

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

Чланак примљен 1. 04. 2009.  
Чланак прихваћен 21. 05. 2009.  
УДК 78.071.1 Величковић, Ј.

**Јелена Новак\***

Универзитет у Амстердаму  
Школа за анализе културе у Амстердаму (ASCA)

### Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама *Фијаско*, *Стрелка* и *Спутник* Јасне Величковић

**Апстракт:** Три композиције Јасне Величковић написане у периоду од три године – *Стрелка* (2004), *Фијаско* (*Фиаско*, 2005) и *Спутник* (2005–6) привлаче пажњу најпре неуобичајеном инструментацијом. Међутим, поред „металног“, „звечкавог“ звука *Стрелке*, тескобне тензије *Спутника* и ноншалантне распеваности *Фијаска* у овим делима долази до неочекиваног и узбудљивог ефекта: пажљиво и минуциозно изграђен композициони систем претходно претпостављен за свако од дела бива истовремено пажљиво и минуциозно разграђен током композиције. Показују се немогућности ширег примењивања система као и његовог свеопштег деловања. Реч је о фијаску утопије – показивању да успешно пројектовани функционишући систем у себи садржи и мотор сопственог разарања.

**Кључне речи:** Јасна Величковић, *Фијаско*, *Стрелка*, *Спутник*, музичка реалност.

Кроз досадашњих тридесетак композиција Јасна Величковић тематизује различите музичке и теоријске контексте. Само је једна од могућих многобројних класификација фрагмената опуса Величковичеве ова која следи. Проблематизовани музички и теоријски контексти чине разнолике нивое популарне културе – *Епизода зоне сумрака или када је Загор срео Алана Форда*<sup>1</sup> (1995), *Слика Доријана Греја*<sup>2</sup> (1995), *The Dracula Project*<sup>3</sup> (2002), *Velvet embryos*<sup>4</sup> (2003), *Фантазија*<sup>5</sup> (2004), *Успавана лепотица*<sup>6</sup> (2006), *Dance Dance Dance*<sup>7</sup> (2008), затим

\* Контакт: [artina@beotel.net](mailto:artina@beotel.net).

<sup>1</sup> Композиција је написана за гитару, флауту, удараљке и баритон.

<sup>2</sup> Композиција је написана за гудачки оркестар и чембало.

<sup>3</sup> Композиција је написана за електронику.

<sup>4</sup> Композиција је написана за клавир, електричну гитару, бас гитару, саксофон, удараљке.

<sup>5</sup> Композиција је написана за глас, блок-флауту, флауту, кларинет, виолину, контрабас, клавир, трубу, удараљке.

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

звучна манифестовања инхибираности и трауме - *VriskrikExe*<sup>8</sup> (1997–99), *Када покушавам да не врштим*<sup>9</sup> (1998), *Self Accusation*<sup>10</sup> (2007), преиспитивање институција музичког театра – *Dreamopera*<sup>11</sup> (2001), *Love and Jealousy*<sup>12</sup> (2003–4), *Fijasko*<sup>13</sup> (2005), *Self Accusation*, као и високотехнолошка истраживања и њихови утицаји на свет уметности – *SuperInTellActUAllyMadManMadeMachine*<sup>14</sup> (2000), *!DNA AND?*<sup>15</sup> (2002), *472/XI variations*<sup>16</sup> (2005), *Стрелка*<sup>17</sup> (2004), *Спутник*<sup>18</sup> (2005–2006).

Почевши од композиција *Walk on the wild side* (1994) и *SuperSub* (2000), компоновање за клавир и инструменте са диркама једна је од константи опуса Величковићеве. Уз пијанистичко образовање и виртуозност које поседује, композиторка проблематизује клавирски звук, као и статус и функцију клавирског и донекле чембалистичког репертоара у својим делима. Клавирски звук на различите начине бива онеобичен и преиспитан. У делу *Good Bach* (2001/4) за клавир и компакт диск, снимак *Прелудијума и фуге* у С дигу Јохана Себастијана Баха у интерпретацији Глена Гулда (Glenn Gould) се емитује док пијаниста у интеракцији са снимком изводи компоновану партитуру Величковићеве. Разлаже се уобичајени протокол који подразумева след: композитор-партитура-извођач-звук, а Бахове ноте постају низ трагова, „рецепт“ у раслојеној медијској и концептуалној појавности дела. У делу *Сизифова песма* (2002) мотив састављен од низа децима успиње се током композиције од најнижег до највишег регистра пролазећи кроз различите музичке епохе, и еманципујући

<sup>8</sup>Композиција је написана за глас, виолину, виолончело, кларинет, трубу/диджериду, удараљке.

