

Марија Масникоса

ДУАЛ ВЛАДИМИРА ТОШИЋА

АПСТРАКТ

Дуал (1992) Владимира Тошића је једна од првих постминималистичких композиција овог аутора. Заснована на строгом конципираном сложеном репетитивном процесу, композиција искорачује из простора радикалног минимализма само захваљујући специфичној „тродимензионалној“ физиономији репетитивних модела са којима се ради. Ови модели симулирају најчешћу фактурну организацију тоналне музике („мелодија + пратња“), те и сама композиција припада пољу постмодерне симулацијске уметности.

Кључне речи: Постминимализам, интегрални минимализам, строга предобликована репетитивност, минималистичка и постминималистичка фактура, симулакрум, касни модернизам, постмодернизам, симулацијска уметност.

Владимир Тошић, аутор прве интегрално минималистичке композиције у нашој средини,¹ једини је српски композитор чијем је постминималистичком опусу претходила лично остварена пракса радикалног, модернистичког минимализма. У том смислу, минималистички опус овог композитора за српску музику има значај једине линије континуитета која повезује праксу модернистичког и постмодернистичког минимализма.²

Постмодерни минимализам ушао је у Тошићев опус готово неприметно. После низа „интегрално минималистичких“ остварења, насталих крајем седамдесетих и током осамдесетих година 20. века, композитор је и током

¹ То је била *Фузија* за 12 инструмената, из 1978. године.

² Иако је постминимализам у америчкој музици настао еволуацијом поетике и композиционе технике радикалног минимализма, у нашој средини ова два правца нису повезана линијом континуитета. Постминимализам у српској музици настао је као креативан одговор на праксу америчког постминимализма и под утицајем праксе интегралног минимализма београдских композитора из групе ОПУС 4. Опширније о овом проблему у: мр Марија Масникоса: *Постминимализам у српској музици за гудачки оркестар у последње две деценије XX века*, докторска дисертација, Београд, 2006, рукопис.

деведесетих наставио да „конструише и пројектује, а не да компоује у обичајеном смислу те речи“,³ али су та „нова“ минималистичка дела променила своју „физиономију“ – изгубила су жељену модернистичку безличност, карактеристичну за радикални минимализам, и добила комуникативност постмодерне „нове једноставности“.

Дуал је једна од првих постмодерних Тошићевих композиција. Његова концептуалистичка склоност да ради с једном идејом дела, изражавајући је кроз различите уметничке медије,⁴ током осамдесетих и деведесетих година трансформисала се у потребу да једну чисто музичку, композиционо-техничку идеју реализује на више начина, у посебним верзијама за различите извођачке саставе. Тако Дуал постоји у 14 верзија: за флауту (виолину) и контрабас, за флауту, фагот (бас кларинет), клавир и удараљке, за флауту и клавир, за камерни састав (флаута, обоа, виолина, виола, виолончело, маримба, вибрафон и удараљке), за симфонијски оркестар, за саксофон, кларинет, клавир и удараљке, за гудачки оркестар, за гудачки квартет, гудачки трио (виолина, виола и виолончело), за дувачки квинтет, за соло клавир, за два клавира, за две гитаре и за флауту, маримбу и вибрафон.

Предобликованост процеса који конституише ово дело, као композиционо-техничка **идеја**, суштински не зависи од извођачког апарата којем је дело намењено, те је свака од његових верзија репрезентативна и релевантна за његово разумевање и тумачење.⁵ Иако је Дуал једна од првих композиција у којима Тошић одступа од „тврдог“ модернистичког концепта свог интегралног минимализма,⁶ принцип предобликовања процеса у овом делу није напуштен. Он је само модификован да би се прилагодио захтевима новог историјског тренутка.

Композиција садржи низ значајних особина радикалног модернистичког минимализма: заснована је на редукованој тонској фонемској основи (на тоновима Тошићевог аликвотног модуса,⁷ установљеног у интегрално минималистичком опусу овог аутора) и подлеже концепту строге репетитивности у којој су дозвољене само мале поступне промене. Организација дела је процесуална, што, по речима самог композитора, подразумева „да облик настаје помоћу изабраног поступка, из чега затим произлази све остало, без наглих промена и сукоба различитих материјала“.⁸ Композиција је

³ Цитиране су речи самог Тошића. Cf. Miodrag Lazarov Pashu: Vladimir Tošić, *Moment* br. 19, Beograd, 1990, 49.

