

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
ODSEK ZA MUZIKOLOGIJU

Bojana S. Radovanović

GLAS I TEHNIKA/TEHNOLOGIJA
U SAVREMENOJ MUZICI
doktorska disertacija

Mentor:
dr Biljana Leković, docent

Beograd, 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF MUSICOLOGY

Bojana S. Radovanović

**VOICE AND TECHNIQUE/TECHNOLOGY
IN CONTEMPORARY MUSIC**

Doctoral Dissertation

Menthor:

Dr. Biljana Leković, Assistant Professor

Belgrade, 2021.

Izjava zahvalnosti

I pre nego što se upustimo u avanturu doktorskog istraživanja, svesni smo da se stvari u jednom tako dugom periodu – a kako to obično biva, samo u jednom trenu – mogu preokrenuti i postati vredne floskule da se *život dešava bez obzira na sve naše planove*. Ogromno hvala mojoj mentorki dr Biljani Leković na posvećenosti, sadržajnim razgovorima i poverenju, a naročito na mentorskoj i prijateljskoj podršci i hrabrosti da ‘idemo napred’ u najjazzovnijim trenucima životnih preokreta.

Unapred se zahvaljujem članovima komisije na čitanju teksta i živoj diskusiji. Hvala i svim profesorkama i profesorima koji su u toku ovog obrazovnog procesa uticali na buđenje i podsticanje moje istraživačke i naučničke iskre.

Neprocenjiv uvid u svoje uzbudljive stavove i umetničke intencije pružile su mi, kroz intervjuje i neformalne razgovore, Katalin Ladik, Tea Soti, Hanan Hadžajlić, Mina Gligorić i Ana Radovanović, dok su mi Hanan Hadžajlić, Tamara Knežević i Jug Marković otvorili vrata svojih stvaralačkih svetova ustupljenim snimcima i partiturama, na čemu im svima najtoplije zahvaljujem.

Zahvalna sam koleginicama i kolegama iz Muzikološkog instituta SANU na podsticajnoj i prijatnoj radnoj atmosferi, kolegijalnosti i podršci, naročito ispoljenoj – što je i očekivano – ‘generacijski’, među mladim istraživačima. Direktorki dr Katarini Tomašević, dr Ivani Medić, Maši Golubović i Teodori Trajković, posebno hvala na vedrom duhu i svakom ohrabrenju.

Hvala Ani Đorđević, Jeleni Čupić i Adriani Sabo na čvrstoj mreži podrške koja nije popustila ni u najtežim situacijama.

Mojim Palančanima i Novosađanima hvala za dragoceno bodrenje ‘na daljinu’.

Mojim roditeljima i bratu najveće hvala za bezrezervnu potporu, koja ne jenjava bez obzira na to šta mi je ‘sledeće na tapetu’.

Milanu, kao i malim crnim plišicama, hvala na herojskom strpljenju i podršci, sigurnom utočištu i debatama o glasu u blek metalu.

Konačno, neizmerno sam na svemu zahvalna svojoj dragoj profesorki i mentorki, dr Vesni Mikić (1967–2019), sa kojom sam na ovaj put i krenula od razgovora o glasu u muzici još na osnovnim studijama i došla do prijave doktorske disertacije. Istinska je privilegija što sam imala priliku da od profesorke učim, da sa njom radim i provedem dragoceno vreme.

Uz duboku zahvalnost za svaku životnu i profesionalnu lekciju, ovaj tekst njoj i posvećujem.

Glas i tehnika/tehnologija u savremenoj muzici

sažetak

Predmet disertacije *Glas i tehnika/tehnologija u savremenoj muzici* jeste odnos glasa u savremenoj muzici prema vokalnoj tehnici i tehnologiji snimanja, obrade i manipulacije zvuka. Baveći se izvođačkim glasom u savremenoj umetničkoj, popularnoj i *crossover* muzici, nastojala sam da pokažem na koji način specifične, tj. proširene vokalne tehnike i mogućnosti nove tehnologije utiču na aktuelnu vokalnu produkciju. Moja polazišna hipoteza bazirana je na ideji da je *drugost* glasa, koja se do tada temeljila na upotrebi proširenih vokalnih tehnika i tehnologije, u muzici nastaloj od sedamdesetih godina 20. veka naovamo dovedena u pitanje, kao i da je podela između Prvih (konvencionalnih, 'normalnih', uobičajenih) i Drugih (nekonvencionalnih, 'ne-normalnih', neuobičajenih) glasova ublažena. U odnosu na 'tipove' glasovnog ponašanja koje proučavam, moja pažnja bila je usmerena prevashodno na polje umetničko-avangardne i nekomercijalne/*underground* popularne muzike, odnosno, ekstremne metal muzike, kao i primere interdisciplinarnih umetničkih radova koji se baziraju u izvođačkim umetnostima. Kriterijumi za odabir relevantnih primera ovakve muzičke prakse odnosili su se na uvođenje, definisanje, kao i teorijsko i pedagoško eksplikovanje novih i proširenih vokalnih tehnika; inovativni odnos prema tehnologiji snimanja i manipulacije zvuka; te promenljivi odnos između kompozitora i izvođača, u teorijskom i praktičnom pogledu.

Ciljevi ovog rada su: sagledavanje relevantne muzikološke i šire-humanističke literature radi utvrđivanja trenutnog mesta glasa i tendencija teorijske misli o njemu, te zasnivanje svojevrstne teorije (muzičkog) glasa, prevashodno u našoj sredini; doprinos teoretizaciji proširenih vokalnih tehnika i utvrđivanje platforme za njihovo proučavanje iz interdisciplinarno usmerene muzikološke perspektive; istraživanje Drugog glasa u savremenoj muzici; utvrđivanje odnosa savremenog (muzičkog) glasa prema novim tehnologijama.

S tim na umu, glas sam najpre razmatrala kroz teorijsku prizmu, izoštravajući fokus sa filozofskih rasprava na istaknute muzikološke doprinose. Na taj način kreirala sam osnovu za ustanovljenje sopstvene teorijske baze glasa u muzici. Potom sam istorijski sagledala formiranje Prvog muzičkog glasa Zapadnog sveta kroz prizmu vokalne tehnike i istorije vokalne pedagogije, te ukazala na raznolike odnose glasa i tehnologije koji su se formirali kroz mogućnosti čuvanja, amplifikacije, modifikacije i sinteze glasa. Glas u savremenoj muzici posmatrala sam u širem i užem smislu: širom definicijom obuhvatila sam Drugi glas u muzici 20. veka u njegovom avangardnom, neoavangardnom i eksperimentalnom ruhu. U odnosu na tu postavku, potom sam definisala *ekstremni glas* i *tehnološki glas*, tj. glas kiborga, avatara i posthumani glas, koji nastaju iz Drugog glasa, odgovaraju užoj definiciji savremenosti i na specifičan način rade sa postulatima *drugosti*. Uzimajući u obzir 'samo' one prakse koje se ističu svojom naročitom upotrebom vokalne tehnike i tehnologije, u ovoj disertaciji napravljen je inicijalni korak u procesu razumevanja potencijala *savremenog muzičkog glasa*.

Ključne reči: glas, vokalna tehnika, tehnologija, savremena muzika, proširene vokalne tehnike, Drugi glas, ekstremni metal, posthumani glas, muzikologija, studije glasa

Naučna oblast: društveno-humanitičke nauke; nauke o umetnostima

Uža naučna oblast: muzikologija

Voice and Technique/Technology in Contemporary Music

Abstract

The subject of the dissertation titled *Voice and Technique/Technology in Contemporary Music* is the relationship between the voice in contemporary music and the vocal technique and technology of recording, processing, and manipulating the sound. By focusing on the performing voice, I have sought to show how extended vocal techniques and the possibilities of the new technology affect the current vocal production. My hypothesis is based on the idea that the *otherness* of voice, which was based on the usage of extended techniques and technology throughout the 20th century, is challenged in the music created since the 1970s, as well as on the assumption that the division between the First (conventional/'normal'/usual) and the Other (unconventional, not-normal, unusual) voices is mitigated. Here I intend to examine different 'types' of vocal behaviour while focusing primarily on avant-garde art music and non-commercial/underground popular music (extreme metal), as well as examples of the artistic creations based in performing arts in general. The criteria for the selection of the relevant case studies aims to introduce a new definition, as well as a theoretical and pedagogical explication of new and extended vocal techniques; innovative approach to technology for recording and manipulation of the sound; interchangeable relation between composer and performer figure, in theory and practice.

The goals of this dissertation are: examination of the relevant sources in musicology and humanities in order to evaluate the place of voice in existing literature on this subject, and the establishment of a theory of (musical) voice; contribution to the scholarship of extended vocal techniques while creating a platform for studying this subject from an interdisciplinary musicological perspective; researching the Other voice in contemporary music; determining the nature of the relation between the contemporary (musical) voice and new technologies.

With this in mind, I approached the voice studies from the theoretical perspective, focusing on philosophical debates and expanding towards relevant musicological sources. By doing so, I have created a foundation for my own proposition of my theory of (musical) voice. After that, I reviewed the formation of the First voice of the Western world through the prism of vocal technique and pedagogy, while indicating the diverse relations between voice and technology through the history of preservation, amplification, modification, and synthesis of voice. Voice in contemporary music was viewed in the broader and narrower sense: the broad definition included the Other voice in the music of the 20th century in its avant-garde, neo-avant-garde, and experimental forms. With that in mind, I defined the *extreme voice* and the *technological voice* (the voice of cyborgs, avatars, and posthumans), both of which have the origin in the Other voice but work with the *otherness* in a specific mode. By including the practices that specifically factor in extended vocal techniques and technology, this dissertation is the initial step towards understanding the potential of *contemporary musical voice*.

Keywords: voice, vocal technique, technology, contemporary music, extended vocal techniques, the Other voice, extreme metal, posthuman voice, musicology, voice studies

Scientific field: social and humanistic sciences; art sciences

Scientific subfield: musicology

SADRŽAJ

1	Uvod	5
1.1	Određenje ključnih pojmova.....	10
1.1.1	Glas.....	10
1.1.2	Tehnika i tehnologija	15
1.1.3	Savremena muzika	18
1.2	Struktura i sadržaj disertacije	21
2	U fokusu: glas.....	27
2.1	Studije glasa – šta i kako se pitamo?.....	28
2.1.1	Studije glasa – formiranje nove naučne paradigme.....	37
2.1.2	Studije glasa – predlog studijskog programa	42
2.2	U fokusu muzikologije: ‘stariji’ pristupi	46
2.2.1	Pevani glas – preovlađujuća pitanja u istoriji pevanja	47
2.2.1.1	Operski glas	50
2.2.2	Glas kao muzički instrument.....	52
2.2.3	Kompozitorski glas.....	54
2.2.4	Glas muzičke naracije	56
2.3	U fokusu muzikologije: aktuelni pristupi.....	58
2.3.1	Obrt – izvođenje, glas, telo, performativnost.....	58
2.3.2	Glas ‘nosi’, ‘produžava’, ‘stvara’ telo	60
2.3.3	Glas, jezik, politika	63
2.3.4	Savremeni diskursi o glasu – muzikološka i kompozitorska perspektiva.....	67
2.4	Drugi glas u savremenoj muzici	71
3	U fokusu: glas i tehnika/tehnologija	83
3.1	Glas i tehnika – ustanovljenje Prvog glasa	86
3.1.1	Naučni obrt u vokalnoj pedagogiji	93
3.1.2	Savremena vokalna pedagogija.....	96
3.1.2.1	Problemi savremenog belkanta	97
3.1.2.2	Proširene vokalne tehnike u savremenoj umetničkoj muzici.....	100
3.1.2.3	Vokalna pedagogija i tehnika popularne muzike	104
3.2	Glas i tehnologija	110

3.2.1	Sačuvan glas – odsutno telo.....	111
3.2.2	Amplifikovan glas – ‘pojačano’ telo	113
3.2.3	Modifikovan glas – hibridni telesni identiteti	115
3.2.4	Sintetizovan glas – nepostojeće telo?.....	118
4	Glas u savremenoj muzici I – Drugi glas u 20. veku.....	127
4.1	Prva polovina veka	129
4.1.1	Govor i muzika I: uspon šprehštmea.....	129
4.1.2	Govor i muzika II: naratori i solisti	142
4.1.3	Jezički i zvukovni eksperimenti	147
4.1.4	Tehnologija: elektronska revolucija i pojava mikrofonske tehnike	148
4.2	Druga polovina veka	153
4.2.1	Proširene vokalne tehnike u umetničkoj muzici I: komponovanje za glas.....	153
4.2.2	Glas i tehnologija: u/oko elektronskih studija	161
4.2.2.1	Štokhauzen i glas: Kelnski studio pedesetih	162
4.2.2.2	Glas, tehnologija/tehnika, eksperiment: Milanski studio	163
4.2.2.3	Promena paradigme: za Ket i o Ket (i od Ket)	166
4.2.3	Proširene vokalne tehnike u umetničkoj muzici II: kompozitorke-izvođačice 174	
4.2.3.1	magnifiCathy	175
4.2.3.2	Umetnost vokalnih ekstenzija – Džoan la Barbara	183
4.2.3.3	Glas i telo u multidisciplinarnom kontekstu – Galas, Anderson, Monk .	194
4.2.4	Druga polovina veka – jugoslovenski i srpski kontekst.....	199
4.2.4.1	Elektrovokalna dela u Srbiji i Jugoslaviji.....	200
4.2.4.2	Erne Kiralj i Katalin Ladik – pronalaženje Drugog glasa u eksperimentu 203	
4.2.5	Drugi glas u popularnoj muzici	208
4.2.5.1	„We are the Robots” – vokoder u popularnoj muzici i kulturi	212
4.2.5.2	Savršeni Drugi glas – autotjun	216
4.3	Rezime poglavlja	218
5	Glas u savremenoj muzici II – Ekstremni glas.....	220
5.1	Ekstremni glas	222
5.1.1	Vokalne tehnike ekstremnog metala	225
5.1.1.1	Terminologija – na sceni i oko nje.....	225
5.1.1.2	Agresija je lažna? Deo prvi.....	228
5.1.1.3	Agresija je lažna? Deo drugi.	235

5.1.2	Prodor ekstremnog glasa u umetničku muziku.....	236
5.1.3	Pablo Pikaso u svetu Volta Diznija – Jap Blonk.....	251
5.1.4	Glas i ritual – Majk Paton.....	256
6	Glas u savremenoj muzici III – kiburzi, avatari i istraživanje posthumanog	259
6.1	Od vokodera do Mi.Mu rukavica – „Hide & Seek” Imodžen Hip.....	261
6.2	„Ona je svačiji glas” – fenomen Hacune Miku.....	265
6.3	Prošireni (vokalni) identiteti – <i>Fonacije</i> Ane Gnjatović.....	269
6.4	Duo MaJaap u post-humanom kontekstu	275
6.5	Uz pomoć mašina do shvatanja naše realnosti – glas i tehnologija u stvaralaštvu Tee Soti.....	279
7	Zaključna razmatranja.....	288
	Literatura.....	295
	Pojmovnik.....	317
	Biografija	320

Danas, možemo reći, glas je trodimenzionalan. Ne samo da je u potpunosti otelotvoren, on transcendirira konvencionalna tela da bi otkrio ono najintimnije i nijansirano u nekonformirajućim telima, post-ljudskim telima, čak holografskim telima, tako da su granice glasa bez očiglednog ograničenja. Glas je postao materijalniji i tehnološki unapređen, on sada učestvuje u govoru i prevazilazi ga. Nastaje u telu, nastanjuje ga, okupira ga, nadilazi ga. Nastanjuje se u sećanju, u nesvesnom, izražava se u projekcijama, fantazijama, zabludama, i halucinacijama, čuje se u zvučnim fantomima i fiziološkim obmanama (Lombardov efekat, tinitus), i obmanjuje koristeći tehnološke trikove (trbuhozborstvo, kanalisanje, bacanje, miksovanje glasova). Ako nije bezgraničan, tajanstven i nomadski, što ponekad izluđuje, glas ne postoji.¹

¹ Martha Feldman, „The Interstitial Voice: An Opening”, *Journal of the American Musicological Society* 68, br. 3 (jesen 2015): 656, <https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653>.

Za sve prevode sa engleskog i nemačkog jezika, osim ako drugačije nije naglašeno, zaslužna je autorka rada.

1 UVOD

Podstaknuta aktuelnim muzičkim praksama i diskursom o nedokučivosti glasovnog fenomena, ova disertacija posvećena je glasu u savremenoj muzici, koji je oblikovan u mreži kompleksnih odnosa između vokalne tehnike i tehnologije snimanja, obrade i manipulacije zvuka. Konkretno, postavljajući u centar svojih istraživanja izvođački a ne metaforički glas (koji u muzikologiji, kako ću pokazati, ima istaknuto mesto), nastojala sam da ukažem na koji način specifične, tj. proširene vokalne tehnike (dalje i: PVT) i mogućnosti nove tehnologije utiču na glas u savremenim *muzikama* – umetničkoj, popularnoj, kao i muzici u kojoj dolazi do prevazilaženja i ukrštanja žanrova (eng. *crossover*). Pri tome, moja inicijalna pretpostavka jeste da je *drugost* glasa u muzici sa kraja 20. i u 21. veku, koja se temelji na upotrebi PVT i tehnologije, dovedena u pitanje, te da je oštrica binarne podele između Prvih (konvencionalnih, ‘normalnih’, uobičajenih) i Drugih (nekonvencionalnih, ‘ne-normalnih’, neuobičajenih) glasova u tom pogledu ‘otupela’.

Sâm izbor teme proistekao je iz mog dugogodišnjeg interesovanja za temu glasa, u kome sam već od prvih istraživačkih poduhvata usredsredila na (1) fenomen proširenih vokalnih tehnika, (2) izvođenje kao neophodni uslov za nastanak kako glasa, tako i muzike, te (3) ukrštenih muzičkih žanrova i različitih izvođačkih umetnosti (muzika, poezija, teatar) koje računaju na nesputano, nomadsko kretanje kroz raznolike tipove izraza u potrazi za ‘onim pravim’ glasom.² Teorijski oslonac za uobličavanje i

² Moje interesovanje za pitanja glasa manifestovalo se, u akademskom kontekstu, najpre tokom izbora teme i izrade seminarskog rada na četvrtoj godini osnovnih studija muzikologije pod mentorstvom dr Vesne Mikić, redovne profesorke. Studija „Deca meseca: Džon Zorn i Majk Paton na rubovima muzike, komponovanja i pevanja” (2014), objavljena u studentskom časopisu Fakulteta muzičke umetnosti *Musicum Impressum* 2018, bila je inicijalna kapisla za sve moje istraživačke poduhvate koji su usledili. Obuhvatnije razmatranje ove teme kroz estetičku i teorijsko-umetničku prizmu nastavila sam u okviru kurseva „Primenjene estetike” na doktorskim studijama muzikologije, na predavanjima profesora Miodraga Šuvakovića (2015/16). Pod njegovim mentorstvom sam, naredne godine, napisala i odbranila master rad pod nazivom „Eksperimentalni glas – savremena teorija i praksa” (Fakultet za medije i komunikacije, 2017), nastojeći da uočim zajedničke i pojedinačne karakteristike glasovnog eksperimenta u muzici, poeziji i teatru tokom 20. i na početku 21. veka. Potvrdu o istraživačkoj radoznalosti i konačni razlog da se posvetim ovoj temi dobila sam zalazeći u sferu savremene elektrovokalne muzike u studiji o delu *Fonacije* Ane Gnjatović, koju sam realizovala u okviru kursa Vesne Mikić posvećenog elektroakustičkoj muzici na drugoj godini doktorskih studija (2016/17). Na istoj godini sam, u okviru kursa „Fantazijski i baladni princip” profesorke Tijane Popović Mladenović napisala studiju posvećenu fantazijskim principima i

‘izoštavanje’ teme pronašla sam u konceptu *monstruoznog glasa* koji je muzikološkinja Jelena Novak³ izvela iz pojma *monstruoznog tela* filozofkinje Bojane Kunst.⁴ Prema postavci Bojane Kunst, ljudsko telo u sebi nosi monstruoznost kao svoj sastavni deo, a njen osnovni zadatak jeste da pomogne konstruisanju razlike između ljudskog i neljudskog.⁵ U skladu sa tim, Jelena Novak definiše *monstruozni glas* kao specifičan tip vokalne ekspresije koji predstavlja devijaciju u odnosu na „normalni glas” i zvučno odaje utisak čudovišta.⁶

Ideju *drugosti*, *monstruoznosti* i *razlike* glasa i tela, koja se nalazi u osnovi ovih teorijskih i filozofskih postavki, u disertaciji sam primenila ne samo na glas koji je posredovan i modifikovan tehnološkim sredstvima (kao što to u svojim studijama čini Novak), nego i na muzički glas koji odstupa od ustaljenih normi vokalnog ponašanja u muzici Zapadnog sveta, odnosno, na glas oblikovan proširenim vokalnim tehnikama, a u savremenom kontekstu. Stoga se u ovoj disertaciji bavim lociranjem, preispitivanjem i interpretacijom *monstruoznog*, odnosno, Drugog glasa oblikovanog proširenim vokalnim tehnikama i novim tehnologijama u savremenoj muzici, koju u širem potezu pratim od početka 20. veka, a u užem od sedamdesetih godina istog stoleća naovamo.

Kako bih se usredsredila na sagledavanje *drugosti* kroz promenu izražajnih sredstava, primenu nestandardnih vokalnih tehnika, eksperiment i pojedinačne inovacije, u ovom radu se, sa ponekim izuzetkom, bavim pojedinačnim glasom u vokalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici, dok mi veći vokalni ansambli i horovi ovom prilikom

odlikama u procesu nastanka kompozicije *Arija* koju potpisuje Džon Kejdž. Temom glasa nastavila sam intenzivno da se bavim i u okviru svog istraživačkog rada u Muzikološkom institutu SANU.

Objavljene studije (izbor): Bojana Radovanović, *Eksperimentalni glas: Savremena teorija i praksa* (Beograd: Orion art, 2018); „What does the Humming Avatar Remember? Composer's Voice and Memory in Ana Gnjatović's Phonations”, *New Sound International Journal of Music* br. 51 (I/2018):133–143; „Deljena fantazija Džona Kejdža i Keti Berberijan: Fantazijski princip u kompoziciji *Arija*”, *Muzika XXIII*, br. 1 (2019): 40–57; „Glas i telo kao predmet istraživanja – pogled iz muzikologije” *Bašćinski glas* 15, br. 1 (2020): 183–195, <https://hrcak.srce.hr/251325>; „Glas kao medij i *objet petit a*: muzikološki upis u studije glasa”, u *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа 2019. године*, ур. Гордана Грујић, (Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2020), 174–183.

³ Jelena Novak, *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015); „Monsterization of Singing: Politics of Vocal Existence”, *New Sound International Magazine for Music* 36, br. 2 (2010): 101–119, http://www.newsound.org.rs/clanci_eng/09%20Jelena%20Novak.pdf.

