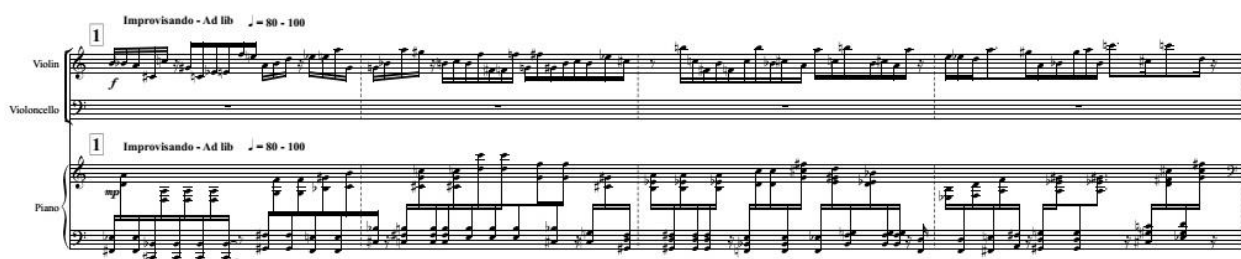
Значајнију музичко-драматуршку и формално-конститутивну улогу у Мезеијевим делима из последње деценије алеаторичко музичко мишљење има само у *Her 13 A. T.* за виолину, виолончело и клавир и *Orlando Application* за гудачки квартет и вибрафон (2016). Упутство за извођење првопоменутог клавирског трија из 2014. године указује на алеаторичко музичко мишљење инкорпорирано у традиционални нотни запис.

У *ad libitum* одсецима (*Improvisando* одсеци, означени испрекиданим тактним цртама) појединачне деонице треба свирати слободно. У тим деловима све ритмичке вредности су приближне. Нема заједничког пулса. Сва три музичара изводе своје деонице независно од других, уз рубато, и морају бити заједно само на означеним местима. Таласаста линија после знакова понављања значи да фраза између знакова понављања мора бити понављана све док се не да знак за крај (или се мора сачекати да сви заврше претходни одсек), и након тог знака фраза се мора довршити. *Battuta* делови комада морају бити свирани тачно.

Важно је истаћи да су појединачне деонице минунциозно искомпоноване у свим параметрима израза, те да се *improvisando* односи искључиво на одсуство њихове метричке синхронизације. Ни овде, дакле, није реч о линеарном мишљењу које резултира

полифонизацијом слога, већ о нијансираној текстури изведеној из неусаглашености линија заснованих на шеснаестинском покрету испресецаном паузама (Звучни пример бр. 7, *Нер 13 А. Т.*, 00:00–01:20).<sup>23</sup> Опозив моторичности у име мелодијског профилисања музичког тока чини једну драматуршку раван дела, док је друга усмерена ка пропитивању учинка алеаторичке слободе при сучељавању метарске и аметричне варијанте сличног музичког материјала. Од партитурне ознаке [10] појављују се пуне тактне црте, које стабилизују вертикални однос хоризонталних линија. Посебно је упечатљив изоритмички унисоно у одсеку [12], чија се структура приближава моделу експресионистичке мелодије у погледу интервалског састава и регистарског опсега, али чија дужина и сигурни маршевски ход опонира идеји експресионистички 'растрзаног' музичког дискурса.

**Пример 9:** Силард Мезеи, *Нер 13 А. Т.*, парт. озн. [1]



Сложеност и екстензивност музичког тока у делу *Orlando Application* премашује све остале Мезеијеве композиције камерне музике. Наслов упућује на обраду теме из музичке историје како кроз модернистичку стилску нивелацију, тако и кроз постмодернистичко колажно-еклектично обликовање музичког материјала. Под претпоставком да се „примена Орланда“ односи на Орланда ди Ласа (*Orlando di Lasso*), једног од најзначајнијих ренесанских композитора, мотетски квазихорски став на почетку представља сасвим јасну референцу. Промене вертикалних сазвучја без усмерености хармонског ритма – тоналне, модалне или атоналне (кроз тзв. „комплементарну хармонију“<sup>24</sup>) – резултирају успостављањем статичне плохе са елементима терцне, секундно-квартне или квартно-квинтне акордике. Текстурно обликовање материјала опстаје и надаље. У одсецима [4], [5] и [6] уведен је контраст у функцији развоја. Алеаторичка текстура пролази кроз фазу приближне хоморитмије на бази приближних одређења вредности трајања, записаних четвртинским нотним главама. Тактне црте синхронизују овај уједначени ход у гудачким деоницама пре него што вибрафон придода пулсирајућу фигурацију у осминама и тако додатно динамизује ову сложону звучну ситуацију. Разноврсне текстурне формације надаље се смењују у блоковима, све до појаве 'интимистичке' интерполације у одсецима [16]–[18] (Звучни пример бр. 8, *Orlando Application*, 11:05–14:09).<sup>25</sup> С обзиром на то да ова епизода индивидуализује музички ток

<sup>23</sup> Звучни пример бр. 7 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/KIZXirV36kY>.

<sup>24</sup> Упореди са: Hermann Danuser, „Ekspresionizam i rani atonalitet“, *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2009, 40–54.

<sup>25</sup> Звучни пример бр. 8 доступан је на званичном YouTube каналу *Новог звука*: [https://youtu.be/ckinxw\\_T73w](https://youtu.be/ckinxw_T73w).



композиције више од било које новозвуковне текстуре, боље је говорити о теми, и то првој теми, јер ће се касније појавити и друга тема сличног стилског проседеа.