<sup>9</sup>Композиција је написана за *big band*.

<sup>8</sup> Реч је о концерту за живу електронику и оркестар.

<sup>9</sup>Композиција је написана за ансамбл лимених дувача.

<sup>10</sup>Композиција је написана за препарирани клавир, синтисајзер, наратора и звучник.

<sup>11</sup>Реч је о опери реализованој у сарадњи са групом *Теорија која хода*. Музика је електронска.

<sup>12</sup>Реч је о камерној опери у сарадњи са композиторима Стивеном Потером (Steven Potter), Федериком Рубеном (Federico Reuben) и Микеле Багадђлиом (Michele Bagaglio).

<sup>13</sup>Композиција је написана за три женска гласа, шест раштимованих клавира, спинет и портативне оргуље. Певачице користе и удараљке: флексагон, лављу рику и чашу.

<sup>14</sup>Композиција је написана за флауту, обоу, кларинет, баскларинет, фагот, хорну, трубу, тромбон, удараљке, клавир, две виолине, виолу, виолончело, контрабас.

<sup>15</sup>Композиција је написана за камерни оркестар.

<sup>16</sup>Композиција је написана за глас, ансамбл и оркестар робота.

<sup>17</sup>Композиција је написана за два клавира, чембало, харфу, музичку тестеру, цимбал и хармонику.

<sup>18</sup>Композиција је написана за два клавира наштимована у четвртстепеном размаку, у другој верзији за квартет удараљки, 2006. Композицију су премијерно извеле Нада Колунџија и Дебора Ричардс (/Deborah Richards/ 24. новембра 2008, у оквиру 17. међународне трибине композитора.

Јелена Новак

*Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић*

---

архаични звук чембала. У *Спутнику* је показано готово узнемирујуће четврттонско трење звучних плоха, као и испитивање функционисања класичних материјала у таквом окружењу, посебно с обзиром на нека од општих места литературе за инструменте са диркама попут баховских и моцартовских флоскула. У делу *Селф Ациусатион* (2007) уз синтисајзер, наратора и звучник употребљен је и препарирани клавир, а дело још једном уздрмава подразумевајућу процедуру везану за неспојивост партитуром записаног и изведеног. *Фијаско* (2005) је дело писано за три гласа, шест раштимованих клавира, спинет и портативне оргуље. У њему је иницијатор театрализованог извођења и искоришћених звучних средстава немогући, замишљени, „избрисани“ клавирски звук и разбијеност звучних извора и разумљивости певаног текста. У делима *Shadow Study #1* (2008) за клавир и електронику четвороручно и *Shadow Study #2* (2008) за клавир и електронику, техника и логика добијања звука на клавиру је поново измештена и преиспитана. Звук који се чује као коначни продукт компоновања је „сенка“ већ постојећег звука. Компјутер преноси претходно изведени звук до клавира и тај сигнал преко магнета производи звук на клавирским жицама. Реалност клавирског звука је деконструисана, а инструмент добија функцију звучника и постаје „постклавир“. Постојећи композиторско/извођачки инпут Величковићева реадумаде-овски користи за добијање новог оутпут-а и у том процесу једна звучна реалност производи другу.

Три композиције Јасне Величковић написане у периоду од три године – *Стрелка* (2004), *Фијаско* (2005) и *Спутник* (2005-6) привлаче пажњу најпре неуобичајеном инструментацијом. Међутим, поред „металног“, „звечкавог“ звука *Стрелке*, тескобне тензије *Спутника* и ноншалантне распеваности *Фијаска* у овим делима долази до неочекиваног и узбудљивог ефекта: пажљиво и минуциозно изграђен композициони систем претходно претпостављен за свако од дела бива истовремено пажљиво и минуциозно разграђен током композиције: показује се немогућност ширег примењивања система као и његовог деловања. Реч је о фијаску утопије – показивању да успешно пројектовани функционишући систем у себи садржи и мотор сопственог разарања. Моја теоријска пажња била је заокупљена разнородношћу звучних резултата, али и концептуалном сродношћу дела која ме је мотивисала на њихову теоријску експликацију.