⁴ Bojana Kunst, „Restaging the Monstrous”, u *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*, ur. Maaike Bleeker (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 211–222.

⁵ Primer monstruoznog tela kojim Bojana Kunst započinje svoj tekst jeste telo hermafrodita, koje je u vreme baroka izazvalo uzavrelu debatu oko pitanja vidljivosti u javnoj sferi. Up. Kunst, 211–212.

⁶ Novak, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, 58.

nisu u fokusu. Takođe, imajući u vidu da je zastupljenost operuskog glasa kao teme muzikoloških istraživanja značajna – a u slučaju rada Jelene Novak, i *monstruočnosti* glasa u savremenom operuskom kontekstu – smatram da će moj doprinos biti svrsishodniji ukoliko se usredsredim na analizu i sagledavanje primera koji ne dolaze iz sveta opere. Moja istraživačka pažnja će, u skladu sa ‘vrstom’ i ponašanjem glasa koji se razmatra, biti usmerena prevashodno na oblasti umetničko-avangardne i nekomercijalne, tj. *underground* popularne muzike,⁷ kao i primere interdisciplinarnih vokalno-umetničkih radova koji pripadaju domenu izvođačkih umetnosti i transgresiraju čvrste granice između umetničkih disciplina.

Pri odabiru i mapiranju relevantnih primera muzičkih praksi, kompozicija i izvođača koji potenciraju *drugost* glasa u odnosu na normu, vodila sam se kriterijumima koji su se ticali: (1) uvođenja, definisanja, te teorijskog i pedagoškog eksplikovanja novih i proširenih vokalnih tehnika, (2) inovativnog odnosa prema tehnologiji snimanja i manipulacije zvuka i (3) promenljivog odnosa između kompozitora i izvođača, što se reflektuje i u relacijama kompozitorskog i izvođačkog glasa u teorijskom smislu.

Kako bih adekvatno prišla ovoj problematici, smatram da je sagledavanje glasa uopšte i glasa u muzici u teorijskom smislu takođe neophodno, uzimajući u obzir mnogobrojne i raznovrsne pristupe, kao i ontološku i fenomenološku prirodu glasa. Iz tog razloga, značajan deo ovog teksta posvetiću i pozicioniranju fenomena glasa u muzikologiji i humanistici uopšte, čime ću obogatiti i neveliki fundus teorijskih uvida o glasu na našem jeziku. Jedan takav potez omogućiće mi ‘izoštavanje’ sopstvenog metodološkog aparata, pozicioniranje ovog istraživanja u okviru narastajućih studija glasa (eng. *voice studies*) i formulisanje naučnog doprinosa ove studije u lokalnom i globalnom kontekstu. Uvidom u relevantnu literaturu staviću na test i svoju polaznu metodološku hipotezu da glas, kao izuzetno složen i po sebi transdisciplinaran i

⁷ U vokalno-pedagoškoj i stručnoj literaturi proteklih decenija ustanovljen je izraz „savremena komercijalna muzika” (eng. *Contemporary Commercial Music, CCM*) kako bi se označili vokalni stilovi i izvođačke tehnike muzike koja nije umetnička. Tu najčešće spadaju vokalne tehnike muzičkog teatra, pop, džez, soul, fank i rok muzike. Videti npr: Jeannette L. LoVetri i Edrie Means Weekly, „Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music”, *Journal of Voice* 17 br. 2 (jun 2003): 207–215, [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(03\)00004-3](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(03)00004-3).

Međutim, kako ću se fokusirati pre svega na glas u ekstremnoj metal muzici, koja funkcioniše prema sopstvenim, autonomnim zakonitostima *underground* muzičke industrije (više u: Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge* [Oxford - New York: Berg, 2007]), izraz savremena komercijalna muzika ne smatram prigodnim za onu oblast popularne muzike kojom se bavim u ovoj studiji.

sveprisutan fenomen, zahteva – sa muzikologijom kao otisnom i polaznom tačkom – interdisciplinarni i transdisciplinarni pogled.⁸ Jednostrani i jednodimenzionalni, odnosno, disciplinarno omeđen i zatvoren pristup glasu (u bilo kojoj sferi ljudskog delovanja) inherentno je manjkav, faličan i nepotpun. Izučavanje glasa u savremenoj muzici, a sa fokusom na PVT i tehnologiju, zahteva ukrštanje primarno muzikološke interpretacije sa kompetencijama filozofije, studija izvođenja, teorije umetnosti, estetike, teorijske psihoanalize, pa i biologije, anatomije, akustike.

Konačno, u radu će biti udruženi sledeći pristupi: teorijski – koji podrazumeva definisanje i razradu ključnih termina studije (glas, tehnika, tehnologija, savremena muzika); istorijski – kojim će se vršiti uvid u istoriju vokalnih tehnika, istoriju tehnološkog posredovanja, amplifikacije, modifikacije i sinteze glasa, te istoriju Drugog glasa u 20. veku; analitički – koji će biti primenjivan u interpretaciji pojedinačnih dela, studija slučaja i problemskih mesta u vezi sa vokalnom tehnikom ili tehnologijom; kritički – u smislu „skeptičkog i interventnog razmatranja zasnovanog na analizi, interpretaciji i raspravi društvenih i kulturalnih sistema”⁹ glasa, muzike i savremenosti, tj. razmatranja koje aktivno i iznova promišlja koncepte koji su predmet rada, izbegavajući na taj način ‘skliznuća’ u ‘velike narative’ koji kompleksnoj sadašnjosti ne pogoduju.

⁸ U domaćem kontekstu, muzikologija se najčešće posmatra kao interdisciplinarno polje, a profilisanju ovog stava dugogodišnjim radom doprinela je Mirjana Veselinović-Hofman. Prema njenom interdisciplinarnom muzikološkom modelu, muzikologija mora da insistira na interpretaciji koja „počiva na interdisciplinarnoj ‘propustljivosti’ granica muzikologije, na njenoj principijelnoj otvorenosti prema svim ostalim naučnim disciplinama”. Prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура* (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 45. Detaljnije o razmatranju odnosa između savremene muzikologije i transdisciplinarnosti, odnosno, njegovim potencijalnim lošim i dobrim aspektima, videti u: Mirjana Veselinović-Hofman, „Musicology and the Measure of Transdisciplinarity”, u *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*, ur. Žarko Cvejić, Andrija Filipović i Ana Petrov (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 92–99; Žarko Cvejić, „The Crisis in Musicology: Transdisciplinary Solutions”, u *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*, ur. Žarko Cvejić, Andrija Filipović i Ana Petrov (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 15-24; Biljana Leković, „Mera inter/trans/disciplinarnosti muzikologije: izazovi sadašnjosti”, u *Challenges in contemporary musicology: essays in honor of prof. dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman*, ur. Sonja Marinković, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragana Stojanović-Novičić, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018), 93–107.

⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb/Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 286.

S tim na umu, rad na ovoj disertaciji vodilo je nekoliko ciljeva koji se tiču muzikološkog govora o glasu uopšte, Drugom glasu u savremenoj muzici i odnosa između glasa i vokalne tehnike i tehnologije danas:

- sagledavanje relevantne muzikološke i šire humanističke literature radi utvrđivanja trenutnog mesta glasa i tendencija teorijske misli o njemu, te zasnivanje svojevrstne teorije (muzičkog) glasa, prevashodno u našoj sredini;
- doprinos teoretizaciji proširenih vokalnih tehnika i utvrđivanje platforme za njihovo proučavanje iz interdisciplinarno usmerene muzikološke perspektive;
- istraživanje Drugog glasa u savremenoj muzici;
- utvrđivanje odnosa *savremenog (muzičkog) glasa* prema novim tehnologijama.

Stremeći ovim ciljevima, originalni doprinos ove disertacije biće, formiranje teorijske baze za proučavanje glasa u muzici; doprinos proučavanju proširenih vokalnih tehnika u muzici na osnovu elaborirane platforme izvedene iz analize vokalnih tehnika i stilova savremenog glasa; osvetljavanje prirode Drugog glasa u savremenoj muzici; određenje i definisanje savremenog muzičkog glasa u odnosu na dostignuća tehnologije zvuka.

1.1 ODREĐENJE KLJUČNIH POJMOVA

Budući da struktura ove disertacije prati ‘uputstva’/sled iz samog naslova, na ovom mestu najpre ću dati definicije i osnovna objašnjenja pojedinačnih pojmova i ‘ključnih reči’ ove studije. Svaki od njih će biti detaljnije elaboriran i razrađen u poglavljima koja slede.

1.1.1 Glas

Glas najpre određujem kao **zvučni, materijalni fenomen koji nije podudaran sa govorom i jezikom**, a u skladu sa tim, predlažem i da je **glas u muzici nije sinoniman sa pevanim tekstom**. Kako ću pokazati u poglavlju posvećenom literaturi koja se bavi glasom, može se reći da je glas *alat* za prenošenje jezičkih ili nejezičkih signala, ali on ima i *višak*, koji se u različitim disciplinama raznoliko tumači. U muzici je, smatram, moguće uvažiti stanovišta Mladena Dolara i Adrijane Kavarero (Adriana Cavarero) da taj višak predstavlja *objekt glas*, trag tela u oglašavanju, te jedinstvenost subjekta koji se oglašava kroz muziku ili bilo koju drugu aktivnost u kojoj glas figurira. Nadovezujući se na pitanje telesnog i individualnog traga u vokalizacijama, moje stanovište je da je **kroz istoriju postojanje glasa gotovo uvek obećavalo postojanje tela i subjekta**. Odnos između glasa i tela, tj. fenomena i mesta njegovog nastanka, takođe je vodio nekim izdiferenciranim teoretizacijama glasa – kao metaforičkog telesnog projektila u Labelovom (Brandon LaBelle) diskursu, vokalnog tela kod Stivena Konora (Steven Connor) ili dinamičnih pitanja prisutnosti i pojavnosti u diskursu teorijske psihoanalize. Svaka od ovih teorijskih postavki, u zavisnosti od konkretnih muzičkih i umetničkih zamisli i pretenzija u određenom slučaju, kao i identitetskih pozicioniranja vokalnih izvođača, može biti relevantna za razmatranje glasa u muzici. Treći sloj ove odrednice suštinski je povezan sa prethodne dve, a odnosi se na ideju da je **glas jezgro subjektiviteta i osnovni uslov političkog i društvenog života**. Ovako artikulisano gledište na glas *en general*, može takođe biti vrlo relevantno za muzikološka sagledavanja glasa, neovisno o vremenskom periodu ili geografskoj lokaciji: glas u muzici potvrđuje subjektivitet izvođača i njihovog učešća u društvenom poretku.

Muzikolog Brajan Kejn (Brian Kane) formulisao je koncept *modela glasa*, pomoću kog je moguće sagledavanje i poređenje različitih teorijskih pristupa glasu. Kejn tvrdi da je glas, tj. *phoné* drugo u odnosu na njegov zvuk (*echos*), poruku (*logos*) i mesto nastanka (*topos*), te da se on konstituiše upravo u prostorima između ovih pojmova.¹⁰ Ovaj osnovni ‘trougao’ *modela glasa* bio mi je koristan za definisanje glasa u njegovim ontološkim i fenomenološkim dimenzijama, te kao jedinstvenu društvenu *praksu*. Usloznavajući ovaj fundamentalni ‘trojac’ svojevrsnom nadgradnjom, Kejn uvodi parametar *techné* kao element koji obuhvata izvođačku tehniku i tehnologiju zvuka i zamagljuje realno poreklo glasa ili amplifikuje njegovo značenje i menja mu boju.¹¹ U ovoj studiji ću zastupati stav da i sama upotreba određene tehnike i tehnologije – pogotovu one ‘iščašene’ i drugačije u odnosu na normu u datom trenutku – jeste osobina parametra *techné* koja je vredna proučavanja.

U tekstu koji sledi, glas će biti razmatran dominantno na relaciji *echos – topos – techné*, dok će sloj *logosa*, odnosno, tekstualni predložak po sebi biti ili u drugom planu (računajući da sam tekst koji se izvodi nije primarni vodič i inspiracija određenom stvaraocu za muzički kontekst, kompoziciju i vokalnu deonicu ili izvođenje), ili *neupotrebljiv* u pogledu intencionalnog umetničkog izbegavanja upotrebe smislenog i/ili razumljivog jezika. Na toj liniji činim i otklon od tradicionalne analize vokalne muzike na relaciji odnosa muzika-tekst, kao i pravi iskorak u smeru anti-tradicionalnih nastojanja da se tekst, dramska radnja i klasični poredak i razvoj dela kroz ustaljeni dramski narativ (kao, uostalom, i u tradicionalnoj postavci teatra),¹² prevaziđu, zaobiđu ili zanemare u korist nekog drugog muzičkog parametra.

Stoga, *techné* postaje bitna komponenta ne samo u smislu naknadnog rada na postojećem trojnom modelu, nego, u mom slučaju, on praktično zamenjuje *logos* i postaje jedan od osnovnih činilaca u analitičkom modelu koji se bavi zvukom, mestom nastanka, te vokalnom tehnikom i tehnologijom (*echos – topos – techné*). Usredsređivanje na *techné* omogućava dalju analizu pozicije, uloge i načina rada sa glasom u muzici, ali i drugim

¹⁰ Brian Kane, „The Model Voice”, *Journal of the American Musicological Society* 68, br. 3 (jesen 2015): 672– 673, <https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653>.

¹¹ Kane, „The Model Voice”, 674.

¹² Videti: Miško Šuvaković, „Teorije o teatru: od teatralogije do studija izvođačkih umetnosti”, u *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010), 262–269.

izvođačkim umetnostima i svakodnevnom životu u 20. i 21. veku. Takođe, specifični modusi rada sa vokalnom tehnikom i tehnologijom snimanja, reprodukcije, manipulacije i veštačke sinteze glasa prikazuju kompleksnost savremenog trenutka, te utiču na kreiranje novih okolnosti u kojima se gorenavedena tri sloja definicije usložnjavaju, i iznova konsoliduju upravo prema specifičnim slučajevima, a u vezi sa pitanjima unikatnosti glasa, tela/izvora glasa i subjektivnosti vokalnog izvođača. Stoga, glas koji ovde proučavam zahteva ‘oslušivanje’ i drugih vokalnih praksi, glasa u drugim umetničkim disciplinama i svakodnevici, **potencirajući problematizaciju zvuka, tela/mesta nastanka, subjektiviteta i političnosti/efekta u društvu u raznolikim žanrovskim i stilskim proseedima savremene muzike, a kroz prizmu vokalne tehnike i tehnologije zvuka.**

U tom smislu, koncept pomenutog *monstruoznog glasa* jeste relevantan za promišljanje ‘normalnog’, tj. standardizovanog, Prvog glasa i devijantnog, čudovišnog Drugog. Binarna logika sopstva i Drugog, odnosno, identiteta i *drugosti* koju prate Kunst i Novak, kao i čitava linija mislilaca pre njih, pripada evropocentričnoj paradigmi i mehanizmima univerzalnog humanizma.¹³ U ovom odnosu je, kako ističe Rozi Brajdotti (Rosi Braidotti), ključan koncept „razlike” kao degradacije, i to tako da subjektivnost predstavlja sinonim sa konceptima svesti, univerzalne racionalnosti i samoregulativnog etičkog ponašanja, dok je *drugost* njen „negativan i utvarni dvojnik”.¹⁴ U tom smislu,

Čovek humanizma nije ideal niti objektivni statistički prosek ili neutralni prostor. Radije, humano je polje sistematizovanog standarda prepoznatljivosti – Istosti – koji omogućava da se svakoj drugosti pristupi, da se drugost reguliše i da joj se dodeli određena društvena lokacija. Humano je normativna konvencija, *što* ga ne čini neminovno negativnim, tek značajno regulativnim i, prema tome, instrumentom praksi isključivanja i diskriminacije. Humana norma označava normalnost i normativnost. Ona deluje tako što transponuje specifičan oblik bivanja humanim u generalizovani standard, koji postavlja transcendentalne vrednosti na mesto *čoveka*: od muškog preko maskulinog i do humanog kao univerzalizovanog formata humanosti. Ovaj standard je određen kao kategorička i kvantitativna razlika u odnosu na seksualizovane, racijalizovane, naturalizovane druge i, takođe, kao ono što stoji nasuprot

¹³ Rozi Brajdotti, *Posthumano* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016), 44.

¹⁴ Brajdotti, 44.

tehnološkom artefaktu. *Čovek* je istorijski konstrukt koji je postao društvena konvencija „ljudske prirode”.¹⁵

Primitićemo ovde da u skup normi koje čovek kao pojedinac u mreži društvenih konvencija mora da poštuje spadaju i načini oglašavanja, koji su, kao i sve druge vrste ponašanja, podložni konvencijama, regulacijama, instrumentalizaciji i diskriminaciji/isključivanju. Model i konstrukt *Čoveka* o kome Brajdoti piše – i njegovog glasa koji ovde tumačimo – biće tačka kojoj se vraćamo i u zaokružetku ovog teksta, nakon sagledavanja mogućih načina na koje je taj konstrukt dovođen u pitanje u recentnoj istoriji i savremenoj muzici. Sama podela na *Čoveka* i *Drugo*, i to u domenu glasa, seže duboko u prošlost. Još je Aristotel pisao o tome kako i ljudi i životinje poseduju *phone* (grč. φωνά), „glas tuge i zadovoljstva”, odnosno, *čisti* glas.¹⁶ Pored čistog glasa kog, dakle, imaju sve životinjske vrste, kod ljudi se javlja i razumljivi glas, *phone semantike*, tj. smisljeni govor, *logos*.¹⁷ Ovaj glas je pak uslov čovekovog učešća u političkom životu; on čini da se *bios*, život u zajednici, diferencira u odnosu na *zoe*, goli život.¹⁸

Ideja da je posredstvom glasa moguće praviti distinkciju između *biosa* i *zoe*, odnosno, ljudskog i animalnog (pa i čudovišnog), usmerila je moju pažnju ka vokalnim praksama današnjice koje insistiraju na provociranju konvencionalnog shvatanja onoga što se karakteriše kao *ljudsko*. U odnosu na savremene muzičke prakse, Jelena Novak pojavljivanje monsturoznog glasa locira u postoperi, u okruženju koje je predodređeno novim medijima i njihovim mogućnostima, ispitujući na koji način pevanje (ili neka druga vrsta emitovanja glasa) može da se učini monsturoznim na osnovu modusa postojanja *izvan* (eng. *beyond*) tela iz kog potiče.¹⁹ U tom kontekstu, nastajanje *monsturoznog glasa* omogućeno je prisustvom i upotrebom dostignuća tehnologije snimanja, modifikacije i reprodukcije zvuka. U svojim prethodnim istraživanjima, koncept *monsturoznog glasa* sam primenjivala i na primere vokalne umetnosti koji akcentuju proširene vokalne tehnike, a koje se razvijaju tokom 20. veka.²⁰

¹⁵ Brajdoti, 56.

¹⁶ Up. Aristotel, *Politika* (Beograd: BIZG, 1975), 1235a, 5.

¹⁷ Up. Mladen Dolar, *Glas i ništa više* (Beograd: Fedon, 2012), 146; Adriana Cavarero, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 54.

¹⁸ Up. Dolar, 145–147.

¹⁹ Novak, *Postopera*, 15.

²⁰ Videti: Radovanović, *Eksperimentalni glas*.

Monstruozni glas je, dakle, moguće izvesti kao opoziv, devijaciju, odstupanje od normi. Kako onda, kada je u pitanju muzika Zapadnog sveta, definišemo normu? Treba primetiti da se glas u muzici Zapadnog sveta razvijao uporedo sa ostalim društvenim normama i vrstama ponašanja, te da je oblikovan u skladu sa prevalentnim stavovima u najuticajnijim ustanovama tih društava. Tako će ‘normalan’ glas svojim postulatima i uticajem formirati filozofska stanovišta (još od stare Grčke), pa potom hrišćanska crkva i filozofska učenja u sprezi sa vladarskim miljeom; glas zapadnoevropske muzike ‘izvajan’ je u crkvi, na dvoru, u muzičkom pozorištu i operi, u okviru institucije koncerta, itd. *Muzički* glas koji, u najopštijoj definiciji, podrazumeva melodičnu i prijatnu vokalizaciju tonskih visina,²¹ postavljen je tako kao norma izvan koje se nalazi potencijal monstruozne vokalizacije.

Glas koji se ne uklapa u opšti, propisani ili prećutni standard može da služi – baš kao i monstruoza tela u doba baroka i *kabineta čudesna*²² – za poduku i samospoznaju, a neretko je shvaćen i percipiran kao rezultat *obuzimanja/zaposednutosti* tela nepoznatim silama. Imajući to na umu, u ovoj studiji me zanima upravo takav glas, **glas koji u savremenoj muzici odstupa od ustaljenih normi muzičko-vokalnog ponašanja**.

Da bi se razumela *drugost* glasa u kontekstu muzike Zapadnog sveta, u ovom tekstu biće ispraćena formacija Prvog glasa, prvenstveno kroz prizmu vokalne tehnike i vokalne pedagogije, koja je njegov neizostavan i suštinski činilac. Sa druge strane, razvijanje tehnologije posredovanja i modifikacije zvuka i glasa u prvi plan su istakle jaz i prekid između glasa i tela, odnosno, glasa i izvora zvuka,²³ što potencira specifičnu vrstu *drugosti*.

Kao što je već naglašeno na samom početku, nastojaću da preispitam *drugost* glasa u savremenoj muzici, a sa pretpostavkom da se njen status menja samim tim što Drugi glas postaje ravnopravan (ali ne i ravnomerno zastupljen!) sa Prvim, kako u pogledu

²¹ Up. John Potter i Neil Sorrell, *A History of Singing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 14. Baveći se „otelotvorenom teorijom buke” u slučaju pevača Džoa Stivena (Joe Stevens), Elias Krel (Elias Krell) piše o idealu „čistog” pevanja, koji podrazumeva pevanje koje nije bučno i uznemiravajuće. Up. Elias Krell, „White Noise and the Sonic Politics of Privilege”, u *The Oxford Handbook of Voice Studies*, ur. Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel (New York: Oxford University Press, 2019), 151.

²² Up. Kunst, „Restaging the Monstrous”, 213.

²³ Ovim jazom bavili su se filozofi, psihoanalitičari, teoretičari glasa, i drugi. Videti npr: Slavoj Žižek, „I Hear You With My Eyes!”, or, the Invisible Master”, u *Gaze and Voice as Love Objects*, ur. Renata Salecl i Slavoj Žižek (Durham, NC i London: Duke University Press, 1996): 90–126; Dolar, *Glas i ništa više*; Brian Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2014).

potpunog prisvajanja, asimilacije i potenciranja *drugosti* (čime se 'efikasnost' *drugosti* smanjuje) u vokalnim muzičkim praksama, tako i u naučno-istraživačkoj inicijativi za sagledavanje skrajnutih i necentralizovanih glasova u dominantnom diskursu.