⁴ Тошић је поред композиција реализовао и многе музичке графике, музичке објекте, инсталације, сценска остварења и видео пројекције – који репрезентују његов особени модалитет аудио-визуелне синестезије.

⁵ Овај текст разматра верзију за гудачки оркестар.

⁶ Тошић, заправо, ни до данас није у потпуности одустао од идеје предобликованог минимализма.

⁷ У питању је 8 непарних тонова аликвотног низа, од којих је Тошић у фази свог интегралног минимализма начинио аликвотни модус.

⁸ Cf. Vladimir Tošić, *OPUS 4. Dokumenti*, SKC, Beograd, 2001, 54.

сегментована, сачињена од неколико краћих, различито конципираних репетитивних процеса, уланчаних без значајнијих контраста. Одсеци су хомогени, а њихов ток је резултат симетрично предобликаних процедура које се, по правилу, на крају одсека враћају на свој „почетак“.

У сваком од ових процеса, који задржавају своју радикално модернистичку строгост, репетитивни модел је стабилна категорија чија се физиономија мења, али се његов интегритет током композиције не губи. Из корпуса Тошићевог модернистичког минимализма Дуал је задржао и карактеристичан минималистички рад с редукованом тонском фонемском основом, као и одсуство традиционалне тоналне логике.

Композиција започиње мелодијом (у паралелним октавама) сачињеном од 8 тонова Тошићевог аликвотног модуса, уведених специфичним редоследом (*c, g, fis, e, d, b, a, h*), која у даљем музичком току има улогу задатог тонског низа с којим се ради на начин варијација (када је у питању први репетитивни сегмент, овај след тонова има смисао серије). Репетитивни сегменти композиције који потом следе изграђују се увођењем свих тонова задатог низа у репетитивни процес, независно од тога уводе ли се задатим редоследом или се не уводе.

Репетитивни процес у првом репетитивном одсеку је најсложенији. У питању је двоструки процес, што није била карактеристика Тошићевих интегрално-минималистичких остварења.⁹ Одвија се кроз два потпуно предобликована и фазно неузглобљена поступка (поступне) изградње и разградње различитих репетитивних модела.¹⁰ Један од њих одвија се у деоници прве виолине, док је други поверен деоницама осталих гудача. Обе „линије“ процеса користе исти (задати) тонски низ, али им се разликују профили репетитивних модела. Репетитивни модел изложен у деоници прве виолине има профил традиционалног, мелодијског тематизма, док репетитивни модел у деоницама осталих гудача задату „серију“ излаже раздвајајући суседне тонове паузама и вешто симулирајући ритмичку артикулацију која је у тоналној музици карактеристична за хармонску пратњу. Разликују се и процеси изградње и разградње ових модела.¹¹

⁹ Двоструки репетитивни процеси нису афирмисани у Тошићевом интегралном минимализму. Били су карактеристични за интегрално минималистичка остварења Мирослава Мише Савића. Више о интегралном минимализму композитора из групе ОПУС 4 у: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam*, Clio, Beograd, 1998.

¹⁰ Овај Тошићев поступак ослоњен је на поступак који је Пајш (Reich) „патентирао“ у својој композицији *Drumming* и назвао га *rhythmic/harmonic construction/reduction*.

¹¹ Гудачи линеарно повећавају број тонова у моделу, док у деоници прве виолине модел „осваја“ нове тонове, изостављајући понеке „старе“, све до тактова 43–45, када репетитивни модел постиже своју пуну *legato* форму. Разликују се и процеси разградње модела: сваки тон који нестаје из репетитивног модела повереног оркестру бива замењен тоном *c*, док се у деоници прве виолине прогресивно „нестајање“ тонова-догађаја решава продужавањем трајања последњег преживелог тона у моделу.

Остали репетитивни сегменти композиције су једноставнији и изграђени су укључивањем већег степена слободе.