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

---

Фијаско утопије је недвосмислено показан у звучном резултату, као и контекстуалној позадини дела *Фијаско*. У поводу обележавања четиристо тридесет година од оснивања универзитета у Лајдену предложено је да фигура и деловање холандског уметника Хумберта де Супервила (Humbert de Superville, 1770–1849) буду окосница музичко-театарског пројекта изведеног у бившем здању фабрике вуне у Шелтема-комплексу у Лајдену. Координатор пројекта био је позоришни уметник Пол Кук (Paul Koeck). Супервил је започео образовање као ликовни уметник. Међутим, убрзо је увидео неопходност формирања теорије која би подржавала, експлицирала и проблематизовала његов практични рад. Написао је *Essay on Unconditional Signs in Art*, утопистички текст у оквиру ког је развио когнитивну теорију визуелних знакова. Према Супервиловој теорији постоје три типа универзалних знакова које је могуће везати уз три боје – црвену, црну и белу. Свакој боји је приписан скуп значења, те тако црвена означава страст, жар, занос, одушевљење, срџбу, покрет, кретање, рад, узнемиреност, шум, несталност, променљивост, мењање, смену и замену; црна боја означава понос, себичност моћи, одбијање, примедбу, дубину мисли, великодушност, племенитост, свечаност, узвишеност, величанственост, гордост, охолост; бела боја означава хармонију, смиреност и достојанственост. Супервил је симболе повезао и са три типа линија, правом хоризонталном линијом, косом узлазном линијом и косом силазном линијом. Показујући свој систем на примеру архитектуре, Супервил је бело повезивао са античким стилем и његовом неутралношћу, источњачку архитектуру са осећањем среће и узлазним линијама, а готику са осећањем туге и црном бојом. Овај теоретичар је опсесивно развијао свој систем примењујући га на одевање, уређење животног простора, чинећи своју утопистичку потрагу екстремном и све је више удаљавајући од реалности. Иронично, универзална теорија коју је Супервил развијао није наишла на универзално прихватање и његово деловање је привукло пажњу знатно након његове смрти, а у вези са поетиком Пита Мондријана (Piet Mondriaan).

Потреба за универзалношћу којој је Супервил готово гротескно тежио иницирала је код Јасне Величковић избор ансамбла. Одлучила је да шест половних, старих раштимованих клавира чине језгро ансамбла. Као и Супервилова универзалистичка теорија, и звук шест раштимованих клавира је „осуђен“ на плурализам – потенцијални један је показан као многи. Идеалан клавирски звук остаје у утопистичкој имагинарној сфери, док га показана пракса

Јелена Новак

*Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић*

---

„демантује“. Шест разнородних и раштимованих клавира показују само потенцијалност, која кроз уједињавање неуједињивог, раздешеног, постаје немогућност. Локални тоталитаризам појединачног уникатног клавирског звука улива се у глобални звучни плурализам разбијене клавирске боје. Један је показан као многи. Описани дуализам ствара динамичан звучни резултат који „нечистим“ штимовањем измешта звучну сферу композиције из очекиване реалности клавирског звука.