Tako će glasovi koji se u ovoj disertaciji razmatraju biti određeni kao *Drugi*, te njegove potkategorije/varijacije koje uviđam u kontekstu uže shvaćene savremenosti, *ekstremni* i *tehnološki*, gde se prvi od ova tri posmatra u svetlu avangardno-umetničkih pokreta i tehnološkog napretka 20. veka, određujući se protiv, tj. u odnosu na glavne tokove, norme i tradiciju, dok *ekstremni* i *tehnološki* glasovi grade svoj zvučni identitet na *drugosti*, uzimaju je za polaznu tačku i dalje je razrađuju.

1.1.2 Tehnika i tehnologija

Kao koren 'ključnih reči' ove studije, pojam *techné* (grč. τέχνη) je još u antičko doba figurirao kao skupna odrednica za veštinu i umeće u različitim vrstama stvaralaštva. I danas shvaćen kao „umeće”, „veština”, te prisutan kao prvi deo u složenicama koji se odnosi na tehniku, umeće, veštinu i zanat,²⁴ *tehne* je kod starih Grka, Rimljana (sa pandanom *ars* na latinskom jeziku), pa i u srednjem veku, obuhvatao mnoštvo različitih veština (od arhitekture i vajarstva, preko geometrije i grnčarije, do strategije i vojnog umeća) u kojima se nije pravila razlika između „prirodne potrebe za stvaranjem i same tehničke realizacije”,²⁵ a čiji je etos podrazumevao stvaranje po pravilima.²⁶ Štaviše, pojam *tehne* je u spisima filozofa poput Platona i Sokrata često grupisan sa pojmom *episteme* (grč. ἐπιστήμη), koje je označavalo stručnost i znanje.²⁷ Stoga, ovo razumevanje *tehne* odnosi se na „jednu sposobnost ili čak sklonost koja se može steći i povezana je sa

²⁴ Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза* (Нови Сад: Прометеј, 2008), 1245.

²⁵ Vladislav Tatarckjevič, *Istorija šest pojmova*, (Beograd: Nolit, 1978), 20. Up. Vesna Mikić, *Muzika u tehnokulturi* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004), 40.

²⁶ Tatarckjevič piše da „[č]injenje bilo čega bez pravila, samo u nadahnuću ili fantaziji, nije za antičke ljude ili za sholastičare predstavljalo umetnost: bilo je njena suprotnost”. Tatarckjevič, *Istorija šest pojmova*, 20. Poezija se, na primer, nije svrstavala u umetnost, već u svojevrsni vid proročanstva ili filozofije.

²⁷ Up. Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 41.

znanjem”.²⁸ Kako je vreme teklo, fina ‘podešavanja’ u značenju i različite podele umetnosti/veština su opstajala kao konstantna karakteristika pojma.²⁹

U skladu sa promenljivom i nestalnom definicijom pojma tehnike, Miško Šuvaković uočava njegove tri pojavnosti: tradicionalnu (analognu), modernu (analogno-digitalnu) i postmodernu (digitalnu).³⁰ Prema ovoj podeli, tradicionalno shvatanje tehnike podrazumeva umešno preobražavanje prirode u artefakte, moderno tradicionalnom pojmu dodaje kibernetičke principe regulacije, a postmodernu strukturalnu organizaciju arbitrarnih procesa proizvodnje.³¹ Kao efekt koji znanje i umeće proizvode u sistemu identifikacije,³² pojam tehnike će u ovoj disertaciji biti shvaćena u prvom, tradicionalnom vidu, a u kontekstu vokalne umetnosti, tj. izvođačkih umetnosti koje se služe glasom. Naime, umeće/umešnost/veština, u izvođenju kao i u komponovanju muzike, odnosno, preobražavanje prirode u artefakte, razumeva se istovremeno kao „ontološki uslov” i

²⁸ H. Burger, *Filozofija tehnike*, 22; prema: Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 41.

²⁹ Tokom kasnog srednjeg veka i u renesansi otpočinje i postepeno razdvajanje termina i značenja *tehne* i *ars*, podstaknuto pojačanim interesovanjem za lepo i, stoga, povlašćenom pozicijom umetnika u odnosu na zanatlije. Umetnici, a naročito slikari i vajari, potom su nastojali da se približe naučnicima i nauči kao praktičnoj veštini. Nešto kasnije, u vreme kada stvaraoci poput Vazarija (Giorgio Vasari), D’Alamberta (Jean de Rond D’Alembert) i Kanta (Immanuel Kant) postepeno uvode koncept genijalnosti u diskurs o lepim umetnostima koji će se tako odvojiti od nauke, tehnike i zanata, beleže se i prve upotrebe reči *tehnika*, često korišćene u složenicama (npr. *ars technica*). Tehnika će, takođe u ovom periodu, početi da označava praktični deo nauke podeljene na teoriju i praksu. Moderno doba će sa novim naučnim otkrićima dovesti i do uspostavljanja čistog objektiviteta i mišljenja sveta u okviru univerzalnih zakonitosti. Up. Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 43.

S tim u vezi, postavljajući temelje filozofiji tehnologije, u eseju „Pitanje o tehnicima” („Die Frage nach der Technik”). Ovaj esej je na originalnom, nemačkom jeziku objavljen 1953. godine, na engleskom („The Question Concerning Technology”) 1977, a na srpskom 1999 (Hajdeger, M., „Pitanje o tehnicima”, u Predavanja i rasprave, Plato, Beograd, 1999). Treba zapaziti da je u engleskoj verziji reč „Technik” prevedena kao „technology”. Hajdeger (Martin Heidegger) ovde pozicionira tehnologiju u središte modernog života i kulturu modernizma sagledava u duhu tehnologije. Andrew Feenberg, „Heidegger and Marcuse: The Catastrophe and Redemption of Technology”, u *Herbert Marcuse: A Critical Reader*, ur. John Abromeit i W. Mark Cobb (New York and London: Routledge, 2004), 67.

Hajdeger u ovom čuvenom spisu traga za vezom između tehnike i metafizike, te odgovor na pitanje o *suštini* tehnike, smatrajući da je tehnika istovremeno i sredstvo i skup ljudskih delatnosti. Prvo određenje tehnike naziva instrumentalnim (koji tehniku postavlja ne samo kao sredstvo nego i *način razotkrivanja*), a drugo antropološkim (koji tehniku vidi ne kao skup oruđa kojima čovek rukovodi, već upravo suprotno). Up. Hajdeger, M., „Pitanje o tehnicima”, str. 14, prema: Una Popović, „Pitanje o tehnicima: Hajdegerovo promišljanje savremenosti”, *ARHE X*, 20/2013 (51–63), 54.

Nasuprot tome, za njegovog studenta Herberta Markuzea (Herbert Marcuse) sudbina tehnike/tehnologije nije zacrtana, već konstantno evoluirala.

Sa pojavom kibernetike, virtuelne realnosti i novih teorijskih usmerenja, uspostavlja se i nova varijanta odnosa između čoveka i mašine, odnosno, subjektivnosti čoveka i navodne objektivnosti tehnologije. Mikić, *Muzika...*, 44.

³⁰ Miško Šuvaković, *Paragrami*, 403–404.

³¹ Šuvaković, *Paragrami*, 403–404.

³² Šuvaković, *Paragrami*, 403.

rezultat umetničkog karaktera zapadne muzike.³³ Ta slika – čiji je autoritet u više navrata uzdrman istupima avangardnog tipa tokom 20. veka – ipak nije umnogome izmenjena u današnjem ‘glavnom toku’ produkcije umetničke muzike. Govoreći o vokalnoj muzici, taj ideal je zadržan i u sferi popularne kulture, mada je uodnošavanje vokalnih izvođača, pozicioniranja njihove autentične i glasom otelotvorene ličnosti donekle drugačije u poređenju sa vokalnim izvođačima umetničke muzike. U tom smislu, вреди podvući da je, kako ističe Miško Šuvaković, „[j]edna od najznačajnijih i najstarijih zapadnih kanonskih muzičkih tradicija [...] zasnovana na neupitnom poverenju u naučeno i razvijeno tehničko umeće (*techne, skilling*) stvaranja i, iznad svega, živog izvođenja muzičkog dela”.³⁴ Međutim, kao što ćemo videti u daljem tekstu, korpus pravila kojima se to tehničko umeće rukovodi se menjao i razvijao tokom istorije, obuhvatajući vremenom sve kompleksnije zahteve i transgresirajući prethodno utvrđene norme.

Sa druge strane, tehnologija se, kao, uopšteno gledano, nauka ili znanje o veštini, pojavljuje u različito profilisanim diskursima u svojstvu sistema, skupa pravila o funkcionisanju procesa proizvodnje, ili pak kao proizvod u vidu uređaja, mašine, hardvera. Pojedinačne definicije tehnologije Endru Finberg (Andrew Feenberg) je grupisao kao instrumentalne, supstrativne ili kritičko-teorijske, a prema tome da li se tehnologija tumači kao neutralno i svima dostupno oruđe koje se koristi u svrhu održavanja društvenih sistema, kao fenomen koji nije neutralan jer konstituise novi kulturalni sistem prevazilazeći pojedinačne ciljeve iz prve stavke, dok treći tip tehnologije balansira između rezignacije pred tlačiteljskim potencijalima tehnologije i tehnološke utopije.³⁵ U ovom radu, pojam tehnologija prvenstveno se odnosi na sve one mašine/uređaje koji omogućavaju snimanje, prezervaciju i reprodukciju, zatim, amplifikaciju, te manipulaciju/hibridizaciju glasa.³⁶ Ovo određenje pojma takođe je na tragu činjenice da je, za razliku od prethodnih istorijskih perioda, međuprožetost tehnologije i umetnosti, odnosno, umetničkih i muzičkih dostignuća tehno-kulture i uopšte

³³ Miško Šuvaković, *Estetika muzike* (Beograd: Orion art, 2016), 107.

³⁴ Šuvaković, 106.

³⁵ Andrew Feenberg, *Transforming Technology – Critical Theory Revisited*, 3–35. Upr. sa: Милан Милојковић, *Дигитална технологија у српској уметничкој музици* (Нови Сад: Матица српска, 2020), 13.

³⁶ Milan Milojković na sličan način determiniše termin tehnologija u svojoj studiji *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*, razumevajući ga kao „модус електронске реализације музичког уређаја, укључујући и његове естетске импликације”. Милојковић, *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*, 13.

umetnosti koja se služi tehnološkim otkrićima u 20. i 21.veku, suštinska i oblikotvorna.³⁷ Tako će se, kako je već naglašeno, pojam **tehnika odnositi na ono što pevači svojom veštinom i sopstvenim telom kao aparatom (pro)izvedu, a tehnologija (kao apparatus elektronske realizacije) na složenu mrežu naučno-tehnoloških otkrića, koja za glas postaju ‘zadužena’ nakon što je ‘napustio’ telo.**

1.1.3 Savremena muzika

U određenju savremene muzike oslanjam se na teoretizaciju savremenosti i savremene umetnosti koju je izveo Teri Smit (Terry Smith), a koja locira početak „istorijske transformacije moderne u savremenu umetnost” u period sedamdesetih godina 20. veka.³⁸ Ističući da je savremena umetnost najavljena u avangardnim inicijativama pedesetih i šezdesetih godina, postala vidljiva tokom osamdesetih, a neporeciva tokom devedesetih, Smit navodi njene osnovne karakteristike. Najpre, ona se odigrava „na različite načine i u različitim stepenima u svakom od centara sveta koji proizvodi umetnost”, sa izraženim lokalnim i globalnim specifičnostima, pri čemu se uvažava „obrazac koji posreduje univerzalno određenje i nasumičnu pluralnost” savremenih umetničkih praksi.³⁹

³⁷ Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 105.

³⁸ Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost* (Beograd: Orion art, 2014), 69.

³⁹ Obrazac koji Smit predlaže zasniva se na premisi da je „lokalno [...] povezano sa regionalnim i globalnim silama kroz savremenost posebnih ali povezanih struja” (72). Ove struje su, redom: (1) zvanična, institucionalizovana savremena umetnost (počiva na estetici globalizacije; obuhvata postmodernizam, retrosenzacionalizam, remodernizam i spektakularnu umetnost), (2) transnacionalne tranzicije (dekolonizacija, nacionalizam; globalizacija, internacionalizam; kosmopolitenizam, prevođenje) i (3) uslov savremenosti (prikazivanje sveta/stvaranje mesta/povezanost – lokacija i diskolacija; vreme – disinhrono temporalnosti; mediji – posredovanje i razlika; raspoloženja – afekt naspram efekta). Detaljnije u: Smit, 69–81.

Pluralizam figurira kao odrednica i u diskursu Artura Dantoa (Arthur Danto), koji je osamdesetih godina 20. veka predvideo nastupanje „doba pluralizma” u kom „ne postoji pravac kojem možemo da se priklonimo” i u kom je „svako usmerenje podjednako dobro”. Ovakvo stanovište kritikovao je filozof Milorad Belančić, tvrdeći da samim sufiksom „izam”, pluralizam pretenduje na totalizujuću/univerzalizujuću pretenziju. Up. Biljana Leković, *Sound art/zvukovna umetnost. Muzikološka perspektiva – teorije* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2019), 109.

Savremenost, „kao čistu i pre svega, kompleksnu sadašnjost/trenutnost” koja se od modernosti razlikuje i u „ukidanju merenja vremena”⁴⁰ i u nastojanju da „može da postane večna”, vidimo i kao stanje koje se

upravo sastoji od ubrzanja, sveprisutnosti i konstantnosti radikalnih raskida percepcije, neusklađenosti načina gledanja i procenjivanja istog sveta, u aktuelnoj koincidenciji asinhronih vremenitosti, u upornoj kontingenciji raznih kulturalnih i društvenih mnoštvenosti koje su okupljene tako da potcrtavaju narastajuće nejednakosti u njima i među njima.⁴¹

Istovremenost i konstantnost mnoštva praksi, perspektiva, te ideoloških i umetničkih vrednosti, može se razumevati kao odlika bilo kog trenutka u kom se data savremenost razmatra. Međutim, savremenost o kojoj je ovde reč čini se kompleksnijom i koncentrovanijom upravo zbog tehnoloških mogućnosti koje, bar teoretski, mogu globalna dešavanja da postave u istu vremensku ravan. Ujedno, to je i okruženje u kom je moguće na istu ravan – kao što to činim u ovoj studiji – postaviti i sagledavati različite globalne i transnacionalne prakse koje se bave prikazivanjem i ispitivanjem savremenosti u svojim umetničkim i muzičkim radovima.

Upravo takvo razumevanje i vremensko određenje savremenosti i savremene umetnosti koincidira sa muzičkim tokovima određujućim za moju temu. Naime, ukoliko se sedma i osma decenija 20. veka posmatraju kao vreme u kojem je savremena umetnost, u vidu postmodernizma, tek započela svoju prvu fazu, onda zasigurno možemo, gledajući u pravcu istaknutih vokalnih praksi, istaći Keti Berberijan (Cathy Berberian), Džozan la Barbaru (Joan La Barbara), Meredit Monk (Meredith Monk), te Lori Anderson (Laurie Anderson) i Dijamandu Galas (Diamanda Galás) kao predstavnice novog, nadolazećeg talasa muzike za glas. Nakon njihovih pionirskih proboja, otvaraju se putevi ka novom shvatanju glasa i tela pevača/pevačice, vokalnih tehnika i odnosa između glasa i tehnologije.

⁴⁰ Vesna Mikić, „Savremena muzika i savremenost – muzikološki (p)ogled”, u *Challenges in contemporary musicology: essays in honor of prof. dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman*, ur. Sonja Marinković, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragana Stojanović-Novičić, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018), 39.

⁴¹ Smit, *Savremena umetnost*, 26.

Osamdesetih godina se, takođe, razvijaju pravci u popularnoj muzici, koje ovde možemo odrediti kao ekstremne muzičke žanrove – poput nekoliko podžanrova metal muzike (det metal /eng. *death metal*), blek metal /eng. *black metal*, treš metal /eng. *thrash metal*), panki i hardkora – koji u vokalnom izrazu insistiraju na intenziviranju i isticanju neljudskog, animalnog, čudovišnog glasa. U ovim praksama primena PVT je najzastupljenija. Osim toga, od osamdesetih godina pa naovamo, u sferi elektrovokalne i popularne elektronske muzike za glas dolazi do rapidne ekspanzije upotrebe tehnologije – mikrofona, harmonajzera, zvučnika, raznih softvera – u manipulaciji konačnim zvučnim rezultatom. U ovoj disertaciji, imajući u vidu navedenu Smitovu periodizaciju i inovacije koje se dešavaju u okrilju muzike za glas, biće izvedena istorizacija upotrebe proširenih vokalnih tehnika i tehnologija, te sprovedena teoretizacija i kritičko-analitičko ispitivanje glasa i (njegove) tehnike/tehnologije u savremenoj muzici.

U tom smislu, treba uzeti u obzir i nešto širu definiciju savremene muzike koju je ponudila Mirjana Veselinović-Hofman. Naime, Veselinović-Hofman primećuje da se ova odrednica koristi i kao hronološka – za označavanje aktuelnih i istovremenih muzičkih fenomena – i kao problemska.⁴² Odnoseći se istovremeno na muziku koja nastaje u „duhovnoj klimi” od početka 20. veka naovamo, zatim, na muziku druge polovine istog veka, ili pak muziku od sedamdesetih godina 20. veka do danas, a pri tome naglašavajući „svojevrstu *fuziju* muzike sa izazovima njenog duhovnog konteksta”, definicija savremene muzike stoga pokazuje svoju kompleksnost i moguću višeznačnost, ali i mogućnost njenog šireg i užeg određenja. Veselinović-Hofman ističe da termin savremena muzika, „u skladu sa suštinskim odlikama samog pojma koji imenuje, [...] implicira spajanje protivrečnih pojava, te dobija smisao jednog pomerajućeg, uslojenog, ‘neizgovorenog’, a podrazumevajućeg oksimorona”.⁴³

Upravo će se na ovom tragu koji savremenu muziku osvetljava kao, u užem smislu, „(globalnu) ‘trenutnost’, ‘mnoštvenost’ nespojivih/nausklađenih/protivrečnih (lokalnih, pojedinačnih) događaja”,⁴⁴ te, u širem, kao muzičko stvaralaštvo od početka 20. veka do danas koje deli „duhovnu klimu” i svojevrsni lom sa tradicionalnim postulatima na

⁴² Mirjana Veselinović-Hofman, „Savremena muzika u svetlu održivosti u autonomnom muzičkom, interkulturalnom i interdisciplinarnom okruženju”, Predgovor 2, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, Miško Šuvaković (Beograd: Orion Art, 2011), 26–36, 26.

⁴³ Veselinović-Hofman, „Savremena muzika”, 26.

⁴⁴ Mikić, „Savremena muzika i savremenost”, 45.

različitim – institucionalnim, estetičkim, poetičkim, stilskim – nivoima, ‘pletu’ i osnovne ‘niti’ i zamisli ove disertacije. Prihvaćena u najširem smislu, ova odrednica u svoje okrilje prihvata i ubrzani razvoj pojave koju danas označavamo kao popularnu muziku, a čiji je najizrazitiji uspon bio uslovljen tehnološkim dostignućima 20. veka, kao što je to slučaj i danas.

1.2 STRUKTURA I SADRŽAJ DISERTACIJE

U dva poglavlja koja slede za Uvodom, *U fokusu: glas* i *U fokusu: glas i tehnika/tehnologija* postaviću teorijsku i istorijsku osnovu za razumevanje *Drugog* glasa u savremenoj muzici. To ću učiniti prevashodno trasiranjem puta kroz postojeću literaturu, koja će ukazati na mnogostrukost i pluralnost naučne misli okrenute pitanjima glasa, a zatim istorijskim pogledom na vokalno-pedagoško ustanovljavanje Prvog glasa u istoriji zapadnoevropske muzike i na razvoj tehnoloških sredstava za sintezu, posredovanje i obradu glasa. Drugu celinu ove disertacije čine tri poglavlja u kojima je razmatran glas u savremenoj muzici u širem i užem smislu, u kojima razmatram *Drugi, ekstremni i tehnološki* glas (tj. kiborški, avatarski i posthumani glas).

Prvo od ta dva poglavlja posvećeno je pitanju mesta glasa u savremenim humanističkim i, naročito, muzikološkim doprinosima počevši od *vokalnog obrta* u drugoj polovini 20. veka, koji muzikolog Brajan Kejn situira u trenutak objavljivanja knjige *Glas i fenomen* Žaka Deride (Jacques Derrida).⁴⁵ Važnom Deridinom spisu ovde sam, po značaju za humanistiku, buduće multidisciplinarno polje *studija glasa* i samu muzikologiju, pripojila i seminare Žaka Lakana (Jacques Lacan) u kojima se glas razmatra kao *objet petit a*, kao i koncept *zrna glasa* Rolana Barta (Roland Barthes). Sledi pozicioniranje još jednog talasa filozofskog razmatranja glasa početkom 2000-ih koji predvode slovenački filozof Mladen Dolar i italijanska filozofkinja Adrijana Kavarero, nakon kog uočavam tendenciju za udruživanjem ‘disciplinarnih snaga’ u proučavanju glasa. U nastavku teksta razmotreno je i konačno institucionalizovanje višedisciplinarne oblasti *studija glasa* u drugoj deceniji 21. veka. Ovaj deo teksta zaključila sam predlogom

⁴⁵ Brian Kane, „Model Voice”.

lingvistkinje Džodi Krajman (Jody Kreiman) za studijski program posvećen inter- i transdisciplinarnom izučavanju glasa, koji utvrđuje benefite otvorenosti za uvide, znanja i kompetencije različitih društveno-humanističkih i prirodnih nauka za bilo kakvo naučno sagledavanje mnogostrukog fenomena glasa. Nastavak ovog poglavlja posvećen je muzikološkim razmatranjima glasa, gde sam nastojala prvo da uspostavim razliku između tzv. „starijih” i „novijih” pristupa glasu (odnosno, *pre* i *posle* odjeka poststrukturalističkog vokalnog obrta u muzikologiji), a potom i da osvetlim načine na koje se u muzikologiji govori o Drugom glasu u savremenoj muzici.