**Пример 10:** Силард Мезеи, *Orlando Application*, т. 205–223.

$\text{♩} = 180$

205

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Vib.

210

24 cca 1' - 2''

attacca

24

213

25

26 dolce

25 mf

26 mf

25 mf

26 mf

Тензиони учинак има неочекивани прелазак на осамостаљени архаично-плесни ритам у одсецима [21]–[24], какав су стваралачки врло успешно користили Барток и Стравински. Као и у претходним ситуацијама, Мезеијев формални поступак у овом делу подразумева експонирање и варирано понављање уобличене грађе, тако да се унутар јасно разграничених блокова често јављају суптилни прелази и развојни процеси. Полистилистичност дела потврђена је другом интимистичком епизодом/темом [25]–[32], с мелодијом на бази комплементарних двотаката (синтаксички увезаних неокласичном

фразеолошком логиком 'питања' и 'одговора', али без каденци), те фактуром у којој виолончело опонаша *cantus firmus*, а две виолине флоридни синкопирани контрапункт. Изоритмички унисоно, какав се у делу *Нер 13 А. Т.* нашао у одсеку [12] и који је препознатљиво обележје Мезеијевог музичког стила, овог пута наступа у одсеку [33]. Његова линија је већ у следећем одсеку измењено поновљена у мелодија–пратња обличју и тако уведена у режим развојног варирања, чије би исходиште била права полифонизација слога, са равноправним линијама у контрапунктирајућем односу, да пицикато артикулација не твори, уместо тога, хаотичну пунктуалистичку текстуру која местимично асоцира – нарочито у осамостаљеним деоницама виолончела и виолине – на импровизациони соло ритам секције у цезу. Повратак друге интимистичке теме у измењеном понављању, нови текстурни блокови и, на крају, реактивација статичне плохе у мотетском обличју, заокружују овај музички ток испуњен дијалогом најудаљених стилских сфера музичког универзума у меланхоличном емоционалном регистру.

Анализирана музичка дела Силарда Мезеија карактерише доследно и промишљено укључивање фолклорних елемената у савремени музички израз. Брига за сопствено наслеђе, опредмењена у замашној дискографији, код Мезеија иде 'руку под руку' са неговањем културног наслеђа заједнице којој припада и с којом се снажно идентификује. Налазећи инспирацију у мађарским народним напевима, слободној импровизацији и савременој уметничкој музици алеаторичко-експресионистичког усмерења, баш као и другим, личнијим и неухватљивијим упориштима стваралачког процеса, Мезеи остаје препознатљив у доменима композиторског и извођачког стваралаштва на домаћој и регионалној музичкој сцени.

### Цитирана дела

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

Astarita, Glenn: програмски текст за албум *We Were Watching The Rain*, Szilárd Mezei Wind Quartet, Newton Abbot: Alissa Publishing & Leo Records, 2009.

Choate, Andrew: програмски текст за албум *Karszt*, Szilárd Mezei International Improvisers Ensemble, Abington: Slam Productions, 2012.

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

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

Mezei, Szilárd: програмски текст за албум *CET*, Szilárd Mezei Septet, Lawrence (USA): Odradek, 2015.

Mezei, Szilárd: програмски текст за албум *Nád / Reed*, Szilárd Mezei Ensemble, Montréal: Red Tucan Records, 2006.

Noglić, Bert: програмски текст за албум *CET*, Szilárd Mezei Septet, Lawrence (USA): Odradek, 2015.

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

Ušumović, Neven: програмски текст за албум *Sivatag*, Szilárd Mezei Ensemble, Lisbon: Creative Sources Recordings, 2006.

### Summary

Szilárd Mezei is a prominent author on the Serbian, Hungarian and European contemporary music scene, but his oeuvre has not been the subject of musicological research so far. Born in Senta, where he acquired his first musical education, Mezei remains permanently committed to life in this Vojvodina town, as well as to the musical folklore of the Vojvodina Hungarians as the basis of his artistic expression. He performs as a violist, composer, improviser and leader of several ensembles that bear his name. He has hundreds of concerts behind him, over 200 compositions and 30 sound releases. The poetic strongholds of Mezei's musical language are Hungarian folk music, improvisation and new sound practices of contemporary music. Contrary to the usual „division of labour” in music into compositional and performing creativity, Mezei, with a number of his constant collaborators, is the most active performer of his own music. Its genre classification is conditional and implies the grouping of compositions into chamber and orchestral music. Given that the chamber music opus is chronologically more extensive and follows the development of the composer's creative personality over the past three decades, a selection of fifteen compositions for mixed chamber ensembles was made for this occasion in order to provide an analytical view of stylistic and compositional features of Mezei's musical language. The last decade of the last century is represented by the *Trio* for violin, viola and cello, the *Trio* for oboe, English horn and bassoon and the *Trio* for flute, piano and percussion. Since 2000 he has composed *Tibet gyros*, *Őrizigető*, *Csip csip* and *Hep 7 B*, and since 2010 *Hep 13 A.T.*, *Stuffed Hippos*, *A jövő könyve*, *Orlando Application*, *Hep 21 E / 22 L* and *Resistor*. An alternative classification of Mezei's chamber music would consider the relationship between the musical material and compositional-technical procedures. In that case one would find that the early works were dominated by aleatoric expressionism according to the model of Polish school, and that the later works are based on folk melodies in relation to new music and new sound composing techniques. Based on the insights into Mezei's compositional-technical treatment of musical material, it can be concluded that almost all of his works are based on musical folklore, new sound textures and special modalities of equivalence in the composing style.