Уколико је немогућност Супервиловог универзализма показана клавирским звуком, онда су три различита лица, три певачице одевене у црвено, бело и црно, показане као одсликавање Супервилове теорије на изражајна средства композиције. Чињеница да је избор певачица укључио и њихову расну разноликост – једна певачица је била бела (и одевена у бело), друга Афро (и одевена у црно), а трећа Азијаткиња (и одевена у црвено), театрализује у оквиру музичког дела и питања политичке коректности уметности у доба глобализма. У простору бивше фабрике вуне певачице су, као и клавири, биле вертикализоване у простору. На приземном нивоу су била два клавира, на првом спрату један, а на другом три. У приземљу је била „црна“ певачица, на другом нивоу „црвена“, док се „бела“ певачица ужетом окачена током извођења вертикално кретала у простору некадашњег фабричког лифта, придружујући се просторно једној или другој певачици. Идеолошки, „бела“ певачица је била свеприсутна. Музички материјал додељен свакој појединачној вокалној деоници у складу је са Супервиловом симбологијом. „Црвена“ певачица, која понекад користи и флексион има скоковиту деоницу која је изграђена од већих интервала, махом сексте, бела певачица има уједначену деоницу саздану од малих секунди и само симболично, нечујно користи „реквизиту“ – чашу која не производи звук, а црна певачица има мелодијски покрет наниже у коме доминира интервал велике секунде и понекад користи „лављу рику“. Такође, према речима Величковићеве, замисао је била и да шест клавира у инструментацији остварују одређене линије претпостављене Супервиловом теоријом. Оформљујући музички материјал Величковићева је консултовала и опусе средњовековних, ренесанских, барокних музичких теоретичара који су развијали односе између боја и музичких интервала налазећи у њима и многе противуречности. Музика *Фијаска* се креће у оквирима модалности и понекад је могуће уочити цитатне флоскуле које асоцирају на нека од познатих дела историје западне

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

---

музике – на пример, популарни фрагмент арије *La donna è mobile* из Вердијеве опере *Риголето*, као и скок велике сексте у деоници „црвене“ певачице који гради мотив *Винске песме* из Вердијеве опере *Травијата*.

Певани текст *Фијаска* је на есперанту. Пројекат конструисаног језика који би био универзалан, пројекат који није заживео у универзалним размерама, као ни Супервилова теорија, указао се као инспиративан избор. Такође, конструисање новог језика, као универзалне нове лингвистичке реалности, резонира са интересовањима Величковићеве за преиспитивање музичке реалности. Супервилова теорија је сумирајућа, он је правила извлачио као закључке из већ постојећих примера. Величковићева је за ову прилику Супервилову теорију усмерила према Супервиловом будућем, а нашем садашњем времену. То је био још један разлог за употребу есперанта. Она је на есперанто превела речи које се везују за супервиловски црвено, црно и бело и доделила их вокалним деоницама. Певани текст на језику који би требало да буде општеразумљив, а то није, говори о деконструисању институције певаног драмског текста, најчешће и иначе проблематично разумљивог у музичком театру. Реч је и о својеврсном подсећању на тражење музикалности у језику. Још једно од постављених правила јесте да су вокалне деонице различито музички опредељене у погледу могућности коришћења цитата – деоница „црне“ певачице обилује цитатним флоскулама, у деоници црвене певачице промичу парафразе понеких „већ чутих“ мотива, док деоница „беле“ певачице остаје искључиво у сфери сопствене сведене музичке реалности постепених покрета.

Театралност која је у овој композицији евидентна и потенцирана самим избором простора у коме је дело изведено такође је једна од константи опуса Јасне Величковић. Залагање за перформерски излазак из традиционалног медија музике карактерише неколицину остварења ове композиторке. У *Фијаску* је сама пројекција звучног простора дела театрализована и готово непреносива на носач звука. Функција певача и свирача у овом делу је значитељска. Означено је неухватљиво и променљиво. Сви учесници у композицији су само њихове номиналне функционалности. Ансамбл је разбијен у простору и самим тим противречан самом значењу појма заједничког музицирања, певани текст је неразумљив, вокалне солисткиње су костимиране, али нема контекста који би њихову костимираност

Јелена Новак

*Васиона дирка и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић*

наративно подржао, оне су симболи Супервилове теорије. Клавирски звук је разграђен спонтаним раштимавањем инструмената, а и само грађење ансамбла од мноштва клавира је у нескладу са историјско-идеолошком позадином пијанизма. Архаичан звук осталих употребљених инструмената са диркама – спинета и портативних оргуља (портативне оргуље доносе материјал популарне песме анонимног ренесансног аутора, а спинет носи цитатне флоскуле у деоници „црвене“ певачице) делује као својеврсна антитежа, увођење историјских звучних објеката у простор молекуларизованог пијанистичког звука. У *Фијаску* је показан пажљиво изграђен систем, а истовремено он је и разграђен показивањем афункционалности сопственог функционисања. Минуциозност којом Величковићева прорачунава употребљивост музичких средстава у оквиру система ове композиције упоредива је са минуциозношћу дванаесттонске технике компоновања.