Poglavlje *U fokusu: glas i tehnika/tehnologija* posvećeno je istorijskom pogledu na formiranje Prvog i Drugog glasa, a kroz prizmu istorije dominantne vokalne tehnike i vokalne pedagogije u evropskoj muzici, a potom i tehnologije za čuvanje, sintetizaciju, amplifikaciju i modifikaciju glasa. Zasnovan na, isprva, sačuvanim pisanim traktatima i napomenama uz notne zapise iz srednjeg veka, a potom i usko fokusiranim udžbenicima iz oblasti vokalne pedagogije, ovaj istorijski pregled prati razvoj evropskog pevanog glasa, tj. njegove izvođačke tehnike, fenomen belkanta, te obrt u pedagogiji zasnovan na pronalasku laringoskopa sredinom 19. veka. Biće reči i o vokalnoj pedagogiji 20. i 21. veka, koja, osim savremenog umetničkog pevanja ili „savremenog belkanta”, uključuje i pedagogiju glasa popularne muzike, muzičkog teatra, te proširenih vokalnih tehnika. U drugom delu ovog poglavlja pokazaću na koje je sve načine tokom istorije bilo pokušavano uspostavljanje Drugog glasa putem veštačke sinteze (mašinskog) glasa, snimanja i reprodukcije zvuka i glasa, kao i modifikacije i transformacije glasovnog signala. U domenu sinteze glasa, ovaj istorijski pregled otpočeće eksperimentima u 18. veku poput Kempelenove (Wolfgang von Kempelen) govorne mašine i Kracenštajnovih (Christian Gottlieb Kratzenstein) govornih cevčica; u pogledu snimanja i reprodukcije kao krucijalne otisne tačke biće postavljeni izumi fonoautografa (1860) i fonografa (1877), dok će u istoriji amplifikacije glasa biti važno otkriće mikrofona i, naročito, razvijanje njegove električne varijante, a u polju modifikacije glasa ističe se pojava i usavršavanje vokodera.

Poglavlje *Glas u savremenoj muzici – Drugi glas u 20. veku* podeljeno je na dva dela i prati raznolike *drugosti* glasa u kontekstu istorijsko-avangardnih i visokomodernističkih okolnosti, te munjevitog razvoja muzičke industrije. Prvi deo, u kom se usredsređujem na glas u muzici prve polovine 20. veka, pratiće razvoj proširenih

vokalnih tehnika i slučajeve inovativne upotrebe govornog glasa u opusima i delima kompozitora kao što su Engelbert Humperdink (Engelbert Humperdinck), Arnold Šenberg (Arnold Schönberg), Alban Berg (Alban Berg), Igor Stravinski (Igor Stravinsky), Ernst Toh (Ernst Toch) i drugi, kao i postepeni razvoj mikrofonske tehnike i Drugog glasa u sferi popularne muzike kao odgovor na pronalazak elektronskog mikrofona sredinom dvadesetih godina 20. veka. Druga polovina 20. veka, koja simbolično započinje posle završetka Drugog svetskog rata, donosi višestruku progresiju u pogledu rada za glasom u neoavangardnoj/visokomodernističkoj, eksperimentalnoj i popularnoj muzici. U tom smislu, u ovom potpoglavlju pratim inovacije u pojedinačnim kompozicijama koje su usmerene ne samo na rad sa proširenim vokalnim tehnikama, nego i na razvoj *elektrovokalne* muzike,⁴⁶ markiran u Kelnskom studiju sa Štokhauzenovim (Karlheinz Stockhausen) delima i, naročito, Milanskom studiju tokom pedesetih i šezdesetih godina. Upravo se iz te razgranate i bogate aktivnosti umetnika okupljenih oko Studija u Milanu izdvajaju i ključne tačke prema kojima ću razmatrati nastavak toka u istoriji vokalne muzike za Drugi glas. Naime, izvođačka figura čija je vokalna i stilska virtuoznost obeležila vokalna i elektrovokalna dela kompozitora poput Lučana Berija (Luciano Berio), Džona Kejdža (John Cage), Silvana Busotija (Sylvano Bussotti), i inspirisala mnoge druge autore na intenzivniji i hrabriji rad u oblasti komponovanja za glas bila je Ketii Berberijan, vokalna umetnica i, kasnije, kompozitorka. Uticaj rada Ketii Berberijan značajan je kako na polju razvijanja i emancipovanja brojnih ‘alternativnih’ tehnika izvođenja u kontekstu muzičke avangarde druge polovine veka, tako i u domenu emancipacije vokalnih izvođačica i izvođača umetničke muzike. Stoga se, nakon mapiranja najistaknutijih dela u opusima (prevashodno muških) kompozitora, okrećem sagledavanju rada i važnih ostvarenja izvođačica-kompozitorke (Berberijan, Džoan la Barbare, Meredith Monk, Lori Anderson i Dijamande Galas), koje su, svaka na svoj način i u svom kontekstu, uticale na širenje palete vokalnih izražajnih sredstava, prevazilazile ustaljene norme i razgraničenja između tipova izvođačkih umetnosti (muzika, poezija, teatar, ples), popularne i umetničke muzičke sfere. Pored toga, u svim njihovim opusima tehnologija igra važnu izražajnu i oblikotvornu ulogu, podstičući ih na intenzivnije stvaranje sa novim instrumentima, mikrofonima, raznim uređajima

⁴⁶ Termin Hane Bozme (Hannah Bosma), koji ću detaljnije objasniti u nastavku teksta.

(*gedžetima*) i produkcijom. Paralele sa inostranim dešavanjima i muzičkim tokom ovde uočavam u lokalnom kontekstu i to u umetničkoj kolaboraciji kompozitora Erna Kiralja (Ernő Király) i vokalne izvođačice i glumice Katalin Ladik. Posmatrajući popularnu muziku u nastavku teksta, u periodu sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka takođe uočavam intenziviran rad sa mikrofonom, studijskom opremom, tada novim i komercijalno dostupnim uređajima poput vokodera, tokboksa i sl., te markiram nastanak nove vokalne tehnike – *bitboksa* – u okrilju hip-hop potkulture, koji u potpunosti počiva na ideji izvođenja perkusivnih zvukova pomoću vokalnog aparata i, po potrebi, uz pomoć mikrofona. Paralelno sa dešavanjima u evropskoj i američkoj vokalnoj muzici, nastojala sam da ukažem i na istaknute domaće kompozitore i umetnike koji su u svom stvaralaštvu pokazali interesovanje za rad sa glasom u elektroakustičkom okruženju (Vladan Radovanović, Srđan Hofman, Goran Kapetanović, Jasna Veličković).

Prethodno prateći trase razvoja muzičkih praksi 20. veka u kojima se pojavljuju, i kao deo izvođačke palete ustanovljavaju raznolike vokalne i elektrovokalne inovacije koje su glas u datom trenutku svrstavale u kategoriju Drugog, u poglavlju *Glas u savremenoj muzici II – Ekstremni glas* fokusiram se na one prakse koje proširene vokalne tehnike, odnosno, njihove ekstremne manifestacije, prisvajaju kao sopstveni *modus operandi* i esencijalni deo svog (zvučnog) identiteta. U tom svetlu prvo je razmatrana vokalna praksa ekstremne metal muzike, definisane kao objedinjućeg termina za zvučno, izvođačko-tehnički, ideološki, diskurzivno i vizuelno najradikalnije i najekstremnije pristupe i podžanrove u okviru ovog žanra koji počinju da se formiraju sredinom i krajem osamdesetih godina 20. veka. U ovom poglavlju se, dakle, istražuje *ekstremni glas* i sveukupni ekstremni zvuk kao identitetski označitelj potkulture, najpre u svetlu filozofije monstroznog glasa i tela (sa osloncem u teorijskim i filozofskim postavkama Bojane Kunst, Đorđa Agambena [Giorgio Agamben] i Jelene Novak), a potom i kroz postavke specijalizovane vokalne pedagogije za proširene vokalne tehnike *ekstremnog glasa*. Imajući u vidu da je *ekstremni glas* ekstremnog metala i drugih ‘tvrđih’ muzičkih žanrova globalno prisutan i, premda ne istaknut u medijima glavnog toka, izuzetno i istrajno popularan fenomen u istoriji muzike, u narednom segmentu istaćiću određene primere kompozitorskih poetika i konkretnih kompozicija u kojima se uočava uticaj vokalnih izvođačkih praksi ekstremnog metala (Hanan Hadžajlić, Tamara Knežević i Jug Marković). Ovo poglavlje zaokružuju dva ‘granična’ slučaja: ‘portreti’ jednog od

najversatilnijih vokalnih umetnika današnjice, Japa Blonka (Jaap Blonk), kao i pevača Majka Patona (Michael Allan 'Mike' Patton), koji na sličan način – kretanjem između žanrova, između disciplinarnih polja i pravila – kreiraju sopstveni i jedinstveni vokalni stil u domenu *ekstremnog* glasa.

Poslednje poglavlje pre Zaključnih razmatranja, *Glas u savremenoj muzici III – kiborzi, avatari i istraživanje posthumanog*, osvetljava glas u savremenoj muzici u kojoj su, poput *ekstremnog glasa* i PVT-a u prošlom poglavlju, tehnološka dostignuća u potpunosti asimilovana u način razmišljanja, stvaranja i izvođenja glasa i muzike. Odlučujući se za problemsko grupisanje različitih muzičkih praksi koji dolaze iz naše sredine, ali i sa svetske scene, *tehnološki glas* sam prvo razmatrala u svetlu kiborškog spajanja sa tehnologijom u radu Imodžen Hip (Imogen Heap), prateći razvijanje njenog odnosa prema novim tehnologijama od inicijalnog korisničkog pa sve do do pronalazačkog, a kroz genezu i transformacije izvođenja njene čuvene numere „Hide and Seek”. Pronalaskom Mi.Mu rukavica koje u proteklim godinama koristi, Imodžen Hip je snimanje, obradu i transformaciju glasa i zvuka na nastupima uživo uvezala i srodila sa sopstvenim pokretima ruku, i time rad sa glasom na nov način povezala sa mišićnom memorijom i prirodom kretanja. Glas avatara sagledavam kroz dve relevantne studije slučaja: vokaloidea Hacune Miku (Hatsune Miku), japanskog i globalnog muzičkog fenomena, te delo *Fonacije* kompozitorke Ane Gnjatović. U ovim primerima posmatram na koje načine se odnos između glasa i tela, kao i glasa i sopstva, transformiše i oblikuje pod uticajem savremenih tehnologija. U tom smislu, primer Hacune Miku pokazuje mogućnost postojanja sintetizovanih glasova i tela kao zasebnih i prepoznatljivih entiteta, pa čak i muzičkih zvezda, oblikovanih putem participatorne internet kulture. S druge strane, izvedeći svoje *Fonacije* uživo sa živom elektronikom, ili pak predstavljajući čitavo delo u reprodukciji, Ana Gnjatović formira zvučne slojeve koji reprezentuju njeno sećanje i prepušta svojoj predstavnici, avatarki koja se u živom izvođenju nalazi 'na traci', izvođenje emocionalno obremenjenog parta. Izmeštanje emocija i sećanja u nivoe elektronskog i snimljenog glasa, kojim se takođe naknadno može manipulirati, u ovom slučaju je zavredelo moju istraživačku pažnju. Teorijski pregnantno pitanje posthumanog glasa zaključuje analitički deo ove disertacije, u kome razmatram dve studije slučaja: duo vokalne umetnice Maje Ratkje (Maja Ratkje) i Japa Blonka (Jaap Blonk), te recentne radove pevačice i vokalne umetnice Tee Soti (Thea Soti). Autorefleksivno i

samoinicijativno pozicioniranje ovih umetnika u sferu posthumanog glasa – imenovanjem albuma *Post-Human Identities* u slučaju Ratkje i Blonka, te poetičkom eksplikacijom Tee Soti – zahtevalo je problematizaciju ideje posthumanog i glasa u posthumanom, tehnološki predodređenom okruženju. Kada je reč o višestapnoj saradnji Maje Ratkje i Japa Blonka, uočila sam dvoslojnost njihovih posthumanih glasova, koja se ogleda kako su sferi intenziviranih PVT, pa tako i u polju rada sa uređajima za modulaciju i obradu glasa u kontekstu živog izvođenja. Analizirajući projekat VØICES, kao i seriju koncerata *Live Solo Sets* koju je Tea Soti osmislila i *strimovala* u periodu od aprila do decembra 2020. godine u jeku pandemije koronavirusa, razmatrala sam ideju glasa u posthumanom okruženju koje je vrlo specifično i intencionalno osmišljeno. Ova serija bila je uslovljena društveno-političkim regulacijama i nametnutom socijalnom izolacijom koje su u datom periodu izmenile način funkcionisanja značajnog dela globalne populacije, ‘osuđujući’ ih na rad i socijalni život ‘preko mreže’, što je posebno uticalo na muzičare i umetnike širom sveta. Zvučno okruženje u kojem glas nastupa uživo unapred je osmišljeno i pripremljeno za emitovanje sa onlajn muzičkih festivala širom sveta. U tom smislu, serija *Live Solo Sets* predstavlja primer u kome se glasom umetnice preispituje sopstvo, ljudskost i društvenost u posthumanom, tehnološki predodređenoj sadašnjosti i projektovanoj budućnosti, dopirući iz ‘dubina’ društveno izolovanog i regulisanog svakodnevnog života.

Uodnošavanjem muzikologije, istorije muzike, teorije i filozofije glasa, estetike muzike, vokalne pedagogije i uticaja koji je razvoj tehnologije zvuka imao na muziku za glas, nastojala sam da u glavnom delu teksta pokažem pluralnost i diverzitet glasova koji sapostoje u savremenosti i savremenoj muzici. To sam, dakle, činila pregledom i uspostavljanjem teorijske osnove za razmatranje glasa, istorijskim pogledom u muzičke i tehnološke prakse koje su vodile savremenom glasu, te analizom vokalne tehnike i tehnologije u pojedinačnim delima, opusima i autopoeitičkim ostvarenjima umetnika kroz 20. i 21. vek. U Zaključnim razmatranjima, osvrćući se na ključne pretpostavke i ciljeve disertacije, vraćam se pitanju prirode i postojanja (Drugih) glasova u savremenoj muzici, markirajući pri tom pitanja koja pozivaju na dalja istraživanja u ovoj oblasti savremenog glasa u muzici.

2 U FOKUSU: GLAS

Da bismo razumeli kako pojam glasa figurira u savremenoj muzikologiji/muzici i koji su ‘prorezi’ u kojima se mogu napraviti određene istraživačke intervencije, moramo se osvrnuti i na naučni kontekst u kom se diskurs o glasu razvija. Muzikološka perspektiva, kako ću pokazati, umnogome je zavisila od sveukupne klime u humanističkim i društvenim naukama, te od postepenih promena, ali i paradigmatičkih obrta koji su se dešavali tokom 20. veka. Osim filozofskih, antropoloških, strukturalističkih i, posebno, poststrukturalističkih uticaja na sve nauke o izvođačkim umetnostima, u drugoj polovini 20. veka dolazi do ubrzanog razvoja nauke o glasu (eng. *vocal science*), koja uglavnom podrazumeva proučavanje glasa u oblastima poput medicine, fonijatrije i biologije. Krajem istog stoleća počinje da se formira multidisciplinarna platforma studija glasa, o kojoj će biti reči u ovom poglavlju, a koja će takođe imati uticaja na istraživanja glasa u muzici i vokalnoj pedagogiji.

U ovom poglavlju nastojaću da ukažem na te promene perspektive i konteksta, kao i prirodu i dubinu njihovih zahvata, imajući u vidu da je ‘promena klime’ u filozofiji, drugim humanističkim oblastima i, kasnije, muzikologiji bila usmerena na ključna mesta tradicionalnih postavki tih disciplina. Među njima kao najprominentnije ističem intrigantne i nestalne odnose između glasa i tela, zapisa i govora, odnosno, u muzici, partiture i izvođenja, kompozitora/autora i izvođača. U odnosu na savremeni pogled na glas u muzikologiji i srodnim disciplinama, muzikološkinja i istoričarka kulture Marta Feldman (Martha Feldman) istakla je da je sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka glas u muzikološkim istraživanjima bio „ravan kao list papira”, a zapis dela *sine qua non*.¹ Upravo je ta potreba za promenom fokusa – sa partiture na zvuk i izvođenje, sa kompozitorskog autoriteta na izvođački glas – ono na šta u ovom delu teksta želim da usmerim pažnju.

Posmatrajući glas iz ugla muzikologije treba primetiti da, za razliku od muzičkih instrumenata, on ima primenu u gotovo svim aspektima ljudskog života² i zajednički je

¹ Feldman, „The Interstitial Voice”, 656.

² Kako je to rekla Ketj Berberijan, glas se ne može zapakovati i odložiti u kofer kad se završi njegova ‘muzička upotreba’. Up. Ketj Berberijan, „Novi vokalitet u savremenoj muzici”, u Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 141.

imenitelj za muziku, druge izvođačke umetnosti, svakodnevni život i komunikaciju, te kao takav učestvuje u političkom situiranju čoveka u društvu. Stoga treba imati u vidu da je štivo o ovoj temi gusto i rizomatično, često atraktivno i zavodljivo. S tim na umu, u ovom poglavlju baviću se upravo diskursom o glasu, i to sagledavajući najpre savremeni humanistički diskurs o glasu kojim se ukazuje na gorepomenute promene fokusa, pa potom i uže muzikološka tumačenja glasa u muzici. U tom pregledu, istaći ću one pristupe koji su tradicionalnije orijentisani ka istoriji fenomena, istraživanju izvora, ili pak metaforičkom glasu Autora/Kompozitora, a zatim i, nakon mapiranja tački na osnovu kojih se dešava obrt u proučavanju glasa u humanistici, sagledati kako je ta promena uticala na muzikološka tumačenja glasa. Konačno, budući da me u ovoj studiji zanima izvesna *drugost* glasa profilisana kroz upotrebu proširenih izvođačkih tehnika i tehnologije, u poslednjem segmentu ovog poglavlja pažnju ću posvetiti muzikološkoj literaturi koja se bavi Drugim glasom i naglasiti pitanja i pozicije koje su relevantne za moj istraživački poduhvat.

2.1 STUDIJE GLASA – ŠTA I KAKO SE PITAMO?

Iako fenomen glasa figurira u stručnim napisima, raspravama i studijama još u dokumentima koji svedoče o drevnim i antičkim civilizacijama,³ šezdesetih godina 20. veka je najpre u francuskom kontekstu otpočela era filozofskog i teorijskog interesovanja za glas koje je pokrenulo lavinu novih istraživanja. Naime, za Lakanovim diskursom o glasu kao jednom od Frojdovih (Sigmund Freud) parcijalnih objekata i Deridinom kritikom logocentrizma u napisu *La voix et le phénomène* (1967),⁴ usledilo je objavljivanje visoko uticajne Bartove postavke *zrna glasa* (fran. *le grain de la voix*),⁵ ukazujući na puteve kojim će teorija glasa poći u narednim decenijama. Ključni koraci u

³ Videti: Jody Kreiman, „Epilogue: Defining and Studying Voice across Disciplinary Boundaries”, u *The Oxford Handbook of Voice Studies*, ur. Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel (Oxford: Oxford University Press, 2019), 493.

⁴ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, 1967. Na engleskom je tekst objavljen 1973. a na srpskom 1989. godine (*Glas i fenomen*, IICSSOS, Beograd).

⁵ Roland Barthes, „The Grain of the Voice”, u *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 267–277.

usmeravanju savremene humanističke misli o glasu dešavaju se, dakle, na područjima teorijske psihoanalize, filozofije, te teorijskih pokreta kao što su strukturalizam i poststrukturalizam, a tiču se preusmeravanja fokusa sa logocentrizma, jezika i metafizičkog poimanja glasa na njegove fizičke, materijalne osobine, telo i jedinstvenost.

Lakanova intervencija u polju Frojdovih parcijalnih objekata – koje je ovaj teoretičar imenovao kao „objekte sa samo malo drugosti”, objekte želje (*objets petit autres*, tj. *objets petit a*) – potaknula je filozofsku struju koja će u vremenu nakon njega postati veoma uticajna. Glas i pogled tako, uz majčinu dojku, falus i izmet, u Lakanovoj postavci dobijaju status objekata „koji se odvajaju od tela” kroz njegove otvore i koji, istovremeno preuzimajući ulogu simbola nedostatka, postaju krucijalni u konstrukciji subjekta.⁶ Za proučavanje glasa takođe je bio značajan i Lakanov koncept „stadijuma ogledala”, koji se kod njega prvi put pojavljuje 1939. godine i od tada u njegovim eksplikacijama usložnjava.⁷ Stadijum ogledala Lakan objašnjava „kao poistovećivanje u punom smislu koji psihoanaliza daje tom terminu”, odnosno, trenutak u mentalnom razvoju deteta koji potvrđuje esencijalnu vezu tela i slike, a dešava se kada dete u ogledalu prepozna svoj odraz i potraži odraslu osobu – velikog Drugog – radi potvrđivanja ove spoznaje.⁸ Na toj osnovi istoričarka umetnosti i teoretičarka Kaja Silverman (Kaja Silverman) izvodi koncept *akustičkog ogledala*,⁹ koji funkcioniše analogno inicijalnom konceptu, ali u sferi zvuka i glasa.

Fokusirajući se na pomenuti Deridin tekst, muzikolog Brajan Kejn u njemu vidi trenutak „vokalnog obrta”,¹⁰ odnosno, prekretnice koja je, prema njegovom mišljenju, dala priliku da se novim metodološkim alatima pristupi istraživanju glasa. Međutim, Brajan Kejn upozorava na jedinstven ‘ćorsokak’ koji se ukazuje u vidu Deridinog kritičkog odgovora na Huserlovu (Edmund Husserl) postavku glasa, *logosa* i prisustva

⁶ Jacques Lacan, „Seminar of 21 January 1975”, u *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, ur. Juliet Mitchell i Jacqueline Rose, prev. Jacqueline Rose (London: Macmillan Press, 1983), 164. Videti i: Miško Šuvaković, „Objekt malo a”, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion art, 2011), 505.

⁷ Aneta Stojnić, *Žak Lakan* (Beograd: Orion art, 2016), 31.

⁸ Stojnić, *Žak Lakan*, 33; Radovanović, *Ekperimentalni glas*, 17.

⁹ Ovaj koncept Silverman koristi u analizi ženskog glasa na filmu posredstvom teorijske psihoanalize. Videti: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988).

¹⁰ Brian Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2014), 671.

kao osnove na kojoj se gradi subjekt.¹¹ Deridina dekonstrukcija „metafizike prisustva” primarno se oslanja na glas, i to na njegovu materijalnost, odnosno, glas kao materijalni događaj, što se najjasnije iščitava iz izvoda na samom kraju njegove studije: „[p]reostaje nam, onda, da *govorimo*, da pustimo da nam glas *odzvanja* hodnicima ne bi li nadomjestio bljesak prisutnosti”.¹² Derida glas vidi kao „izvanredno i duboko zagonetan u svemu na šta izgleda daje odgovor”, budući da „simulira čuvanje prisutnosti”, a „istorija govornog glasa predstavlja arhiv ovog simuliranja”, pri čemu to simuliranje nije iluzija, fantazam ili halucinacija, nego realna istorijska praksa.¹³ U odnosu na Huserlovu fenomenologiju (koja prema Deridinom mišljenju povlašćeno mesto ostavlja za fenomenološki, a ne realni, fizički glas), mesto u kome je moguće vršiti dekonstrukciju postavke je upravo Huserlovo zanemarivanje fizičkog i davanje prednosti transcendentnom.