Други и трећи репетитивни плато композиције осмишљени су као јединствени репетитивни процеси, чију окосницу представља слојевит ритмички (у другом платоу) или ритмичко-хармонски (у трећем платоу) репетитивни модел, док је у мелодијску димензију музичког тока (у оба наведена сегмента) унет изванредан степен слободе.¹² Оба репетитивна сегмента садрже „мелодију дугих тонова“, која представља синтагматску основу сваког од њих – у другом репетитивном платоу мелодија се креће у деоници контрабаса, а у трећем у деоници прве виолине.¹³

Тако прва три репетитивна платоа композиције имају карактеристичну постминималистичку фактуру, у оквиру које се, на различите начине, издвајају „мелодија“ и њена репетитивна „праћња“. Постминималистичка фактура подразумева функционалну диференцијацију слојева, при чему један од њих обавезно има водећу улогу, имајући смисао акторијалне категорије музичког тока („мелодија“, на пример), док су остали слојеви репетитивни или лежећи (drone). У првом одсеку у питању је псеудоакторијална мелодијска линија,¹⁴ док у другом и трећем одсеку фигурира нетематски организована мелодијска линија која креира синтагматску раван сваког од одсека. Парадоксално је, међутим, то што је постминималистичка фактура у овој композицији производ строге модернистичке репетитивне процедуре!

За разлику од претходних, четврти и пети одсек композиције засновани су на нехијерархијски организованој слојевитој репетитивности, те имају карактеристичну минималистичку фактуру у којој нема функционалне диференцијације слојева.

Уколико имамо у виду да у овој композицији нема јасне интертекстуалности која би била чврст гарант њеног постмодерног статуса, испоставља се да је постминималистичка (тј. постмодерна) димензија ове композиције остварена само захваљујући хијерархијској организацији фактуре која је у модернистичком минимализму била незамислива. Постминималистичка фактура Дуала, која проистиче из пажљиво осмишљене „тродимензионалне“

¹² У другом репетитивном платоу четворотактни „збирни“ ритмички модел излаже се у различитим мелодијским транспозицијама и садржи увек различит, лежећи басов тон (преузет из задатог низа), док мелодијска компонента овог модела садржи лествични лествичног тона) и свој други сегмент у коме се задати тонови слободно комбинују. У трећем репетитивном платоу, поред ритмичке, модел садржи и своју хармонску компоненту: разлагање терчно структурираних акорда (састављених од тонова задатог низа, који ипак у сукцесији не образују тоналне функционалне везе. Парадоксално, „збирни“ ритмички образац ових репетитивних модела образује пулс-траку!

¹³ Мелодијска линија која представља синтагматску окосницу ових одсека јавља се као један од „производа“ репетитивности изабраних функционално диференцираних репетитивних модела.

¹⁴ Укупна мелодијска линија генерисана је репетитивним поступком, те губи своју стварну синтагматску пројекцију.

структуре изабраних репетитивних модела, у ствари је симулакрум најтипичније фактурне слике тоналне музике (која садржи „мелодију“ и „праћњу“).¹⁵ Као таква, постминималистичка фактура и сама постаје знак јер, градећи илузију традиционалне хијерархије музичких слојева, реферира на најшири узорак тоналне музике упркос одсуству традиционалне тоналне функционалности и упркос репетитивности!

Искорак који је Тошић у овим композицијама остварио у односу на свој интегрално минималистички опус није значајан. Не напуштајући сопствене стваралачки *credo*, који се током времена суштински и није мењао, Тошић је, захваљујући „компромису“ оствареном у домену артикулације музичког материјала, успео да сачува систем. Овде су његови репетитивни модели, у име приближавања традиционалним обрасцима, изгубили своју нехијерархијску организацију и контекстуалну неутралност, што је био једини Тошићев уступак времену.

А ефекат ове мале промене је велики.

Оно што Тошић производи слојевитом организацијом репетитивног модела (а тиме и музичког тока) јесте вишеструкост и псеудофункционална различитост површина које на типично постмодернистички начин симулирају „дубину“ тоналне предмодернистичке музичке традиције. Поступак симулације открива се појавом „структуралне дисонанце“ на релацији систем (предобликована репетитивност) – репетитивни модел (традиционално структурирани музички материјал), без обзира на чињеницу да су репетитивни модели коришћени у Дуалу, заправо „празни означитељи“, дословно ослобођени историјских баласта њихових означених.

Наравно, њихове стварне музичке референце нема, а референцијална раван само дела смешта у простор алузија – симулираних хомологија: тема-серија изложена на почетку композиције упућује на тоналну линију-тему која би могла бити предмет неког варирања; мелодијска димензија репетитивног модела у првом и другом репетитивном одсеку асоцира на традиционално формулисан мотив; мелодија дугих тонова (у другом и трећем репетитивном одсеку) „подсећа“ на спору лебдећу мелодију из неке амбијенталне (тоналне) музике.