Идентичан принцип једнократног установљавања композиционог система и показивања његове разградње коришћен је и у композицијама *Спутник* и *Стрелка*. Спутник (руски: сателит) је први вештачи сателит који је орбитирано око Земље у серији „Спутник програм“. Спутник 1 је лансиран 1957. године и његово кружење око Земље је трајало три месеца. Идеолошка позадина историје Спутника везана је за хладноратовску кризу. Убеђеност америчких званичника у супериорност америчких свемирских истраживања дубоко је била пољуљана успешном и изненађујућом мисијом Спутника. Лансирање је изазвало шок у америчкој јавности и довело до „Спутник кризе“ која је надаље водила интензивирању свемирске трке између светских велесила. Један од важних аспеката истраживања свемира јесте и испитивање могућности преживљавања живих организама ван планете Земље. Најпознатији „свемирски пас“ је Лајка која није преживела свемирску мисију у којој је учествовала у Спутнику 2, 1957. године. Међу првим живим организмима, не рачунајући микробе, који су 1960. године преживели боравак у свемиру, у Спутнику 5 је био пас Стрелка (у друштву са псом Белком, зецом, четрдесет и два миша, два пацова, инсектима, гљивама и биљкама). Све лансиране животиње и биљке су преживеле боравак у свемиру и тако постале први организми којима је то успело. Политички гротескна је информација да је један од Стрелкиних потомака био поклоњен америчком председнику Кенедију. Свемирски пси чине незаобилазну карику у истраживању васионе. Утицај ових паса на популарну

Јелена Новак

*Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић*

---

културу могуће да ће ускоро досећи врхунац – током 2009. године очекује се премијера анимираног филма *Свемирски пси: Белка и Стрелка*.

У вези са историјом о свемирским псима и за контекстуализовање паса у уметничком раду намеће се неколико примера: пре свега потресни, шокантни али и духовити хепенинзи руског уметника Олега Кулика у којима је наги уметник, гестикулирајући и оглашавајући се као пас био присутан у галеријама или испред њих; затим платно *Dog Woman* португалске сликарке Пауле Регу (Paola Rego) на коме је она представила жену у позицији пса. Фигура пса је и у једном и у другом случају послужила као метафора неиздрживе позиције у којој се субјекти налазе. Присећам се и извођења соло песме Јасне Величковић *Религија пса* на стихове Адама Пуслојића у оквиру студија на београдском Факултету музичке уметности у класи Срђана Хофмана. „Трчим, трчим, трчим, трчим...“ гласили су неки од компонованих стихова истовремено потцртавајући уметничку особеност саме ситуације креирања и извођења музичког рада. Соло певачица са имагинарним унутрашњим поетизованим монологом пса тада је на мене оставила утисак снажног кршења уобичајених уметничких протокола у свету музике. Фигура певачице која својом појавом имплицира „наслаге“ традиције западноевропске соло песме, композиторкиним привидно љубазним, а заправо презначујућим гестом коришћења „псеће“ поезије остварила је снажан „шум“. Чини се да се управо димензија продубљеног преиспитивања статуса и функције уметничког компоновања поново преиспитује у *Спутнику* и *Стрелки*. Чињеница да је композиција названа именом чувеног „свемирског пса“ је провокативна. Но уколико читаву причу о истраживању свемира и опстајању земаљског живота у ванземаљским условима схватимо као причу о снажној жељи за сазнањем и упознавањем нових светова, онда се она може складно метафорично применити на музичке језике коришћене у композицијама *Спутник* и *Стрелка*. У том случају је могуће контекст истраживања свемира свести на две константе – једна је империјалистичка прича о моћи, сазнавању и покоравању нових светова, а друга би била везана за померање граница реалности света у коме живимо.



Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

„Композиција *Стрелка*<sup>19</sup> се заснива на метафори и структурном принципу тензионог-затезног лука. Дело се базира на повећању тензије, односно густине информација на микроформалном нивоу који се глобално манифестује кроз различите профиле одсека *A* и *B*“, објашњава Величковићева. Аспект театрализације музичког извођења присутан је и у овом делу. Метафора лука је дочарана избором инструмената, где су начини на које неки од њих производе тон или пак сам изглед инструмента искоришћени као метафора лука: на хармоници се лучно кретање производи понављањем растезања меха, натезање жица на харфи визуелно подсећа на гађање луком и стрелом, а добијање звука на музичкој тестери је такође везано за лучну повијеност овог инструмента. Занимљиво је и да је харфи додељена улога својеврсног граничника – потенцирани, готово хистерични глисандо харфе разграничава одсеке музичког тока. Глисандо харфе је искоришћен као рез, окидач који најављује промену. Формално, композиција *Стрелка* је најближа варираној канонској теми са варијацијама. Тема која се најпре јавља у првом клавиру, у току композиције се јавља непрестано у новим лествицама – пентатонској, модалним лествицама, дурској и целостепеној лествици. Тензија и растезање су приметни и на ритмичком плану дела. Форма композиције је лучна и друга половина дела у односу на прву половину формира слику у огледалу. Трајање другог дела је краће, те је тиме музичко време „зиповано“. Уколико су услед фрагментарности материјала лествице биле у првом делу теже препознатљиве, у другом делу се појављују музички материјали у лествичном кретању, тако да лествице постају препознатљивије. Присуство знатног броја пауза, тишине, у другом делу се везује за Стрелкино орбитирање. Она „лансирана“ пролази кроз разнолике музичке светове – између

<sup>19</sup> Композицијом *Стрелка* Јасна Величковић је освојила прву награду на 28. Irino Prize такмичењу за камерну музику у Токију, Јапан 2007. године. Прва награда је подељена између троје финалиста. Сем Величковићеве освојили су је и Евис Самоутис (Evis Sammoutis) са Кипра и Томи Раисанен (Tomii Raisanen) из Финске. Жири су чинили јапански уметници Масанори Фуџита (Masanori Fujita), председник жирија, Јоџи Јуаса (Joji Yuasa), Јори-Аки Матсудаира (Yori-Aki Matsudaira), Мамору Фуџиџеда (Mamoru Fujieda), Сатоши Танака (Satoshi Tanaka), Такајуки Раи (Takayuki Rai), Мари Такано (Mari Takano), Масахиро Мива (Masahiro Miwa). Било је пријављено 129 композиција из тридесет и две земље. Фондација Ирино, као и Ирино награда, основани су 1980. године у спомен на једног од најзначајнијих јапанских композитора Јошира Ирина (Yoshiro Irino), а награда се додељује ауторима за које се сматра да демонстрирају изузетну креативност у иновирању музичког језика. Композицију *Стрелка* београдска публика је имала прилику да чује на фестивалу Композитори у првом лицу, 2004. године, а дело је премијерно изведено 30. августа на свечаном отварању академске 2004/2005 године Краљевског конзерваторијума у Хагу.

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

---

осталог могуће је идентификовати и фрагменте/симболе везане за опусе хашких професора Величковићеве – Хилијуса ван Берхајка (Gilius van Bergeijk), Луја Андријсена (Louis Andriessen), Кларенса Барлова (Clarence Barlow). Док је за први део композиције могуће везати интенцију линеарне драматургије, други део је фрагментаран. Засноване на истом материјалу, успостављене су две потпуно различите музичке реалности где једна поништава другу иако из ње произлази.

Поново је на делу пажљиво осмишљен систем у коме готово ништа није препуштено интуитивном одабиру следа звукова. Систем је сасвим другачији од оног демонстрираног у *Фијаску*, међутим и у систему *Стрелке* је показана управо уникатност система и његова везаност искључиво за ову композицију. У читавом делу приметна је извесна „механичност“ музичког тока која подсећа на драматургију показану „атомизацијом“ звука пијанола студија Конлона Нанкороуа (Conlon Nanarrow).