Prema Kejnovom mišljenju, činjenica da se Deridina dekonstrukcija Huserlove postavke naslanja na glas jeste ono što teoretičare i istraživače koji se na pitanje glasa vrate posle intervencije francuskog filozofa dovodi u opasnost od povratka upravo toj metafizici prisustva.¹⁴ Uvidom u filozofska istraživanja koja su usledila nakon Deridinog, Kejn je identifikovao dve – prema njegovom mišljenju ne potpuno zadovoljavajuće – strategije za prevazilaženje ove ‘prepreke’: prva struja prihvata kritiku koja je upućena odnosu između glasa i *logosa* i fokusira se na „filozofski manje opterećene” aspekte glasa kao što su glas i izvor iz kog glas dopire, dok druga tvrdi da glas nikad nije bio mesto prisustva, te ga posmatra u svojstvu *objeta a*.¹⁵ Odgovori na „problem Deride” o kojima Kejn piše, a koji će biti razmotreni u nastavku teksta, usledili su decenijama nakon objavljivanja studije *La voix et le phénomène*, pokazujući tako da je ovaj francuski filozof, zajedno sa Lakanom i Bartom, postavio temelje savremenog diskursa o glasu.

¹¹ Kane, 671–672.

¹² Žak Derida, *Glas i fenomen. Uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji* (Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS, 1989), 113. Up. sa: Michel Duncan, „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”, *Cambridge Opera Journal* 16, br. 3, Performance Studies and Opera (Nov., 2004): 296.

¹³ Derida, *Glas i fenomen*, 40.

¹⁴ Kane, *Sound Unseen*, 672.

¹⁵ U prvu grupu Kejn ubraja i npr. napise „Zrno glasa” Rolana Barta i studiju *For More Than One Voice* Adrijane Kavarero, a u drugu svrstava teoretičare lakanovske provenijencije. Up. Kane, *Sound Unseen*, 672.

Koncept *zrna glasa*, koji je francuski mislilac Rolan Bart eksplikovao u istoimenom eseju iz 1972. godine,¹⁶ stekao je gotovo mitologizovanu¹⁷ poziciju u muzikološkim i širim humanističkim krugovima u decenijama koje su usledile i to upravo zato što se u ključnom trenutku naleta poststrukturalističke teorijske misli, samo nekoliko godina posle proglašenja „smrti Autora”,¹⁸ okreće izvođaču muzike, njegovom glasu i telu. Bart polazi od premise da jezik (preciznije, njegova „najslabija” kategorija, pridev) ne pruža adekvatan alat u teorijskoj interpretaciji muzike, te nudi analizu glasa koji zauzima dvostruku poziciju, odnosno, učestvuje u dvoslojnoj produkciji izvodeći jezik i muziku istovremeno. Bart prepoznaje *zrno glasa*, postavljeno na temelju dualiteta između fenoteksta i genoteksta,¹⁹ u „glasu koji peva, ruci koja piše, udu koji izvodi”.²⁰ Stoga je *zrno glasa* moguće uporediti sa telom koje peva, čuti proces ‘pomeranja glasa’ od dubine telesnih šupljina, preko mišića, membrana i hrskavica, kao da „samo jedan sloj kože deli izvođačevo unutrašnje tkivo i muziku koju peva”.²¹ Sažeto, *zrno glasa* može se razumeti kao „materijalnost tela koje govori svoj maternji jezik, (...) slušanje grla, jezika, glotisa, zuba, sinusa i nosa, a ne samo pluća, kako je uobičajeno u muzici, (...) označavanje koje se najbolje opisuje kao trenje između muzike i jezika, (...) pevano pisanje jezika pod uticajem francuske *mélodie*, koja se odslikava u jeziku”.²² Osim činjenice da je u preciznom lociranju i definisanju *zrna glasa* Bart ipak ostao nedorečen, njegova postavka kritikovana je u filozofskim krugovima (na primer, u opusu Adrijane Kavarero), između ostalog, i zbog toga što u svoju koncepciju nije uključio i faktor jedinstvenog, pojedinačnog glasa.

¹⁶ Barthes, „The Grain of the Voice”.

¹⁷ Up. Johnatan Dunsby, „Roland Barthes and the Grain of Panze’ra’s Voice”, *Journal of the Royal Musical Association* 134, br. 1 (2009): 113, prema: Freya Jarman-Ivens, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 5.

¹⁸ Tekst „The Death of the Author” je prvo objavljen na engleskom jeziku 1967. godine u časopisu *Aspen*, br. 5–6, a zatim u francuskoj verziji, „La mort de l’auteur”, u časopisu *Manteia*, br. 5 (1968). U prevodu na srpski jezik objavljen je 2018. godine (u *Ljubav i pisanje po Rolanu Bartu*, prir. Dejan Aničić, Loznica: Karpos).

¹⁹ Fenotekst i genotekst se oslanjaju na teorijsku postavku Julije Kristeve (Julia Kristeva). S tim u vezi, fenotekst može da se definiše kao jezik u komunikaciji, generisan gramatičkim strukturama, koji pretpostavlja subjekta koji se oglašava i onoga kome je to upućeno, dok se genotekst odnosi na bazu na kojoj jezik počiva. Stoga, genotekst nije proces lingvističke prirode, već nastoji da artikuliše energetske nagone i načini ih uočljivim u fonematskim aspektima. Više u: Toril Moi, *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), 120–123.

²⁰ Barthes, „The Grain of the Voice”, 276.

²¹ Barthes, 270; Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 43.

²² Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 43.

Tabela 1. Lakanovo, Deridino i Bartovo poimanje glasa

Lakan	Derida	Bart
<i>Objet petit a</i> / objekt želje	Metafizika prisustva	<i>Le grain de la voix</i> / Zrno glasa
Glas kao simbol nedostatka; objekt koji se odvaja od tela i doprinosi konstrukciji subjekta	Glas kao materijalni događaj; glas simulira čuvanje prisutnosti	Glas kao materijalnost tela koje govori svoj maternji jezik

Pristupi Lakana, Deride i Barta kojima su se ovi autori ‘ustremili’ na filozofski i teorijski značaj istorijski zanemarene materijalnosti glasa, u godinama po objavljivanju pomenutih studija počeli su da privlače brojne pristalice. Nova perspektiva, zajedno sa aktuelizacijom proučavanja glasa u različitim prirodnim i društveno-humanističkim naučnim disciplinama dovela je do toga da se u poslednjoj deceniji 20. veka pojavljuju istraživanja koja, nastojeći da prevazilaze disciplinarne granice, nagoveštavaju buduće ustanovljenje interdisciplinarne naučne platforme *studija glasa*. U njima je evidentna već pomenuta premisa da se glas može (i mora) u okviru bilo koje discipline posmatrati i razumevati sa svešću o njegovoj celovitosti u materijalnosti, izvođenju, proizvođenju značenja i proizvođenju znanja. Tako se tokom devedesetih godina 20. veka javljaju radovi u kojima autori iz različitih disciplina nastoje da prevaziđu tvrde podele među naučnim disciplinama, ukazuju na fleksibilnost tela u svom materijalnom okruženju, podvlače ideju da je telo mesto (eng. *site*) posredstvom kog se materijalizuju i izražavaju identiteti i kultura, te – u slučaju nauke o muzici – otvaraju pitanje pevačke i slušalačke performativnosti u trenucima kada se glas ostvaruje kao performativno iskustvo.²³ Zajednička karakteristika ovih doprinosa bila je, dakle, potreba za širenjem pojedinačnih disciplinarnih baza istraživanja, u skladu sa postepenim širenjem i obogaćivanjem definicije glasa.²⁴ Brojni napisi fokusirali su se na ulogu glasa u

²³ Eidsheim i Meizel, „Introduction. Voice Studies Now”, u *The Oxford Handbook of Voice Studies*, ur. Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel (New York: Oxford University Press, 2019), xvi.

²⁴ Videti npr. zbornik *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture* (1997), koji su uredile Lesli Dan (Lesley Dunn) i Nensi Džouns (Nancy Jones). Eidsheim i Meizel, „Introduction”, xvi.

konstruisanju i održavanju identiteta, podražavajući različite načine političke, rasne, klasne, rodne i seksualne borbe proučavanjem distinktivnih istorijskih i savremenih vidova vokalne prakse.²⁵

Početak novog milenijuma obeležilo je nekoliko važnih studija iz oblasti filozofije i teorije umetnosti, koje i danas snažno utiču na razumevanje i teoretizaciju glasa. Uticaj Dolarove misli artikulisane kroz brojne članke i, konačno, knjigu *Glas i ništa više*, originalno objavljenu na slovenačkom jeziku 2003. godine i na engleskom 2007, kao i studije Adrijane Kavarero *For More Than One Voice. Philosophy of Vocal Expression* (italijansko izdanje objavljeno 2003, prevod na engleski 2005. godine), evidentan je i dubok. Osim ovih izdanja, u naučnim krugovima su odjeknule inovativne i visprene postavke i zaključci, koji su izneti u knjizi Stivena Konora *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (2000). Konorova studija ubrzo je postala jedno od polazišnih referenci za proučavanje odnosa između glasa i tela.

Kao pripadnik lakanovske struje teorijske psihoanalize, Dolar je u svojoj produkciji afirmisao glas upravo kroz prizmu Lakanovih objekata želje. U Dolarovoj postavci, *objekt glasa* je, za razliku od onog glasa koji prenosi značenje i onog koji služi estetskom uživanju, glas koji „ne iščezne u momentu predaje značenja, i koji ne očvrstne u objekt fetišističkog obožavanja, već je objekt koji deluje kao slepa mrlja u pozivu i koji osujećuje estetko vrednovanje”.²⁶ Na preseku između označitelja i objekta fetišizacije, tela i jezika, subjekta i *drugog*, golog i političkog života, čistog glasa i razumljivog govora, Dolar ispituje lingvističke, metafizičke, fizičke, etičke i političke odlike, definišući ga primarno prema onome „šta on nije” – on nema pripisano značenje, nije označitelj, nije svodiv na Bartovo *zrno glasa* niti na puku individualnost glasa.²⁷ Tako, Dolar podvlači upravo onu nesvodivost i ambigvitet glasa koji njegove proučavaoce nastavlja da intrigira kroz vekove i daje im jedan mogući teorijski okvir.

²⁵ Videti, npr. Michel Poizat, *The Angel's Cry: Beyond the pleasure Principle in Opera*, translated by Arthur Denner (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992); Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York: Poseidon, 1993); John Cruz, *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999); John Potter, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1998]).

²⁶ Dolar, *Glas i ništa više*, 9–10.

²⁷ Up. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 28–29.

Objekt glas o kome Dolar piše, Jelena Novak tumači kao „telesnost koja je strukturirana u jeziku”.²⁸ Drugim rečima, Dolar sagledava glas upravo kroz trenutak izvođenja, kroz njegovu performativnu moć, a iz različitih uglova. Kako naglašava u svom eseju „Glas, performans i politika” (2003), „[s]âm element glasa, koji je čista redundanca i ničim ne doprinosi označiteljskoj vrednosti, ipak menja sve. On obdaruje označitelj društvenom moći, autoritetom, preobraća ga u polugu politike”.²⁹ U tom smislu Dolar uviđa i podvlači društveno-političku moć glasa, smatrajući ga istovremeno „najintimnijim jezgrom subjektiviteta”, te osnovnim uslovom za društvenost.³⁰ Takvo tumačenje, ukorenjeno još u filozofskim stavovima antičkih filozofa i održavano kroz različite vidove društvenih praksi sve do danas, dobija na aktuelnosti u spisima filozofa 20. i 21. veka.

Polazeći od Kalvinove (Italo Calvino) priče o usamljenom kralju koji u noći čuje nepoznati ženski pevajući glas i biva očaran njegovim zvukom (a poruku u trenutku uzbuđenja zanemaruje),³¹ na taj način usmeravajući svoj fokus ka problematici personalizovanog, neponovljivog glasa, Adriana Kavarero kroz kritiku filozofskog logocentrizma razvija svojevrsnu vokalnu fenomenologiju jedinstvenosti. Takva postavka omogućava joj da otvori polje sagledavanja „otelotvorenog singulariteta” svakog čoveka koji se „vokalno manifestovao”³² i uputi kritiku Bartovoj postavci *zrna glasa* koji je jedinstvenost, odnosno, pojedinačnost glasa skrajnuo u korist glasa i tela kao depersonalizovanih kategorija.³³ Štaviše, ističući jedno od fundamentalnih filozofskih shvatanja da je glas (zajedno sa muzikom i pevanjem) nestalan, efemeran i nepouzdan – pa samim tim i feminin³⁴ – faktor, ona sagledava istoriju „devokalizacije logosa”.

²⁸ Novak, *Postopera*, 74.

²⁹ Mladen Dolar, „Glas, performans i politika”, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* 5 (septembar 2003): 78.

³⁰ Dolar, *Glas i ništa više*, 23.

³¹ Kavarero piše: „[o]no što izmiče, to je jednostavno vokalno samo-otkriće postojanja, koje ignoriše svaku semantičku interferenciju. Uobičajena sloboda sa kojom ljudska bića kombinuju reči nikada nije dovoljno dobar pokazatelj jedinstvenostionoga koji govori. Glas je, sa druge strane, uvek drugačiji od drugih glasova, čak i kada su reči iste, kao što se često dešava u pesmi”. Cavarero, *Toward a Philosophy...*, 3.

³² Cavarero, *For More than One Voice*, 7.

³³ Cavarero, 15.

³⁴ „Pesma je primerenija ženi nego muškarcu, iznad svega zato što je njen zadatak da zastupa telo u suprotnosti sa značajnijim domenom duha. Simptomatično, simbolični patrijarhalni poredak koji identifikuje maskulino sa razumom i feminino sa telom je upravo onaj poredak koji privileguje semantičko u odnosu sa glasom. [...] svi znamo da glas potiče iz vibracija grla i mesa i upravo se zato glas svrstava s

Njegova funkcija, još od antike, bilo je ozvučavanje označenog, *phone semantike*, tj. „pružanja akustičkog ogrtača za mentalni rad koncepta”.³⁵ Insistirajući da se glas mora čitati kao trag jedinstvenosti onoga koji se oglašava, peva ili govori, Kavarero produbljuje teme koje je otvorila Hana Arent (Hannah Arendt) u knjizi *The Human Condition*, koja je smatrala da se komunikacija i politička društvena identifikacija ne odvija na nivou jezičkih formulacija, već na nivou samog čina govorenja i ponašanja.³⁶ Kritičko razmatranje višemilenijumskih filozofskih postulata o glasu u studiji Adrijane Kavarero otvorilo je, između ostalih, vrata brojnim proučavaocima iz različitih disciplina, uključujući i muzikologiju, u revidiranju sopstvenog odnosa prema vokalnoj jedinstvenosti.

Tabela 2. Dolarovo, Kavarerino i Konorovo poimanje glasa

Dolar	Kavarero	Konor
<i>Objet petit a / objekt glas</i>	Vokalna fenomenologija jedinstvenosti / politika glasa	<i>Vokalno telo / glas-telo</i>
Glas kao jedan od „najviših” otelovljenja Lakanovog objekta <i>želje</i> ; objekt koji nastavlja da postoji i nakon prenošenja značenja, a ne postaje predmet estetskog divljenja	Glas kao otelotvoreni singularitet; jedinstvenost čoveka koja ‘zvuči’ u registru glasa	Glas koji može da „proizvede” telo, odnosno, projekciju tela

Usvajajući postulate koje su predložili razmatrani autori i autorke, a koji su nesumnjivo uticali na poimanje glasa i njegovog odnosa sa telom, identitetom, subjektivnošću itd., skorija istraživanja u humanistici pokazuju svojevrstan konsenzus po

telom. Ovaj glas postaje sekundaran, efemeran i nebitan – rezervisan za žene”. Adriana Cavarero, *For More than One Voice*, 6.

Slično primećuje i Dolar, videti: Dolar, *Glas i ništa više*, 71.

³⁵ Cavarero, *For More than One Voice*, 35.

³⁶ Up. Paul A. Kottman, „Translator’s Introduction”, u Cavarero, *For More than One Voice*, vii-viii.

pitanju opšte definicije glasa. Naime, teatrolozi i teoretičari glasa Konstantinos Thomaidis (Konstantinos Thomaidis) i Ben Macpherson (Ben Macpherson) ističu da je „glas [...] pluralitet” i da se njegovo svojstvo zvučnog ‘bivanja između’ može tumačiti kao „tačka ukrštanja višestrukog iskustvenog kodiranja koje treba razumeti i o kom treba raspravljati”,³⁷ dok Marta Feldman podvlači da „kad kažemo ‘glas’, mi koristimo stenografiju za vrtoglavo mnoštvo fenomena i interesovanja”.³⁸ Muzikološkinja Nina Sun Ajdshajm (Nina Sun Eidsheim) i etnomuzikološkinja Ketrin Mejzel (Katherine Meizel) sugerišu da je centralno mesto glasa u svim ovim oblastima uslovljeno njegovom pozicijom u „osnovnim ljudskim funkcijama, životu i kulturi”, koja uvek ukazuje na „dimenzije izvan sebe”.³⁹ U tom smislu, u okviru multidisciplinarnog polja studija glasa formiranog u drugoj deceniji 21. veka, on se prepoznaje kao

kompleksna i često kontradiktorna oblast kulturne razmene u poljima kao što su materijalnost, izvođenje, proizvođenje značenja i produkcija znanja. One (studije glasa, prim. B.R) prepoznaju da glas nije materijalnost, tekst, diskurs, ili izvođenje kao takvo, ali da je bilo koji od ovih aspekata već simptom ili dokaz pritisaka i povoljnih okolnosti koje su osnažile određene vokalne izraze, a poništile ostale.⁴⁰

Iz navedenog citata, kao i prethodno sagledanih pristupa glasu koji su vodili ustanovljenju nove naučne paradigme, može se ispratiti trasa ‘otkrivanja’ problemskih mesta i istraživačkih pitanja, od materijalnosti i telesnosti glasa, preko jedinstvenosti subjekta i ambigvitetnosti zvuka koji nastaje u telu ali nije njegov deo, sve do konačnog prihvatanja da glas nikada nije samo jedna od tih pojedinačnih tački, nego može predstavljati sve istovremeno, što je stanje koje ga čini specifično izazovnim za proučavanje. Potraga za najcelovitijom definicijom ovog fenomena u svim disciplinama koji mu posvećuju pažnju otkriva mnoštvo pronicljivih, ali često – i opravdano – nedorečenih odrednica, u kojima preovladava stanovište da glas može da zastupa, emituje i podražava kako materijalno/fizičko tako i nematerijalno/metafizičko; kako pojedinca pa

³⁷ Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson, „Introduction: Voice(s) as a method and an in-between”, u *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, ur. Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson (London i New York: Routledge, 2015), 4.

³⁸ Martha Feldman, „The Interstitial Voice: An Opening”, 657.

³⁹ Eidsheim i Meizel, „Introduction”, xx.

⁴⁰ Eidsheim i Meizel, xiv.

tako i društvo; kako ‘smisleni’, semantički i jezički sled fonema, tako i sve ono što ljudsko telo kroz zvuk može da proizvede a da pri tom nije normirano i jezičkim sistemom utvrđeno. Glas u muzici je, treba istaći, bremenit svim ovim tipovima ambigviteta, kojima se pridodaje i sloj značenja, dilema i pitanja svojstvenih ovoj izvođačkoj umetnosti. Stoga se, kao što će biti pokazano u nastavku teksta, u najskorijim publikacijama na ovu temu uočava tendencija kretanja između disciplinarnih granica, sa ciljem ostvarenja sveobuhvatnije istraživačke pozicije u odnosu na fenomen glasa.

2.1.1 Studije glasa – formiranje nove naučne paradigme

Tokom druge decenije 21. veka dolazi do značajnog porasta interesovanja za izučavanje glasa u društvenim i humanističkim oblastima. Ne samo da je to primetno u broju objavljenih studija, te sve češćim simpozijumskim i projektnim okupljanjima naučnika iz raznih disciplina, već je vidljivo i u povlačenju određenih poteza koji se tiču osnivanja pionirskih istraživačkih institucija. Shodno tome, može se zaključiti da je decenija koja je za nama jedna od najrazgranatijih do sada, kako prema raznovrsnosti pitanja, tako i obimu i širini proizvedenog znanja.

Konačno, studije glasa se pojavljuju sredinom ove dekade, kao ‘samoproklamovana’ inter-disciplina, a nastanak ove platforme institucionalno je bio uslovljen osnivanjem, najpre, Centra za interdisciplinarnu studiju glasa [The Centre for Interdisciplinary Voice Studies] 2013. godine u Velikoj Britaniji, a potom i ustanovljenjem naučnog časopisa *Journal for Interdisciplinary Voice Studies* [Časopis za interdisciplinarnu studiju glasa] 2016. godine. Inicijatori i osnivači Centra bili su već pomenuti Ben Makferson, Konstantinos Tomaidis – obojica sa Univerziteta u Portsmutu – i Amanda Smolboun (Amanda Smallbone) sa Univerziteta u Vinčesteru. Prema njihovim rečima, Centar je nastao na preseku različitih disciplina koje mogu da se bave glasom, a ideja vodilja ciljala je na razmatranje odnosa između „filozofskih diskursa, prakse i pedagogije glasa”, kao i čina iskustvenog poimanja glasa „u njegovim mnogim i raznolikim oblicima”.⁴¹ Po osnivanju Centar je organizovao inauguralni simpozijum u Londonu sa temom „Interdisciplinarnu studiju u filozofiji i praksi glasa” [Interdisciplinary

⁴¹ Videti: <https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com/2013/08/>. Pristupljeno 2.4.2019.

Studies in the Philosophy and Praxis of Voice].⁴² Može se reći da su osnivači Centra, vođeni takođe i ličnim interesovanjima i preferencijama za proučavanje glasa, prepoznali potrebu za stvaranjem jednoobrazne platforme na kojoj bi nova naučna paradigma mogla da se razvija, te da su se brojne naučne i teorijske discipline poput filozofije, teorijske psihoanalize, teatralogije, muzikologije, vokalne pedagogije, studija izvođenja, i sličnih, upustile u proučavanje ovog fenomena.