Као композиција чија плутајућа и отворена референцијална раван заправо производи „илузију референције“, Дуал недвосмислено припада пољу симулацијске уметности. Ради се дословно о „замењивању стварног његовим знацима, тј. о операцији одвраћања од сваког стварног процеса његовим операторним двојником, метастабилном, програматском, непогрешивом означавајућом машином која нуди све ознаке стварног (...)“.¹⁶

¹⁵ Чак и онда када репетитивни модел нема мелодијску димензију, она се успоставља на синтагматској оси одсека (у другом и трећем репетитивном одсеку) као дуга, лебдећа мелодија са „хармонском“ репетитивном праћњом.

¹⁶ Cf. Žan Bodrijar: *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 6.

Закорачивши у поље симулационизма као аутентично поље постмодерне уметности, Дуал, парадоксално, успоставља континуитет са својим модернистичким „претходницима“ у Тошићевом опусу. Уз помоћ ригидног предобликовања (као заједничке карактеристике интегралног минимализма и производње „чистих“ симулакрума), у овом делу је изведена мимикрија ауторовог модернистичког модуса менти, заправо његова мутација у постмодерном времену. Као такав, Дуал стоји на „нултој“ позицији постмодерног минимализма у пољу којим влада снажна интерференција касног модернизма и постмодернизма.

Парадокс његове позиције у историји новије српске музике открива се у чињеници да је ово дело, које представља парадигму нултог искорак из интегралног модернистичког минимализма, настало почетком деведесетих година 20. века, када постминималистичка пракса београдских композитора већ почиње да јењава.

Није ли то још један доказ да смо током деведесетих година 20. века живели у „мешавини различитих времена“, у једном од оних „несинхроних презентата“ у којима се пред очима културне јавности изводио палимпсест различитих, резидуалних и настајућих уметничких појава?

SUMMARY

DUAL BY VLADIMIR TOŠIĆ

Vladimir Tošić composed the very first piece of integral minimalism in Serbia. He is the only Serbian composer whose postminimalist output was preceded by personally realized radical, modernistic minimalism. Therefore, his output could be understood as a line of continuity that connects the practices of modernistic and postmodernistic minimalism in Serbian music.

Although the *Dual* is one of the first pieces in which Tošić steps aside from the “rude” modernistic concept of his integral minimalism, in it he still holds on to the precomposition principle. More precisely, the principle is only modified to adjust to the demands of the new historical moment.

The *Dual* consists of many important features of radical modernistic minimalism – it has been built upon a reduced tone phonemic basis that undergoes strict repetitiveness in which only the smallest gradual changes are allowed.

The piece begins with a melody-theme (in parallel octaves) built on 8 tones of Tošić's harmonic mode and introduced in a specific order (*c, g, fis, e, d, b, a, h*). The five repetitive segments follow in which the given tone row is treated in the mode of variation.

Thanks to the specifically shaped, three-dimensional repetitive models, the first three repetitive levels of the piece have a typical postminimalistic texture in which the “melody” and its repetitive “accompaniment” are shaped in different ways. Contrary to the preceding ones, the fourth and fifth sections are based on nonhierarchical organized layered repetitiveness and have a characteristic minimalist texture in which there is no functional layer differentiation.

This piece has no explicit intertextuality that would be a firm signifier of its postmodern status. Hence, its postminimalistic, i.e. postmodernistic dimension, is realized only through its hierarchical organization of the texture which was unimaginable in the mod-

ernistic minimalism. The postminimalistic texture of the *Dual*, which comes from a carefully conceived “three-dimensional” structure of the chosen repetitive models is in fact the simulacra of the most typical texture of tonal music (“melody”+ “accompaniment”).

What Tošić produces with a laminar organization of the repetitive model (and in the meantime also of the music flow) is multiplicity and a pseudo functional difference of the surfaces that in a typical postmodernistic way simulate the “depth” of the tonal premodern musical tradition.

Of course, there is no real music reference and a referential level of the piece moves in to the allusion space – of simulated homologies. This piece actually produces a “referential illusion”, thus undoubtedly being a simulation art piece.

By the means of rigid pre-composition (as the mutual feature of integral minimalism and the production of “pure” simulacra) in the *Dual*, we have a mimicry of the author's modernistic *modus menti*, its mutation in the postmodern age. As such, the *Dual* occupies the “zero” level of postmodern minimalism in a field which is governed by a strong interference of late modernism and postmodernism.