Привидна механичност је одлика и композиције *Спутник*. Јасна Величковић коментаришући настанак *Спутника*, каже: „*Спутник* је композиција написана 2005. године по позиву Наде Колунције и Деборе Рицхардс за програм који ће као заједничку основу имати композиције написане за два клавира настимована четврттонски. Овај позив сам одмах прихватила не само зато што врло поштујем обе пијанисткиње, већ зато што сам и сама те исте године радила на композицији *Фијаско* која у свом саставу има шест врло старих клавира, природно раштимованих. *Спутник* и *Стрелка* (...) припадају композицијама где специфична инструментална боја директно утиче на изградњу музичког материјала. *Спутник* је састављен од кратких ставова и ‘орбитира’ слободно и непредвидиво“.<sup>20</sup>

Могуће је тврдити да је музички језик коришћен у *Спутнику* унеколико омаж пијанола студијама Конлона Ненкороуа, као и звуку и статусу аутоматског музичког инструмента какав јесте пијанола. Самосвирајући инструмент који производи звук претходно задат перфорираним папирним тракама био је од изузетне важности за Ненкороуа, неуобичајену, одметничку левичарску фигуру композитора. Овај композитор се након удаљавања из Америке због неподобности отелотворене у комунистичким уверењима преселио у Мексико

---

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

---

где је повучено живео и компоновао. Можда и најзначајнија његова остварења јесу управо студије за пијанолу. Пијанола, која је својеврсна музичка кутија, измишљена је као средство за репродуковање музике у сврхе забаве. Након велике популарности, функцију овог инструмента је преузео грамофон. Супротно идеологији и самом звуку забавне музике, пијанола студије Ненкероуа суочиле су овај инструмент са несвакидашње виртуознима захтевима, како у ритмичкој структури, тако и у несагледивом фрагментирању материјала. Ненкероуова пијанола је постала једна од претеча компјутерске музике где је инструмент постао протеза која омогућава извођење компликованих фактура које би биле неизводљиве чак и за врсног пијанисту.

Први став *Спутника* је хомофонија у спором темпу, која суочава најнижи и највиши регистар клавира. У том суочењу, услед недодиривања аликвотних тонова, четвртстепеност се готово не примећује. Током става регистри звучача се приближавају и четвртстепеност постаје очигледна. Могуће је схватити први став као увод у четвртступену реалност звука. Такође, овај став као да преиспитује немогућност звучача два клавира као једног. Деонице првог и другог клавира су театризоване симетричношћу материјала, те симетричним кретањима извођача који свирају као пресликани у огледалу. Пети став, супротно првом, „изводи“ из четврттонске реалности одлазећи у два различита света. У другом, трећем и петом ставу изразита је механичност употребљених материјала. У четвртном ставу који започиње ознаком „ентузијастично“ два клавира у унисоном покрету доносе арпеђиране акорде који као да су истргнути са почетка Моцартове *Сонате за клавир у Ц дуру* КВ 545. Немогући унисоно, који је заправо четвртстепени унисоно, постаје још немогућнији увођењем дијалогизирања. Перформерски елементи *Спутника* везани су и за показивање немогућег унисона у интерпретацији два клавира који су наштимовани у четвртстепеном размаку. Систем композиције почива на показивању немогућности комуникације, у коме би комуникационо средство био темперовани систем. Иако се обе клавирске деонице подвргавају препознатљивим флоскулама пијанистичке литературе, испоставља се да је њихов четвороручни дијалог апсолутно немогућ, јер они иако користе исту граматику,

---

<sup>20</sup> Програмска информација за композицију *Спутник* Јасне Величковић.

Јелена Новак

*Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић*

---

њихова фонологија је потпуно различита и то непрестано разграђује потенцијалну могућност комуницирања између два свирача. Неочекивани ефекат дешава се увидом у другу верзију овог дела – верзију за четири ударача, која је начињена 2006. године.<sup>21</sup> Разграђујуће четврттонско трење у перкусионистичком *Спутнику* је и само разграђено. Употребом разнородних ударачких инструмената, са одређеном али и неодређеном висином тона, систем *Спутника* за два клавира бива разграђен. Овај ефекат омогућава виђење *Спутника* за ударалке као сасвим аутономне композиције, без обзира на његово порекло од *Спутника* за два клавира. И на овом плану показан је принцип разграђивања музичке реалности.