Stoga, časopis *Journal for Interdisciplinary Voice Studies*, kako su u uvodnom tekstu prvog broja naveli urednici Makferson i Tomaidis, predstavlja „forum za naučno i praktično bavljenje glasom kao fenomenom komunikacije i izvođenja, i metodologijom ili metaforom za analizu”.⁴³ Nadovezujući se na idejnu potku koja stoji u osnovi naučnih postulata Centra, njihov časopis na saradnju poziva stručnjake iz oblasti studija kulture, studija performansa, interkulturalizma, lingvistike, vizuelne kulture, muzikologije, arhitekture i somatike.⁴⁴ Kao polazne tačke predlažu se sledeće problemske oblasti: glas kao metodologija; glas i filozofija/kritička teorija; (bes)telesni glas; estetika specijalnosti, tišine i zvuka; trbuhozborstvo, objekt i lutkarstvo; 'autentičnost', autobiografija i/ili adaptacija; kontinuum govora/pesme na/u sceni/filmu/izvođenju/novim medijima; digitalni elektronski mediji i glas; interkulturalna estetika vokalne prakse; vokalno obrazovanje, i druge.⁴⁵ Osim toga, kao veoma podsticajna se pokazuje opaska urednika koji pozivaju na kritičko preispitivanje konvencionalnih akademskih formata i prikladnosti njihovih alata za istraživanje glasa.⁴⁶

Godinu dana pre osnivanja časopisa, urednički dvojac Tomaidis i Makferson, objavio je zbornik radova *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance*

⁴² Na sajtu Centra mogu se pronaći raspored (<https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com/symposium-schedule/>) i sažeci izlaganja sa ovog simpozijuma (<https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com/symposium-abstracts/>). Pristupljeno 15.3.2021.

⁴³ Više o ciljevima časopisa videti na: <https://www.intellectbooks.com/journal-of-interdisciplinary-voice-studies>. Pristupljeno 2.4.2019.

Radovanović, „Glas kao medij i *objet petit a*: muzikološki upis u studije glasa”, u *Vlado C. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao institucija. Zbornik radova sa naučnog skupa 2019. godine*, ur. Gordana Grujić, (Baňa Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Baňoj Lući, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2020), 176.

⁴⁴ Ciljevi i oblasti delovanja mogu se videti na sledećoj adresi: <https://www.intellectbooks.com/journal-of-interdisciplinary-voice-studies>. Pristupljeno 2.4.2019.

⁴⁵ Macpherson and Thomaidis, „Editorial. Can it be what you hear? ”, *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 2016, 5; Radovanović, „Glas kao medij i *objet petit a*”, 176.

⁴⁶ Macpherson and Thomaidis, „Editorial”, 5.

and Experience. Glas kao pojava koja uvek-već izmiče konačnoj konkretizaciji i jasnoj definiciji, ovde je posmatran kao pluralitet i potencijal za raznorodna iščitavanja, te na već predstavljenoj liniji razmišljanja, zbornik sabira radove koji će, iako dolaze iz različitih disciplina, predstaviti neke od osnovnih i objedinjujućih tema u savremenim studijama glasa. Najpre su to one koje se odnose na *vokalno obrazovanje* i *vokalni 'treening'*, a koje su nedvojbeno zajedničke za pevače, glumce i druge scenske izvođače.⁴⁷ Konsekventno, kao sledeća važna tema ukazuje se *glas u izvođenju*, a potom i ona koja se bavi iskustvenim spoznajama glasa, kao i njegovim beleženjem.⁴⁸ Svi autori koji su doprineli ovom izdanju, svojim istraživanjima su obogatili fundus literature koja problematizuje odnos između tela i glasa, glasa i kulture, glasa i politike, glasa i slušanja, glasa i tehnologije. Konačno, u zajedničkom tekstu svih autora, simbolično nazvanom „Polifoni zaključak”,⁴⁹ svako od njih je, u kratkoj formi, nastojao da pruži odgovor na pitanje šta su to studije glasa. Polifoni karakter ovog rezimirajućeg teksta rezultat je disciplinarnog diverziteta autora, koji, dolazeći iz oblasti muzikologije, studija izvođenja, muzičkog i pozorišnog izvođaštva, vokalne pedagogije, ukazuju na neminovnost intersekcionalnih i interdisciplinarnih susreta u studijama glasa.

Zadržavajući se kod termina studije glasa, mora se naglasiti da je on bio u upotrebi i pre aktivnosti i publikacija koje su potekle iz Centra za interdisciplinarnu studiju glasa, i već to krajem prve decenije 21. veka na konferencijama, naučnim skupovima i seminarima, te u naučnom izdavaštvu.⁵⁰ Takođe utemeljivačkog karaktera, i studija

⁴⁷ Ovaj, drugi deo zbornika, čine tekstovi Paivi Jarvio (Päivi Järviö) „The singularity of experience in the voice studio: A dialogue with Michel Henry”, Tima Kjeldsen (Tim Kjeldsen) „Learning to let go: Control and freedom in the *passaggio*”, Tare Mekalister-Fil (Tara McAllister-Viel) „Training actors’ voices: Towards an intercultural/interdisciplinary approach” i Jana Mrazeka (Jan Mrázek) „A sea of honey: The spaking voice in the Javanese shadow-puppet theatre”.

⁴⁸ Treći i četvrti deo ovog zbornika posvećeni su ovim temama. U delu posvećenom glasu u izvođenju nalaze se tekstovi Mihaila Karikisa (Mikhail Karikis) „Nonsense: Towards a vocal conceptual compass for art”, Piesandre Di Mateo (Piesandra Di Matteo) „Performing the *entre-deux*: The capture of speech in (dis)embodied voices”, Nine Sun Ajdshajm „Sensing voice: Materiality and the lived body in singing and listening philosophy”, Mariosa (Marios Chatziprokopiou) „Lamenting (with the) ‘Others’, ‘Lamenting our failure to lament’? An auto-ethnographic account of the vocal expression of loss” i Nori Nojmark (Norie Neumark) „Enchanted voices: Voice in Australian sound art”. Četvrti deo čine radovi Makfersona „Body musicality’: The visual, virtual, visceral voice”, Pamele Karantonis (Pamela Karantonis) „Transcribing vocality: Voice at the border of music after modernism”, Ele Finer (Ella Finer) „Strange objects/strange properties: Female audability and the acoustic stage prop” i Džoane Linsli (Johanna Linsley) „The Eavesdropper: Listening-in and overhearing the voice in performance”.

⁴⁹ Ben Macpherson et al., „What is voice studies?” u *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, ur. Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson (Abingdon-New York: Routledge, 2015), 203–216.

⁵⁰ Ben Macpherson et al., 211.

Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception [Osnove studija glasa: interdisciplinarni pristup produkciji i percepciji glasa] iz 2011. godine, koju potpisuju Džodi Krajman i Dajana Sidtis (Diana Sidtis), naglašava neophodnost interdisciplinarnog pristupa materiji. Tema glasa i glasovnog kvaliteta (eng. *voice quality*), kako je pokazano u ovom izdanju, imaju višedecenijsku istoriju u disciplinama kao što su lingvistika, neurologija, psihologija, neuropsihologija, anatomija i forenzika. Kao što je već pomenuto, autorke ukazuju na mogućnost dvojake ili dvoslojne definicije glasa, u užem i širem smislu. U užem smislu, glas bi bio „zvuk koji je proizveden vibracijama glasnih žica”, dok bi u širem mogao da se definiše kao „fiziološki i fizički fenomen koji je u suštini sinoniman sa govorom”.⁵¹ Prateći logiku tih odrednica, Krajman i Sidtis se nadalje posvećuju pitanjima koja se tiču vokalne fiziologije i akustike, te elementarnih činjenica o neurološkim preduslovima u procesu nastanka glasa. Osim toga, iz ugla percepcije glasa, interesuje ih sposobnost slušaoca da na osnovu glasa utvrdi fizičke i lične osobine govornika, te, iz pozicije bihejvioralnih studija, sposobnost percepcije poznatih i nepoznatih glasova. O percepciji glasa pisano je i iz neurološke i forenzičke perspektive. Kada je reč o glasovnom kvalitetu, njemu su posvećeni oni delovi teksta koji se tiču rasprave o lingvističkoj prozodiji, uključujući fonološke, semantičke, gramatičke i pragmatične aspekte glasovnog kvaliteta. Autorke, konačno, pišu o uticaju osobina glasa na razumevanje afektivnih značenja, o „nekim preostalim manifestacijama glasa u pevanju, softverskom prepoznavanju glasa (eng. *voice printing*), detektoru laži, reklamnoj industriji, sintezi glasa i problemima u pozajmljivanju glasa na filmu”.⁵² Treba primetiti da su autorke, fokusirajući se na produkciju i percepciju glasa – može se reći, onoga što dolazi *pre* i *posle* samog zvučnog događaja – izbegle da postave pitanje *šta je sam glas*. Iz ugla humanistike, taj izazov može biti i centralan, kao što smo mogli da primetimo, za discipline poput filozofije, psihoanalize, studija izvođenja, itd. Međutim, nijednu od etapa u ‘životu’ glasa (nastanak, postojanje „između” i percepcija/recepcija), nije svrsishodno u potpunosti izolovati, što je razlog uvođenja diskursa o inter- i transdisciplinarnosti kao metodološkom uslovu za integralna istraživanja u recentnim publikacijama.

⁵¹ Jody Kreiman i Diana Sidtis, *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception* (Hoboken: Blackwell Publishing, 2011), 5–6.

⁵² Kreiman i Sidtis, 24, Up. Radovanović, „Glas kao medij i *objet petit a*”, 175.

Utvrđivanju značaja i aktuelnosti *studija glasa* u višedisciplinarnom naučnom diskursu doprinelo je i objavljivanje zbornika *The Oxford Handbook of Voice Studies* 2019. godine. U uvodnom tekstu zbornika urednice Nina Sun Ajdshajm i Ketrin Meizel, u skladu sa grupom tekstova koje se nalaze u ovom izdanju, a koji obuhvataju širok spektar naučnih polja od različitih humanističkih disciplina, preko biologije i studija kulture, pa sve do studija tehnologije, pišu o šest oblasti istraživanja koje su se ukazale kao relevantne. Oblasti su imenovane kao: (1) *podsticaji* – tekstovi, umetničke forme i svakodnevne prakse koje glas izvodi, (2) *proizvod i izvođenje* – izvođenje/izvršavanje podsticaja, (3), *materijalna dimenzija i mehanizmi* – fizikalnost glasa i njegova funkcija, (4) *auditorna/senzorna percepcija* – u vezi sa prethodnom stavkom, fokusira se na ciklus povratne informacije nakon percepcije glasa, (5) *dokumentacija, narativizacija i prikupljanje* – oslanja se na prethodne oblasti i objašnjava modele istraživanja, i (6) *kontekst* – metakontekst u okviru kog razumemo sve prethodno navedeno.⁵³ U njima se, dakle, u prvi plan postavljaju tipovi izvođenja glasa i materijal koji glas izvodi, fizikalne karakteristike glasa i recepcija, kao i načini i potencijal ‘čuvanja’ i proučavanja glasa u datom kontekstu. Grupišući polja sagledavanja glasa na ovaj način, Ajdshajm i Meizel su težile prevazilaženju disciplinarnih granica i usredsredile se na metodologiju pristupa i prirodu osnovnih pitanja u studijama objavljenim u ovom izdanju, koje mogu biti zajedničke za različite vrste izvođenja glasa. Tako se i u ovom utemeljivačkom izdanju uspostavlja kontinuitet sa prethodnim publikacijama koje pripadaju oblasti studija glasa, kako prema interesnim sferama, tako i prema metodološkim uputstvima i pristupima.

⁵³ Eidsheim i Meizel, „Introduction”, xxiv–xxvi.

2.1.2 Studije glasa – predlog studijskog programa

U potrazi za (koliko je to moguće) sveobuhvatnim metodološkim pristupom izučavanju glasa, u tekstu „Epilogue. Defining and Studying Voice across Disciplinary Boundaries” objavljenom u prethodno razmatranom zborniku *The Oxford Handbook of Voice Studies*, Džodi Krajman predlaže varijantu kurikuluma za studije glasa na visokoškolskom nivou, koji prevazilazi rigidne disciplinarne granice i zainteresovanima pruža najpotpuniju predstavu i znanje o pravcima, metodima, zaključcima, dometima i najvažnijim doprinosima pojedinačnih disciplina. Krajman smatra, imajući u vidu dosadašnju naučnu produkciju u ovoj oblasti, da bez rada na interdisciplinarnom pristupu i tome adekvatnim studijskim programima, znanje o glasu ne dostiže adekvatni i zadovoljavajući nivo.⁵⁴ Prema njenom mišljenju, dakle, glas je inter- i trans- disciplinarnan fenomen ne zato što „radi mnoge stvari (prenosi/funkcioniše lingvistički u govorenim porukama; odražava identitet, godine, pol, telesne dimenzije govornika; odražava mentalno/emocionalno stanje govornika; itd.)”, već zbog toga što po svojoj prirodi pripada i fizičkom, i biološkom, i kognitivnom, ali i socijalnom aspektu čoveka, koji su svi u međusobnoj interakciji.⁵⁵

Kao program koji pretenduje na transdisciplinarno znanje o glasu, ovaj kurikulum u četiri kursa sabira znanja različitog disciplinarnog porekla, nastojeći da uveže prirodne, društvene i humanističke nauke i usmeri ih na jedan istraživački objekt. Upoznajući se sa širinom postojećeg naučnog materijala o glasu, (budući) proučavaoci bi morali da nauče da čitaju i tumače naučne radove iz različitih oblasti, budu upoznati sa terminologijom koja je u upotrebi u pojedinačnim disciplinama (kao što su u humanistici *zrno glasa* i *logos*, te vokalni kvalitet u kognitivnoj psihologiji, npr). Jedan ovakav studijski program doprineo bi boljem povezivanju disciplina, obezbedio potrebne alate za čitanje rezultata iz primarnih i drugih oblasti proučavanja glasa, te pomogao istraživačima da izbegnu greške koje proizlaze iz preterano suženog pogleda na određenu problematiku u vezi sa glasom.⁵⁶

⁵⁴ Kreiman, „Epilogue”, 494.

⁵⁵ Kreiman, 498.

⁵⁶ Up. Kreiman, 501.

Stoga bi prvi kurs, *Uvod u studije glasa (Introduction to Voice Studies)*, trebalo da predstavlja zajednički poduhvat predavača iz različitih prirodnih, društvenih i humanističkih disciplina (kao što su biologija, antropologija, istorija), a s primarnim ciljem upoznavanja studenata s opsegom ove oblasti.⁵⁷ Početni kurs studentima bi dao uvid u načine proučavanja mogućih značenja koji stoje iza vokalnih signala (u komunikaciji ljudi, ali i životinja) i insistirao na unapređivanju veštine slušanja i opažanja. Samim uvođenjem različitih pristupa na početku programa, polaznicima bi bilo potrebno predstaviti raznolike vrste podataka i materijala koji predstavljaju osnovu za naučni rad u različitim poljima nauke, te načine na koji se dolazi do zaključaka u konkretnim disciplinama.⁵⁸ Kao i u kursevima koji slede, Krajman predlaže listu naučnih radova kroz koju bi se studenti upoznali s ulogom glasa u različitim aspektima komunikacije kod ljudi i kod životinja (oglašavanje pri pronalaženju partnera)⁵⁹ i kompleksnim rodnim čitanjem glasa (pitanja percepcije i recepcije roda na osnovu glasa, glasovnog kvaliteta kod transrodnih osoba, ženskog glasa u različitim kulturama).⁶⁰

Nakon uvodnog, usledila bi tri kursa srednje težine. Kurs *Nauka o glasu (Voice Science)* imao bi za zadatak da, pronicući najpre u produkciju i percepciju, a potom u akustiku, fiziologiju i biologiju glasa, odgovori na pitanja kako i zašto životinje proizvode i percipiraju zvuk i kako se karakteristike kao što su lični identitet (godine, pol, rasa), emotivno stanje i tip ličnosti (ne) mogu opažati slušanjem glasa. „U idealnom slučaju”, piše Krajman, „ovaj kurs bi studentima pružio priliku da vide secirane grkljane i manipulišu njima, ili – još bolje – da učestvuju u tom seciranju”.⁶¹ Osim toga, autorka predlaže proučavanje video snimaka vibrirajućih glasnih žica, u kombinaciji sa raznovrsnim zvučnim i glasovnim demonstracijama, a kao obaveznu literaturu za ovaj stadijum edukacije navodi knjige *The Science of the Singing Voice* (1987) muzikologa Johana Sundberga (Johan Sundberg), *Dynamics of the Singing Voice* (2009) vokalne

⁵⁷ Kreiman, 501.

⁵⁸ Kreiman, 502.

⁵⁹ Npr: Emily J. Burke i Christopher G. Murphy 2007, „How Female Barking Treefrogs, *Hyla Gratiosa*, Use Multiple Call Characteristics to Select a Mate”, *Animal Behaviour* 74, No. 5 (2007): 1463–72; David Reby i Benjamin D. Charlton, „Attention grabbing in red deer sexual calls”, *Animal Cognition*, 15. br. 2 (2012): 265–70, <https://doi.org/10.1007/s10071-011-0451-0>.

⁶⁰ Npr: Anne Carson, „The gender of sound”, u *Glass, Irony, and God* (New York: New Directions, 1995), 119–42; Kreiman i Sidtis, *Foundations of Voice Studies*, Chapter 4.3: „Sex and the voice”; Lal Zimman, „Hegemonic masculinity and the variability of gay-sounding speech: The perceived sexuality of transgender man”, *Journal of Language and Sexuality* 2, br. 1 (2013): 1–39.

⁶¹ Kreiman, „Epilogue”, 503.

pedagoškinje Meribet Dejm (Meribeth A. Dayme) i pomenutu studiju koju potpisuje u svojstvu koautora, *Foundations of Voice Studies*.

Naslovljen kao *Filozofska i kritička razmišljanja o glasu (Philosophical and Critical Thought about the Voice)*, treći kurs dao bi istorijski pregled različitih filozofskih i kritičkih tradicija koje pozicioniranju glas i njegove osobine kao polazište u svojim studijama. Konkretno, zastupljene teme odnosile bi se na materijalnost i subjektivnost glasa, njegovu telesnost i bestelesnost, unutrašnjost/spoljašnjost, performativnost, izgradnju identiteta glasom, vokalizet (eng. *vocality*, sposobnost vokalnog oglašavanja), tekstualnost i narativ u vezi sa glasom, ulogu glasa u ritualima i duhovnim praksama. Na listi obaveznih jedinica literature našli su se, očekivano, doprinosi Adrijane Kavarero i Stivena Konora, potom monografija *Sensing Voice: Materiality and the Lived Body in Singing and Listening Philosophy* (2015) Nine Sun Ajdshajm, studije *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flow* (2011) Freje Džarman-Ajvens (Freya Jarman-Ivens) i *The Turkish Call to Prayer: Correlating the Acoustic Details of Vocal Timbre with Cultural Phenomena* (2005) Makfersona, i drugi izvori.⁶²

Poslednji kurs, *Glas u komunikaciji, kogniciji i ponašanju (Voice in Communication, Cognition, and Behaviour)*, pružio bi polaznicima uvid u funkcionisanje glasa u ljudskoj te životinjskoj komunikaciji. Kompetencijama koje, između ostalog, pripadaju područjima lingvistike, kognitivne fiziologije, neuropsihologije i sociofonetskih studija, na finalnom kursu bi se obrađivala pitanja glasovnog kvaliteta,⁶³ tona i tipova fonacija,⁶⁴ neuralnih procesa glasovnih signala,⁶⁵ upotrebe glasa u konstrukcijama društvenih i ličnih identiteta⁶⁶ i upotrebe glasa pri (samo)identifikaciji

⁶² Za kompletan spisak videti: Kreiman, 505.

⁶³ Predložena literatura je npr: Robert J. Podesva i Patrick Callier, „Voice Quality and Identity”, *Annual Review of Applied Linguistics* 35 (2015): 173–94. doi:10.1017/S0267190514000270; Mark A. Sicoli, „Shifting Voices with Participant Roles: Voice Qualities and Speech Registers in Mesoamerica”, *Language in Society* 39, br. 4 (2010): 521–53. doi:10.1017/S0047404510000436.

⁶⁴ Npr: Matthew Gordon i Peter Ladefoged, „Phonation Types: a Cross-linguistic Overview”, *Journal of Phonetics* 29, br. 4 (2001): 475–80. <https://doi.org/10.1006/jpho.2001.0147>.

⁶⁵ Npr. Lynne C. Nygaard i David B. Pisoni, „Talker-specific learning in speech perception”, *Perception & psychophysics* vol. 60, br. 3 (1998): 355–76. doi:10.3758/bf03206860; Ananthanarayan Krishnan i Jackson T Gandour, „The role of the auditory brainstem in processing linguistically-relevant pitch patterns”, *Brain and language* vol. 110, br. 3 (2009): 135–48. doi:10.1016/j.bandl.2009.03.005; Marianne Latinus et al., „Norm-Based Coding of Voice Identity in Human Auditory Cortex”, *Current Biology* 23 br. 12 (jun 2013): 1075–80. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2013.04.055>; Caicai Zhang et al., „Functionally integrated neural processing of linguistic and talker information: An event-related fMRI and ERP study”, *NeuroImage* 124 (2016): 536–49. doi:10.1016/j.neuroimage.2015.08.064.

⁶⁶ Npr. Sicoli, „Shifting Voices”; Podesva i Callier, „Voice Quality and Identity”.

društvene pripadnosti kod ljudi i životinja.⁶⁷ Ideja kursa je da, u njegovoj konačnici, osposobljeni osnovnim znanjima, studenti, odnosno, budući proučavaoci glasa, biraju dalju specijalizaciju i konkretnu problemsku oblast, u čijem će sagledavanju začeti novu/inovativnu, odgovarajuću, dovoljno fleksibilnu i, rečima prirodnih nauka, ponovljivu metodologiju.

Ukazujući na to da se ovom programu može zameriti činjenica da su, prema ovom nacrtu, „predloženi kursevi zadržali tradicionalnu distinkciju između istraživačkih oblasti”,⁶⁸ Krajman ostaje pri ubeđenju da je u ovom trenutku i kontekstu teško izvodljivo inter- ili trans- disciplinarne studije glasa započeti na drugačiji način. Međutim, takva konstatacija nije nužno negativne konotacije, naročito imajući u vidu da je za svaki višedisciplinarni naučno utemeljeni govor o fenomenima koji okružuju čoveka neophodno fundamentalno poznavanje polaznih, istorijski omeđenih i definisanih disciplina. U tom smislu, osvetljavajući poreklo određenih diskursa i metodoloških pristupa, proučavaoci glasa obogaćuju i upotpunjuju sopstveni pristup jednoj složenoj i višedimenzionalnoj pojavi kakva je glas.

Stoga, u odnosu na savremene tendencije u nauci o muzici – a samim tim i u odnosu na ovu studiju – ubeđenja sam da proučavanje glasa u muzikologiji takođe zahteva ne samo interdisciplinarnan pristup, nego i transdisciplinarnan (što donekle može da bude – i često jeste – opterećujuće, ali višestruko koristi boljem razumevanju glasa u muzici). Upravo u suprotnosti sa istorijskom tendencijom muzikologije da „sužava umesto da proširuje svoju oblast proučavanja gde god je to moguće”,⁶⁹ a u skladu sa generalnom naučnom i istraživačkom klimom koja se tiče glasa, smatram da muzikologija može imati višestruke benefite od ‘otvaranja ušiju’ i za glas sagledan iz drugih disciplinarnih vizura. Budući da je glas, kako su to formulisali Makferson i Tomaidis, pluralitet u kome se ukrštaju raznovrsna iskustvena kodiranja, za njegovo istraživanje potrebna su različita znanja, i to pre svega zato što on istovremeno pripada i deluje u nekoliko (neodvojivih) linija – poetičkoj, reprezentacijskoj, vokalno-pedagoškoj, fiziološkoj. Sagledavanje glasa u muzici od nas zahteva usmerenje ka različitim disciplinama: uzmimo za primer vokalnu

⁶⁷ Npr. Thierry Lengagne et al., „Intra-syllabic acoustic signatures used by the king penguin in parent-chick recognition: an experimental approach”, *The Journal of experimental biology* 204 (2001): 663–672.

⁶⁸ Kreiman, „Epilogue”, 505.

⁶⁹ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991): 11.

pedagogiju i priručnike iz ove oblasti – oni, kako će biti pokazano u sledećem poglavlju, uzimaju u obzir znanja iz istorije muzike, praktična pedagoška znanja, aktuelna znanja iz biologije, akustike i fiziologije. U tom smislu, odabir teme kojom se problematizuje glas u muzici kroz njegovo sadejstvo sa različitim vokalnim tehnikama ili tehnologijom, pretpostavlja izvesni nivo znanja kako iz oblasti vokalne pedagogije, istorije vokalne umetnosti i muzike, tako i filozofije, teorije umetnosti, teorijske psihoanalize. Naredni segment ovog poglavlja posvetiću upravo pristupima glasu iz različitih muzikoloških perspektiva, uočavajući tačke u kojima je, prateći već razmatranu promenu vizure u humanistici, načinjen okret i u nauci o muzici, te skrećući pažnju na uvažavanje zajedničkih problemskih mesta i metodoloških pristupa savremene muzikologije sa drugim naučnim disciplinama.

2.2 U FOKUSU MUZIKOLOGIJE: ‘STARIJI’ PRISTUPI

Kada Kejn kaže da je značajan postotak muzikoloških istraživanja „zaglavljen” u odnosu između *echos*a i *topos*a, on referira na muzikologiju koja se bavi izvođačima, njihovim telima (ili drugim izvorima zvuka) i realnim, materijalnim glasovima. Međutim, on tako ispušta iz vida sve one glasove koje je ova disciplina – imajući u vidu njenu tradicionalnu orijentaciju na muzički tekst i apsolutni autoritet kompozitora – decenijama favorizovala i proučavala, a koje je tako nazivala u, takoreći, prenesenom smislu. Ovde će najpre, stoga, biti predstavljeni one teme, problemski čvorovi, metodologije i analitički aparati uočeni u okviru ‘starijeg’ muzikološkog pristupa glasu, okrenuti istorijskom sagledavanju pevajućeg glasa, te glasa u prenesenom značenju – kao kompozitorskog glasa koji se iščitava iz svakog muzičkog dela ili višestrukih glasova koji su imanentni muzičkom delu i doprinose njegovoj unutrašnjoj logici i narativu.

2.2.1 Pevani glas – preovlađujuća pitanja u istoriji pevanja

*Ali od svih muzičkih instrumenata ljudski glas je najvredniji
zato što proizvodi i zvuk i reči,
dok su drugi korisni samo za zvuk, ne za note i reči.
Summa musice⁷⁰*

Izučavanje pevanog glasa odvijalo se do danas na nekoliko frontova, koji se nužno prepliću, ali se mogu grubo podeliti na onaj sveobuhvatniji, koji se bavi istorijatom ovog fenomena, te na onaj koji usredsređeno prati razvoj određenog aspekta pevanja, kao što je npr. vokalna tehnika. Ova dva pristupa uvezana su i zavisna i od informacija koje pružaju oblasti kao što su istorija umetnosti, istorija arhitekture (prostora u kojima se pevalo), filozofija i književnost, iz kojih se otkriva pozicija i uloga glasa i pevanja u određenom društvu. U tom smislu se kao detaljne studije i zbornici radova istorijskog profila, zasnovane na uvidu u izvore i širu literaturu, posebno izdvajaju doprinosi muzikologa Džona Potera (John Potter), kao što su knjiga *Vocal Authority. Singing Style and Ideology* (1998), zatim zbornik *The Cambridge Companion of Singing* (2000) koji je Potter uredio, kao i njegova koautorska knjiga, napisana ‘u četiri ruke’ sa etnomuzikologom Nilom Sorelom (Neil Sorrell), *A History of Singing* (2012).

Istorijska perspektiva na pevani glas otvara brojna pitanja – od onih *prvih*, zašto, kada, kako i gde je čovek počeo da peva?,⁷¹ preko pitanja razvoja vokalne tehnike, uslova za pevanje i konteksta u kojim se pevani glas javljao, žanrova i stilskih odrednica koji su usključivali i uključuju pevani glas, pa sve do razvoja prominentnih istorijskih pevačkih figura, glasova i fenomena. Kako je već istaknuto, u zapadnom svetu se pevanjem smatra „melodično i prijatno vokalizovanje diskretnih tonskih visina”.⁷² Kada se sama aktivnost

⁷⁰ *Summa musice* 4, ur. and prev. Christopher Page, *Summa musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge, 1991, 62–63 i 152, nav. prema: Joseph Dyer, „The Voice in the Middle Ages”, u *Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 165.

⁷¹ Pri tome, Potter i Sorel ističu da bi moglo biti svrsishodnije, iz današnje perspektive, odgovoriti na pitanja „zašto?” i „kako?”, nego na preostala dva. Potter i Sorrell, *A History of Singing*, 13.

⁷² Potter i Sorrell, *A History of Singing*, 14.

pevanja tako definiše, eliminišu se sve one vokalne emisije koje se u zapadnoj muzici tradicionalno nisu smatrale pevanjem. Istoričari muzike i pevanja, poput Potera i Sorela, istakli su da je distinkciju između pevanja, govora i „obične buke” nekada teško odrediti čak i u jednom geografsko-istorijsko-politički određenom kontekstu.⁷³ Dodatni naponi se iziskuju kada je reč o muzičkim tradicijama koje slušaocima nisu bliske ili poznate, a koje, povrh toga, imaju sopstvene zakonitosti o tome šta znače muzika i pevanje, i u kojim okolnostima se koriste na određene načine. Iz tog ugla može biti zanimljiv način na koji su muzičari zapadnih tradicija tokom druge polovine 20. veka reagovali na ‘otkriće’ proširenih vokalnih tehnika koje su u redovnoj upotrebi van njihovog muzičkog sveta.⁷⁴ To nam, između ostalog, govori da bi tradicionalni belkanto stil mogao biti jednako neobičan, stran i *drugi* onim tradicijama koje su tek otkrile istoriju italijanske opere. Tako se, na tragu Saksove (Curt Sachs) opaske da „muzika nije univerzalni jezik”, može ustvrditi da, poput jezika, pevanje takođe može biti univerzalna aktivnost, ali se ona od konteksta do konteksta razlikuje prema uobičajenim zvucima, gestovima, tehnikama, intencijama.⁷⁵

Budući da nemamo mogućnosti da na osnovu dokaza precizno ukažemo na trenutak u kom, kao ni razlog zbog kog (praistorijski) čovek počinje da peva – jer glas i pevanje ne ostavljaju fosile⁷⁶ – sve pokušaje naučnog rasvetljavanja ovog fenomena koji potiču iz arheologije,⁷⁷ antropologije, neurologije, etnomuzikologije,⁷⁸ muzikologije, itd., možemo da okarakterišemo upravo kao: pretpostavke. Među njima su uvrežene one prema kojima pevanje nastaje iz fundamentalnog nagona za preživljavanjem i produženjem vrste (tj. radi privlačenja partnera), religioznih i ritualnih radnji, odnosno

Sa druge strane, Dragana Stojanović-Novičić piše i o pevanju u drugoj polovini 20. veka u kontekstu američke (eksperimentalne) muzičke scene, uključujući u ovu definiciju i raznolike proširene vidove vokalnih emisija, o čemu će biti više reči u narednim poglavljima. Videti: Драгана Стојановић-Новичић, „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века”, у *Облаци и звуци савремене музике* (Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2007), 43–58.

⁷³ Potter and Sorrell, *A History of Singing*, 14.

⁷⁴ Potter and Sorrell, 26.

⁷⁵ Curt Sachs, *The Wellsprings of Music* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1962), 219, prema: Potter i Sorrell, 27.

⁷⁶ Potter i Sorrell, 13

⁷⁷ David W. Frayer and Chris Nicolay, „Fossil Evidence for the Origin of Speech Sounds”, u *The Origin of Music*, ur. Nils Wallin, Björn Merker i Steven Brown (Cambridge, MY: Massachusetts Institute of Technology, 2000).

⁷⁸ Sachs, *The Wellsprings*.

kao aktivnost koja se praktikuje uz rad ili iz zadovoljstva.⁷⁹ Dalja istorijska čitanja pevanog glasa baziraju se na likovnim prikazima i sačuvanim spisima. Zadržavajući se u staroj Grčkoj, istoričari i filozofi imaju priliku da pevani glas tumače iz izvora vezanih za institucije obrazovanja i religije, a kroz prizmu „nepoverenja metafizike prema glasu”.⁸⁰ Naime, zbog svoje neuhvatljivosti, zavodljivosti i prolaznosti, glas je isključen iz *logosa* – kako primećuje Kavarero, „istorija metafizike postaje neobična istorija devokalizacije *logosa*”.⁸¹ Tako je glas isključen iz filozofije i pripojen ‘nestalnoj’ i ženskoj strani muzike. Nepoverenje metafizike prema glasu preslikavalo se i ogledalo se i u činjenici da su vladari i mislioci starog sveta⁸² insistirali da se, namesto zavodljivoj prirodi glasa⁸³ i instrumentalne muzike (posebno su ‘opasni’ bili duvački instrumenti jer se „osamostaljuju u odnosu na tekst” i ponašaju kao zamena za glas), pažnja najpre poklanja tekstu i pouci koju je iz njega trebalo usvojiti.

Primitićemo da se istorija nepoverenja prema glasu nastavlja i u okviru hrišćanske crkve,⁸⁴ što istraživanje glasa u ovom kontekstu čini još intrigantnijim, budući da, govoreći o religijama Knjige, u koje se ubraja i hrišćanstvo kao temelj zapadnjačkog društva, mi svakako govorimo o onim religijama koje počivaju na postupku ‘oživljavanja’ (viva voce!) religijskih tekstova u vokalnom izvođenju. Srednjovekovno hrišćanstvo je centralno mesto u obredima čuvalo za pevani i govoreni glas, o čemu postoje

⁷⁹ Na osnovu svojih terenskih istraživanja muzičkih tradicija širom sveta, etnomuzikolog Kurt Saks je dao dva moguća tumačenja: u njegovoj teoriji, „prvi pevači” u praistoriji su pevali u dva kontrastna modusa, logogenskom, koji nastaje iz reči, i patogenskom, koji nastaje iz strasti. Up. Potter & Sorrell, *A History of Singing*, 23. Među mogućim teorijama početaka pevanja pronalazi se i ideja da je čovek počeo da peva imitirajući životinje, i to ne samo ptice, koje predstavljaju simbol lepog poja i estetski prihvaćenog oglašavanja, već i drugih životinja poput vukova (bordunsko, antifono pevanje). Zapažanja sa kursa iz Zoomuzikologije prof. dr Milene Petrović, koji sam tokom akademske 2016/2017. godine pohađala na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Ovim pretpostavkama kontrapunktira i ona koja tvrdi da se istorija pevanja ponavlja tokom svakog individualnog životnog ciklusa ljudi, tj. da ljudi ‘proživljavaju’ čitav ovaj ‘razvoj’ od nerazumljivih i nesistematizovanih vokalizacija do pevanja oblikovanog kulturom i obrazovanjem. Potter and Sorrell, *A History of Singing*, 24.

⁸⁰ Mladen Dolar je u svom „Kratkom kursu iz istorije metafizike” obrazložio metode filozofskog otpora prema glasu usled njegove dvosmislenosti i „opasnog naličja”. Videti: Dolar, „Kratki kurs iz istorije metafizike”, *Glas i ništa više*, 59–74.

⁸¹ Cavarero, *For More than One Voice*, 40.

⁸² Dolar navodi primere kineskog cara Čuna koji je živeo više od dva milenijuma pre Hrista, kao i stanovišta starih Grka. Videti: Dolar, *Glas i ništa više*, 61.

⁸³ Tome u prilog govori i čuveni mit o sirenama, čiji je zamamni glas bio poguban za mnoge moreplovce.

⁸⁴ Opasnost koja vrebava u uživanju u glasu i muzici opstala je kao motiv i u hrišćanskoj crkvi; iz „Ispovesti svetog Avgustina” Dolar citira sledeći navod: „(...) kad mi se dogodi da me više dira samo pjevanje nego riječi koje se pjevaju, onda ispovijedam grijeh koji zaslužuje kaznu, i tada bih volio da ne čujem pjevača”. Up. Aurelije Augustin, *Ispovjesti* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973), 236–237, nav. prema: Dolar, *Glas*, 67.

svedočanstva sačuvana u obliku teorijskih traktata i crkvenih spisa. Muzikološkim studijama posvećenim ovom periodu se, zahvaljujući očuvanim izvorima, osvetljavaju poželjni i nepoželjni kvaliteti glasa u crkvi (a u odnosu na sekularni i teatarski/dramski glas [lat. *histrionicas voces*]), te kako se razvijao odnos između sakralnog teksta i muzike.⁸⁵ U okrilju istočnog krila hrišćanske srednjovekovne crkve, izvori govore da je pojam bogoslužnja gotovo jednoobrazno poistovećivan sa pojanjem,⁸⁶ pri čemu se kao izazovi za proučavaoce otkrivaju pitanja mesta glasa u crkvi, melodijskih i ritmičkih obrazaca, te notiranja pevanog glasa.

Sa pojavom prvih traktata o pevanju (o kojima će detaljnije biti reči u sledećem poglavlju) tokom srednjeg veka, postepeno se kroz istoriju formiraju nova istraživačka pitanja i izazovi poput razvoja vokalne tehnike, koji se isprva, zbog prirode izvora, vezivao za samu crkvu, a potom i za druge vrste muzike; pitanje odnosa između glasa i teksta (što je goruća tema kako u crkvi, tako i u sferama poput opere);⁸⁷ vokalnog virtuoiziteta;⁸⁸ te glasa u različitim kontekstima – u crkvi, na dvoru, u operi, pa kasnije i u umetničkoj i popularnoj muzici. U svemu tome, operski pevani glas, svakako, predstavlja jednu od pojava koje se i dalje najintenzivnije proučavaju.

2.2.1.1 Operski glas

Simbolika Orfejeve glave, koja uprkos tome što je nasilno odvojena od tela nastavlja da peva junakov poslednji lament, prenosi se, prema mišljenju muzikološkinje Kerolin Abate, i na način na koji se glas i telo tretiraju u viševekovnoj istoriji opere.⁸⁹ Naime, kao jedno od najistaknutijih obeležja operskog žanra, Abate primećuje da je

⁸⁵ Videti: Joseph Dyer, „The Voice in the Middle Ages”, u *Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 165–177; John Potter, „Reconstructing Lost Voices”, u *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ur. Tess Knighton i David Fallows (London i New York: 1992; repr. Oxford, 1998), 311–316.

⁸⁶ Весна Сара Пено, *Књига из које се поје. Појачки зборници у византијском и српском рукописном наслеђу* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019), 9.

⁸⁷ Videti: Potter i Sorrell, „The emerging soloist and the primacy of text”, u *A History of Singing*. Videti: Rihard Wagner, *Opera i drama* (Beograd: Madlenianum, 2003), 163–254.

⁸⁸ Videti: „The age of virtuoso”, u *A History of Singing*, 37–108; Richard Wiesreich, „Reconstructing pre-Romantic singing technique”, u *The Cambridge Companion to Singing*; John Potter, „The Italian baroque revolution”, u *Vocal Authority: Singing Style and Ideology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Edward F. Menerth, „Singing in Style. Baroque”, *Music Educators Journal* 52, br. 6 (Jun 1966): 73–107. <https://doi.org/10.2307/3390718>.

⁸⁹ Carolyn Abbate, *In Search of Opera* (Princeton University Press, 2003): 1.

pevujući operски glas žrtva „radikalne autonomizacije”, koja čini da se pažnja slušalaca i gledalaca u potpunosti usmerava na taj zvuk umesto na reči, radnju, likove, pa čak i muziku koju izvodi orkestarski ansambl.⁹⁰ Suštinsko prisustvo kastrata u prvih par vekova opere, kao i postojanje travestije, koja se ogledala u činjenici da su, s povlačenjem kastrata i do uspona tenora 1830-ih, muške herojske uloge tumačile žene pevajući u nižim registrima,⁹¹ samo su neki od primera u kojima je od slušalaca bilo zahtevano da zanemare tela koja vide (ali ne i glas koji čuju) zarad uranjanja u dramsku radnju, a koji će postati tema proučavanja u studijama opere tek u proteklih nekoliko decenija. Ova praksa, oličena u citatu „ovaj glas nikako ne može poticati iz toga tela” i teorijski prepoznata kao *jaz* (eng. *gap*),⁹² nastavljena je u konvencionalnoj operi i do današnjih dana. Pevajuće telo na operskoj sceni istovremeno je „pravo” (telo pevača) i „ono koje zastupa” određenu ulogu, a ova dva tela po svojim karakteristikama ne moraju da se podudaraju.⁹³ Postupkom uključivanja tehnologije snimanja, reprodukcije, modifikacije i amplifikacije zvuka, savremena operска produkcija takođe pruža važnu platformu za nastavak i produbljivanje dijaloga o pevanom operском glasu i telu koje ga izvodi.

‘Nevolje’ sa glasom, odnosno, situacija u kojoj njegovo zvučanje, te umeće i virtuoziitet pevača u zapećak baca dramsku radnju, tekst ili druge elemente operске postavke, pojavljivao se u više navrata u nekoliko vekova staroj instituciji opere. Viševjekovna polemika o prevlasti muzike ili teksta kulminirala je prvi put u 18. veku, oličena u Glukovoj (Christoph Willibald Gluck) reformi opere, pa ponovo, i još upornije, u 19. veku, u Vagnerovoj (Richard Wagner) debati o odnosu između muzike i poezije, u kojoj on insistira da melodija glasa mora proisteći iz inherentnih zakonitosti stiha.⁹⁴

S tim u vezi, Mišel Poaza (Michel Poizat) uočava tri nivoa operског glasa: (1) racionalni nivo, utemeljen u tekstu; nivo na kom se zvuk glasa ‘povlači’ pred tekstom;

⁹⁰ Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 10.

⁹¹ Up. John Rosselli, „Grand opera: nineteenth-century revolution and twentieth-century tradition”, u *Cambridge Companion to Singing*, nav. delo, 96–108, 99; Naomi André, *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), 4.

⁹² Novak, *Postopera*, 19–24.

⁹³ Up. Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, *Bodily Charm: Living Opera* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000). Nav. prema: Novak, *Postopera*, 20.

⁹⁴ Videti: Wagner, *Opera i drama*, 163–254.

(2) nivo „glasa-objekta”,⁹⁵ i (3) nivo na kom izvođač svesno ‘probija’ neki od prethodna dva.⁹⁶ ‘Probijanje’ racionalnog nivoa ili nivoa glasa-objekta dešava se onda kada, slušajući tekst ili pak osobine glasa, postajemo svesni prisustva i/ili tela izvođača – dobar primer javlja se kada, recimo, čujemo ‘promašeni’ ton u izvođenju zahtevne sopranske arije koji narušava ‘savršenstvo’ otrežnjujućim bljeskom ljudske greške, tj. nesavršenosti.

2.2.2 Glas kao muzički instrument

Ideja o glasu kao muzičkom instrumentu može se shvatiti kao nedostižni ideal kome treba težiti bežeći od ljudske nesavršenosti i krhkosti vokalnog aparata ka stabilnosti, postojanosti i virtuozičnosti instrumenata. Ovo poređenje u upotrebi je ne samo u svakodnevnom govoru, već i u teorijskim i muzikološkim spisima, koji pak mogu na različite načine tumačiti ovu relaciju – neki od njih su pak kroz istoriju, kako smo videli u citatu na početku ovog segmenta, veličali glas u odnosu na instrumente zbog sposobnosti da ujedini reč i muziku.

Imajući u vidu analogiju glasa sa muzičkim instrumentima u pogledu tehničkih mogućnosti, muzikološkinja Karisa Nouble (Charissa Noble) predlaže tumačenje visokomodernističke muzike druge polovine 20. veka u svetlu tendencije istraživanja ‘inovativnih’ izvođačkih tehnika. Prema njenom mišljenju, koncept glasa kao instrumenta bio je posebno koristan upravo u dosezanju, sistematizovanju i kodifikovanju granica mogućnosti glasa, kako iz ugla unapređivanja ustaljenih, uglavnom tehničkih postavki pevanja u operi, tako i iz perspektive prikupljanja empirijskog znanja o glasu i vokalnog aparatu.⁹⁷ U vezi sa empirijskim saznanjima o glasu, prilazeći ovoj materiji iz ugla anatomije i akustike, te razumevajući glas kroz njegove konstitutivne elemente i princip funkcionisanja, muzikolog Johan Sundberg takođe govori o glasu kao instrumentu, ali na nešto drugačiji način. Naime, u predavanju „Voice as a Musical Instrument” [Glas kao

⁹⁵ „Glas objekt” je u slučaju Poaze drugačiji od onog kojim se bave Lakan i Dolar; ovde „glas objekt” predstavlja glas kao čisti zvuk i dostignuti ideal.

⁹⁶ Michel Poizat, *L’Opéra ou le cri de l’ange* (Paris: A. M. Métailié, 1986), 98–100. Nav. prema: Abbate, *Unsung Voices*, 11.