У тексту *Добродошли у пустињу реалног* Славој Жижек наводи бентамовску дефиницију реалног: „(...) реалност је њен сопствени најбољи привид“.<sup>22</sup> У том парадоксу реалности која није она сама већ нешто друго што на њу највише подсећа, налазим упориште за поезику Јасне Величковић у претходно интерпретираним композицијама. Реалност је, према дефиницији коју Жижек наводи, уједно и сопствена супротност, привид, разграђивање реалног. Уколико под појмом музичке реалности разумемо реалност појавности тонова у времену, разграђивање те реалности подразумева звучно показивање „буг“-ова у матриксу компонованог звука. Компоновани звук није ништа више, али ни ништа мање од сопственог привида. *Фијаско*, *Стрелка* и *Спутник* указују на узбудљива преиспитивања ове дијалектике.

---

<sup>21</sup> Композицију *Спутник* у верзији за четири ударача имала је прилике да чује и београдска публика у интерпретацији у оквиру фестивала Композитори у првом лицу /II, 2006. године.

<sup>22</sup> Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, <http://www.lacan.com/desertsym.htm#100>.

Јелена Новак

Васиона дирки и жица: РАЗГРАЂИВАЊЕ МУЗИЧКЕ РЕАЛНОСТИ у композицијама  
Фијаско, Стрелка и Спутник Јасне Величковић

---

**Jelena Novak**

**Space of Keys and Strings: UNDOING THE REAL of MUSIC  
in *Fiasko*, *Strelka* and *Sputnik* by Jasna Veličković**

Summary

In about thirty compositions thus far, Jasna Veličković has been finding her subjects in various musical and theoretical contexts: re-examination of the institute of music theatre, different levels of popular culture, sound manifestations of inhibition and trauma, high tech researches and their influence on the world of art, problematization of piano sound, as well as the status and the function of the piano and, to a lesser extent, harpsichord sound in her works. Three works by Jasna Veličković, written within three years – *Strelka* (for two pianos, harpsichord, harp, musical saw, cimbalom and accordion, 2004), *Fiasko* (for three female voices, six detuned pianos, spinet and portative organ; the singers use percussion: flexatone, lion roar and glass, 2005) and *Sputnik* (for two quartertone-apart pianos, 2005–6, second version for percussion quartet, 2006) draw attention first and foremost by unusual instrumentation. However, in spite of ‘metallic’, ‘jingling’ sound of *Strelka*, anxious tension of *Sputnik* and nonchalant melodiousness of *Fiasko*, these works lead up to an unexpected and exciting effect: compositional systems, carefully and minutely built for and in each work in turn, are also carefully and minutely destroyed by the end of each piece: it is shown that a broad application of a system and its global operation is impossible. The point is in a fiasco of a utopia – proving that a successfully designed and functional system contains the engine of its own destruction. My attention as a theorist was drawn to heterogeneity of sound results, but also to a conceptual affiliation of the works, which motivated me to explicate them theoretically.

A fiasco of a utopia is decidedly presented in the sound result, as well as in the contextual background of *Fiasko*. The principle of one-time establishing of a compositional system and presenting its undoing is also used in *Sputnik* and *Strelka*. A carefully designed system is at work, a system where almost nothing is left to intuitive selection of sound sequences. The system is utterly different from the one demonstrated in *Fiasko*, but it is unique and exclusive for *Strelka* only. In the whole work we can note certain ‘mechanicity’ of the musical tissue, recalling a dramaturgy stemming from the sound “atomization” of Conlon Nancarrow’s Pianola studies. Virtual mechanicity is a characteristic of *Sputnik* too. We can claim that the language of *Sputnik* is, to an extent, a homage to the studies of Conlon Nancarrow, as well as to the sound and status of an automatic music instrument, which the Pianola is.

In the item *Welcome to the Desert of the Real*, Slavoj Žižek states a Benthamian definition of reality: “[R]eality is its own best semblance.” In that paradox of reality – it not being itself, but something else that resembles it as closely as possible – I find a stronghold for Jasna Veličković’s poetics in the previously analyzed works. According to the definition Žižek states, reality is also its own opposite, semblance, undoing the real. If by music reality we understand the reality of tones’ phenomenology in time, undoing of that reality implicates the sonic demonstration of ‘bugs’ in the matrix of composed sound. Composed sound is nothing more, but also nothing less, than its own semblance. *Fiasko*, *Strelka* and *Sputnik* point to exciting reassessments of this dialectics.

**Key words:** Jasna Veličković, *Fiasko*, *Strelka*, *Sputnik*, music reality.