⁹⁷ Charissa Noble, „Extended from What?: Tracing the Construction, Flexible Meaning, and Cultural Discourses of ‘Extended Vocal Techniques’” (doktorska disertacija, University of California, Santa Cruz, 2019), 54.

muzički instrument] koje je održao 2009. godine,⁹⁸ Sundberg demonstrira da je ljudski glas fleksibilniji od bilo kog drugog instrumenta, budući da se pojedinačni elementi procesa njegovog nastanka (količina vazduha, dužina i napetost vokalnog nabora, oblik vokalnog trakta, itd.) mogu prilagođavati i menjati.⁹⁹ Svi ovi činiooci procesa vokalizacije, kako je pokazao, mogu se koristiti u korist pevačkog glasa, odnosno, ekonomiji pevačkog glasa i muzičkoj ekspresivnosti.¹⁰⁰

Sa druge strane, Sajmon Frit (Simon Frith) razmatra postavku glasa kao instrumenta u polju popularne muzike. Frit podvlači da u ovoj sferi dolazi do svojevrsnog izmeštanja fokusa, tvrdeći da su u umetničkoj („klasičnoj” je termin koji on upotrebljava) muzici zvuk glasa i njegova ekspresija određeni partitutom i odlukama u muzičkoj organizaciji, dok pevače i pevačice u popularnoj muzici percipiramo kao nosioce *lične* ekspresivnosti, bez obzira na to da li su oni zaista autori numera koje izvode.¹⁰¹ Ovom konstatacijom Frit ukazuje i na duboko ukorenjeno stanovište da je u umetničkoj muzici kompozitor ipak centralna *inteligencija*, i da, bez obzira na to što je pomak ka osvetljavanju značaja izvođenja osetan još od Bartovog proglašenja *smrti autora*, mit kompozitorskog genija opstaje i u savremenoj muzici i njenoj recepciji. S druge strane, kako on uočava, u popularnoj muzici se težište centralne figure premešta na ličnost pevača, kao svojevrsnog zaštitnog znaka koji će, najgrublje rečeno, da plasira i proda proizvod.¹⁰² Samim tim se i objektiv kroz koji posmatramo glas menja u zavisnosti od žanra i vrste muzike koju slušamo.

Tenzija između dve vrste glasa kao nosioca značenja – pevajućeg i govornog – navodi Frita da pristupi glasu prema podeli na njegove četiri ‘pojavnosti’: glas kao muzički instrument, glas kao telo, glas kao osoba, te glas kao uloga za tumačenje. Zadržavajući se na tumačenju glasa kao muzičkog instrumenta, Frit najpre citira stanovište Umberta Fijorea (Umberto Fiore) da se u umetničkoj muzici glas postavlja kao instrument i to: bas, bariton, tenor, sopran, itd. Fijore registre naziva „vokalnim maskama”, koje individualni stil pevača može samo da unapredi, ali ne i da

⁹⁸ Predavanje je održano na Univerzitetu McGill u Montrealu. Sve informacije, prezentacija i snimak predavanja dostupni su na sledećim linkovima: <https://www.cirmmt.org/activities/distinguished-lectures/sundberg>; <https://www.youtube.com/watch?v=CxFVjKMsaTc>

⁹⁹ Up. <https://www.cirmmt.org/activities/distinguished-lectures/sundberg>.

¹⁰⁰ Videti: <https://www.cirmmt.org/activities/distinguished-lectures/sundberg>.

¹⁰¹ Up. Simon Frith, „The Voice as a Musical Instrument”, u *Music, Words and Voice: A Reader*, 68.

¹⁰² Frith, 67.

transgresira.¹⁰³ Fritovo razumevanje glasa kao instrumenta odnosi se na samo zvučanje glasa; autor ističe da glas, kao pojava sa određenom zvučnom bojom i visinama tonova, može biti tretiran kao muzički instrument, „podloga” ili efekat, ali da, uprkos tome, glas sa sobom neizbežno nosi zvučanje tela i sve implikacije i dileme koje su telu kao izvoru zvuka svojstvene.¹⁰⁴

2.2.3 Kompozitorski glas

Polazno pitanje knjige *The Composer's Voice* (1974), u kojoj Eduard Koun (Edward Cone) sagledava moguće odnose između ‘glasova’ u vokalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici, sa određenim osvrtima i na elektroakustičku produkciju, jeste „ako je muzika jezik, ko njome govori?”.¹⁰⁵ Inspirisan T. S. Eliotovim (T. S. Eliot) esejem *The Three Voices of Poetry*¹⁰⁶ u kome pisac daje tripartitnu podelu glasova u poeziji (glas pesnika koji se obraća sebi, glas pesnika koji se obraća publici i glas uloge u nekom komadu), Koun dolazi na ideju da sličnu podelu načini u muzici, ali ne u odnosu na vrstu kompozicije, već u odnosu na izvođenje dela.¹⁰⁷ Kreirajući sopstvenu podelu na *kompletnu muzičku personu* (eng. *complete musical persona*), *vokalnu personu* (eng. *vocal persona*) i *instrumentalnu virtuelnu personu* (eng. *instrumental virtual persona*), on čak uspostavlja analogiju sa Svetim trojstvom, pri čemu bi se kompozitor i Otac ogledali u kompletnoj personi, izvođač muzike i Sin u vokalnoj, a virtuelni narator i Sveti duh u instrumentalnoj personi.¹⁰⁸ Donekle nadmenim (ako uzmemo u obzir da je i sam Koun kompozitor) poređenjem odnosa između ovih trodelnih modela, Koun nam otkriva (bar) dva puta za interpretaciju: prvi se dakako tiče njegovog stava prema značaju i preimućstvu kompozitorske, odnosno, Autorske figure u jednom muzičkom delu, a drugi ukazuje na one faktore koji su neophodni da bi se poruka kompozitora ostvarila u zvuku i tako došla do publike.

¹⁰³ Umberto Fiore, „New Music, Popular music and Opera in Italy”, rukopis, nav. prema: Frith, 68.

¹⁰⁴ Frith, 68–69.

¹⁰⁵ Edward Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974), 1.

¹⁰⁶ T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry* (London: Cambridge University Press, 1953).

¹⁰⁷ Up. Cone, *The Composers Voice*, 4.

¹⁰⁸ Cone, *The Composer's Voice*, 17–18.

Kompozitorski glas nije, prema njegovom shvatanju, realni glas, već metaforički glas evociran kroz muziku; on zastupa kompletnu muzičku personu, koja je jedinstvena i svojstvena jednom muzičkom ostvarenju. *Kompletna muzička persona* je „poput inteligencije koja obuhvata i kontroliše sve elemente muzičke misli koji čine jedno delo”.¹⁰⁹ Nasuprot tome, u vokalnoj muzici se javlja i izvođač, tj. *vokalna persona*, koja je otelovljeni glasnogovornik poruke i karaktera jednog dela. Između muzičke i vokalne persone, kao između realnih glasova kompozitora i izvođača, može doći do neslaganja i tenzija. Kounova treća, instrumentalna virtuelna persona, je instrumentalna pratnja koja može da funkcioniše i kao virtuelni narator, te stoga predstavlja možda najdirektniji upliv kompozitorskog glasa, odnosno, muzičke ličnosti.

Međutim, ukoliko se delo izvodi bez pratnje, ili pak uz vrlo jednostavnu pratnju koja samo podržava melodiju glasa (kao u „prostim”, „prirodnim” pesmama i baladama),¹¹⁰ muzička i vokalna persona se praktično stapaju u jednu osobu, koju je moguće sagledavati iz dva ugla. Tako katkad – a pogotovu ako pevač sam svira pratnju – može izgledati da je pevač istovremeno i kompozitor. Štaviše, poput glumca, u figuri pevača, tj. vokalne persone se mora stvoriti i tenzija između lika koji se tumači i same ličnosti tumača, koja se može naručiti ukoliko pevač zanemari ‘četvrti zid’ i osvesti prisustvo publike ili čak ako koristi partiture pri izvođenju. Sviranje ‘iz nota’, kako smatra Koun, ostavlja fizički trag i podsetnik (za publiku kao i za same izvođače) da kompletna muzička persona zapravo ima kontrolu nad izvođenjem.¹¹¹ Slično tome, u operi ili na koncertima sa većim izvođačkim aparatom, dirigent takođe predstavlja „surogat” implicitne muzičke persone, prema kojoj pevači razvijaju svoje tumačenje u prostoru između slobodnog umetničkog doživljaja i zamisli kompozitora (tj. njegovog ‘izaslanika’, dirigenta). Odnos koji bi pevač trebalo da neguje prema kompozitorskom glasu, Koun takođe poredi sa odnosom verujućeg čoveka koji treba da sprovodi božiju volju.¹¹²

Interesantno je da je Kounovo insistiranje na snažnoj autorskoj figuri, uprkos tome što nastaje u periodu kada Bart i poststrukturalisti nastoje da je opovrgnu,¹¹³ opstalo u

¹⁰⁹ Cone, 109.

¹¹⁰ Up. Edward Cone, „Song and Performance”, u *Music, Words and Voice: A Reader*, ur. Martin Clayton (Manchester and New York: Manchester University Press, 2008), 231.

¹¹¹ Cone, „Song and Performance”, 235.

¹¹² Cone, „Song and Performance”, 234.

¹¹³ Abbate, *Unsung Voices*, 12.

teorijskoj i muzikološkoj sferi i u narednim decenijama. Muzikološka misao novog milenijuma takođe nije zaboravila Kounov koncept: štaviše, iznova mu se vraća zahvaljujući, pre svega, potencijalu koji poseduje taj uvek intrigantni odnos između kompozitora i izvođača, posebno podstaknut nastojanjima „nove muzikologije” i studija izvođenja da se značaj i uloga izvođača (u odnosu na dominantnu figuru Autora/kompozitora) osvetli, analizira i vrednuje na pravi način.

U svom radu o elektrovokalnoj muzici holandska muzikološkinja Hana Bozma primećuje da je Kounova postavka bila predmet razmatranja u studijama koje su se bavile operom i romantičarskim lidom, te kritički primenjuje njegovu distinkciju između kompozitorskog glasa i *vokalne persone* na savremena dela za izvođačicu i traku.¹¹⁴ Koun je u nekoliko navrata, govoreći u elektroakustičkoj muzici i praksi žive elektronike, pokušao da uspostavi novu, *elektronsku osobu* (eng. *electronic persona*) koja se nalazi u izvođenju dela (ali ne i reprodukciji!),¹¹⁵ ali se od *instrumentalne persone* razlikuje po tome što ova druga ne nastaje svesno. U elektroakustičkoj muzici, izvođač stiče drugačije ingerencije od tradicionalno mišljenog medijuma za kompozitorove ideje, naročito ukoliko se ima u vidu da veliki broj kompozitora elektroakustičke muzike ujedno i izvodi svoja dela. U tom smislu, Kounov, naizgled prevaziđen, koncept zapravo se na interesantan način reaktualizuje u novom kontekstu i savremenom dobu, kao što ćemo videti u poglavlju posvećenom savremenoj elektrovokalnoj muzici.

2.2.4 Glas muzičke naracije

Čineći otklon u odnosu na Kounov koncept *kompozitorskog glasa*, muzikološkinja Kerolin Abate pozicionira svoju uticajnu studiju *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (1991) u kontekst govora o narativnosti muzike. Abate se kritički odnosi prema hegemonom autoritetu kompozitora¹¹⁶ u Kounovoj postavci i podvlači da se u njenoj analizi pod pojmom „glas” ne podrazumeva doslovno vokalno izvođenje, nego da se njime obuhvataju i „određeni izolovani i retki gestovi u

¹¹⁴ Up. Bosma, „The Electronic Cry: Voice and gender in electroacoustic music” (doktorska disertacija, Amsterdam: UvA-DARE, 2013), 92.

¹¹⁵ Cone, *The Composer's Voice*, 110–111.

¹¹⁶ Vidi: Abbate, *Unsung Voices*, 11.

muzici, vokalni ili nevokalni, koji se mogu percipirati kao načini na koji se subjekt oglašava”.¹¹⁷ Težište argumentacije autorka, dakle, premešta sa ideje istorijskog ili virtuelnog autorstva na mnoštvo muzičkih glasova sadržanih u kompoziciji,¹¹⁸ podvlačeći tako ideju svojevrsne autonomije muzike i njenih gestova/glasova.

Ostavljajući po strani „glas-objekt”, tj. zvuk pevajućeg glasa koji potpuno zaokuplja pažnju publike i stoga je rezultat „radikalne autonomizacije” ljudskog glasa ne samo u operi već u svim pojavnostima vokalne muzike, te odbijajući Kounov autoritarni kompozitorski glas, Abate se posvećuje višestrukim, decentriranim glasovima koji se nalaze u „nekoliko nevidljivih tela”.¹¹⁹ Njeno insistiranje na muzici i glasovima sadržanim u nevidljivim telima celokupnog izvođačkog aparata, te imenovanje glasova „ne(ot)pevanim”, Mišel Dankan kritikuje iz ugla studija izvođenja. Iako je Abate u više navrata, i u svojim kasnijim studijama, isticala važnost razumevanja glasa kao fenomena koji je otelotvoren u izvođenju, ona ipak pribegava ‘neopipljivim’ konceptima umesto hvatanja u koštac sa materijalošću glasa.¹²⁰ U tom smislu, bez obzira na činjenicu da se povremeno osvrta na telesne glasove koji učestvuju u realizaciji muzičkih dela, ukupni pristup glasovima kao neopipljivoj ‘sili’ koja postoji u svakoj – ne nužno i vokalnoj/vokalno-instrumentalnoj kompoziciji, Abate približava Kounovoj *metafizičkoj* postavci.

Shvatanje glasa kao niza muzičkih (vokalnih i nevokalnih) gestova u okviru jednog muzičkog dela, u domaćem kontekstu je afirmisala muzikološkinja Anja Lazarević Kocić. Naime, u svojoj doktorskoj disertaciji *Glasovi sveta detinjstva i/ili sećanja u simfonijskom stvaralaštvu* (2016), Lazarević Kocić koristi pojam „metaforičkog glasa”, koji se u potpunosti oslanja na koncept koji je definisala Abate,¹²¹ a sa ciljem analize tih glasova u Malerovom simfonijskom stvaralaštvu. I premda ne referira na Kounov kompozitorski glas, autorka svojevrsnom modifikacijom Abatine metodologije u cilju primene na instrumentalna dela, profiliše srodan koncept, s potporom u napisima Džulijana Džonsona (Julian Johnson), čiji intenzitet i „subjektivnost”, za razliku od Kounovog sveprisutnog i konstantnog stvaralačkog upisa, može slabiti, iščezavati, vraćati se i biti prepoznatljiv po

¹¹⁷ Abbate, *Unsung Voices*, ix.

¹¹⁸ Abbate, x.

¹¹⁹ Up. Abbate, 10–13.

¹²⁰ Duncan, „The Operatic Scandal”, 286.

¹²¹ Anja Lazarević, „Glasovi sveta detinjstva i/ili sećanja u simfonijskom stvaralaštvu Gustava Malera” (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 2016), 15.

karakterističnom muzičkom „vokabularu”. U tumačenju mnoštva glasova, odnosno, muzičkih gestova u okviru kompozicije ili pojedinačnog stava, Lazarević Kocić je posegnula i za Bahtinovim pojmovima *polifonije*, *dijalogičnosti*, *heteroglosije* i *karnevaleskosti*, ostvarujući povezanost s književnom teorijom. Pomenuti glasovi i muzički gestovi ovde su, naročito u odnosu na kompozitorovo detinjstvo, njegova sećanja i dostupne biografske podatke, tumačeni kao polifono tretirane reference na autorovu prošlost, bilo da su postavljeni u prvi plan, ili pak uzglobljeni i ‘u dijalogu’ sa ostatkom kompleksnog simfonijskog sloga.

2.3 U FOKUSU MUZIKOLOGIJE: AKTUELNI PRISTUPI

2.3.1 Obrt – izvođenje, glas, telo, performativnost

Primetno je da je generalno naučno-istraživačko interesovanje za glas ‘buknulo’ tokom poslednjih par decenija, pri čemu ni muzikologija nije izuzetak. Takav razvoj događaja može se objasniti akumulacijom težnji, prikupljanja relevantnih alata i kompetencija i, konačno, odvažnošću da se i u polju nauke o muzici glasu pristupi na način na koji to gotovo istovremeno čine i druge discipline. Zadatak je stoga bio da se glas osvesti i ispita kao zvuk, mimo jezičkih značenjskih struktura i narativa, kao materijalni i korporealni fenomen povezan sa izvođenjem i političkim (u smislu učestvovanja u društvu ali i svakom drugom). Ispostavilo se, što je i očekivano, da je tako postavljen glas u muzici neiscrpna riznica za proučavanje.

Okretanje filozofske misli od metafizike i dominacije pisma/pisanja ka prepoznavanju glasa, tela i njihove jedinstvenosti, zajedno sa tendencijama *nove muzikologije* za proširivanjem i reorganizacijom sopstvenog metodološkog i analitičkog aparata, počelo je da daje rezultate u uspostavljanju izvođača, njihovih tela i glasova kao validnih objekata za muzikološko proučavanje. Nikolas Kuk (Nicholas Cook) uviđa da je način na koji se muzikologija razvijala, a u pogledu odnosa sa izvođenjem, dvostruko problematičan. Najpre, posmatrano iz analitičke perspektive, teret značenja je gotovo dogmatično stavljan u domen zapisa muzičkog dela, koje bi se (značenje), prema toj

logici, reprodukovalo u izvođenju.¹²² Osim toga, Kuk primećuje da se istorija muzike često piše kao istorija kompozicijâ, ili pak istorija razvoja kompozicionih tehnika.¹²³ Kako bi se balans povratio (ili tek uspostavio), Kuk predlaže izučavanje muzike *kao* izvođenja, a ne muzike *i* izvođenja, budući da se o logici zapisa može misliti tek onda kada je muzika ostvarena u svom istinskom mediju, zvuku.¹²⁴ Rezultati takvog nastojanja počinju da se javljaju na samom kraju 20. veka, svedočeći o činjenici da se talas *performativnog obrta* konačno dogodio i u muzikologiji.¹²⁵ Jedna od studija koja je bila ključna za promenu (ili prilagođavanje) postojeće paradigme bile je knjiga *The Sight of Sound. Music Representation, and the History of the Body* (1993) Ričarda Leperta (Richard Leppert), koji je, proučavajući vizuelnu reprezentaciju stvaranja muzike u zidnom slikarstvu i oslikanim instrumentima u periodu 1600–1900. godine, ustvrdio: „[o] čemu god da se radi u muzici, *neizbežno* se radi o telu”.¹²⁶ Reč je o telu izvođača, telu koje *zvuči*, čujno je i čuje, odnosno, o telu koje proizvodi zvuk i muziku.¹²⁷

Nešto više od dve decenije kasnije, na temeljima koji su postavljeni na prelazu milenijuma, pitanje „Zašto glas sada?” obrađivano je u istoimenom tematu („Why Voice Now?”), objavljenom u časopisu *Journal of the American Musicological Society* 2015. godine. U uvodnom tekstu ovog izdanja, Marta Feldman ističe da, iako nemaju ujednačenu teorijsku postavku glasa, autori i autorke tekstova koji dolaze iz muzikologije – Marta Feldman, Emili Vilborn (Emily Wilbourne), Stiven Rigz (Steven Rigs), Brajan Kejn i Džejms Dejvis (James Q. Davies) – ipak dele nekoliko zajedničkih stavova. Najpre, tu je ideja da je *glas relaciona pojava* (odnosi se na glas koji ‘operiše’ u domenima značenja, afekta, vrednosti i identiteta, a zavisi od društvenih odnosa i prilika), koja je uvek situirana na granicama. Povezano i posledično, budući da glas nastanjuje prostor ‘između’, glas suštinski inklinira ka intermedijarnoj poziciji – tu poziciju ‘između’ Marta Feldman je naglasila i u samom naslovu svog članka („*interstitial voice*”

¹²² Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 1–3.

¹²³ Cook, 3.

¹²⁴ Cook, 1.

¹²⁵ U našoj muzikologiji, pitanju kompleksnog odnosa muzike, muzikologije i izvođenja pažnju je posvetila muzikološkinja i teoretičarka umetnosti Bojana Cvejić. Videti, npr: Bojana Cvejić, „Muzikologija i problem izvođenja: preko granica koncepta muzičkog dela”, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* br. 5 (septembar 2003): 17–26.

¹²⁶ Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music Representation, and the History of the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993): xx.

¹²⁷ Leppert, *The Sight of Sound*, xix–xx.

– međuprostorni glas). Neodređenost, liminalnost i relacionalna priroda glasa takođe su u vezi sa načinom na koji *glas manipuliše granicama ljudskog*, istovremeno ga potvrđujući ali i dovodeći u pitanje svojim jednovremenim bivanjem u našim telima i izvan njih. Misao koja je amalgam svih prethodno navedenih jeste ona koja podvlači da je *glas u punom sjaju onda kada zvuči*, odnosno, da je u svom najupečatljivijem obliku kao *materijalni fenomen*. Konačno, *glas je uslov, akcija, ili instrument koji uvek izmiče unitarnom*,¹²⁸ Žižekovim rečima, glas uvek pronalazi „kratak spoj” i „lošu konekciju u mreži” kako bi izbegao homogeno kulturalno i simboličko određenje.¹²⁹

Iskoristivši Kukovu formulaciju mogli bismo da kažemo da je, u tom pogledu, istraživanje glasa moguće usmeriti na glas *kao* izvođenje, odnosno, **glas kao materijalni, zvučni događaj** umrežen u kompleksnim odnosima znanja i značenja. Pri tome je stav da je glas kao zvuk neraskidivo povezan sa telima – onima koja ga izvode i onima koja ga opažaju – nepokolebljiv i dominantan u savremenoj muzikologiji. Pre nego što predstavim neke od paradigmatičnih primera ovog muzikološkog usmerenja, na kratko ću se osvrnuti na filozofske, teorijske i lingvističke stavove i problemska mesta koji su snažno uticali na savremenu muzikološku misao o glasu.

2.3.2 Glas ‘nosi’, ‘produžava’, ‘stvara’ telo

Usmeravanje pažnje na telo izvođača, očekivano, ima višestruke prednosti, ali i zamke, pogotovu kada se to čini u kontekstu sagledavanja glasa u muzici. Stoga su nam i u muzikologiji važne već utabane staze kojim su prošle druge humanističke discipline poput filozofije, studija izvođenja, teorije umetnosti i drugih. Za potonje muzikološke studije od izuzetnog su značaja oni doprinosi poput Bartovog, Dolarovog, Kavarerinog, Žižekovog, itd., koji odnos između glasa i tela problematizuju na raznovrsne načine, iz ontološke i fenomenološke perspektive, a koji pružaju potporu i teorijski oslonac za izučavanje savremenih vokalnih praksi.

Jedno od ontoloških pitanja koja se često ‘vraćaju u opticaj’ jeste ono koje se tiče mesta nastanka glasa i njegovog odvajanja od tela. Brendon Label, na primer, posmatra glas kao „paradoksalnu enigmu”, koja „iako dolazi iz tela, nikad mu u potpunosti ne

¹²⁸ Vidi: Feldman, *The Interstitial Voice: An Opening*”, 657–659.

¹²⁹ Feldman, 659.

pripada; ukratko, (glas) uvodi telo u svet fundamentalnim odvajanjem od njega”.¹³⁰ To odvajanje, sa druge strane, Mladen Dolar razumeva kao ‘lansiranje’ telesnog projektila „koji se otkacio od izvora, oslobodio se, ali ipak zadržava telesnost”.¹³¹ U nastavku svog teksta *Lexicon of the Mouth*, Label preciznije artikuliše svoje viđenje ovog intrigantnog odnosa, ističući da se glas ipak ne odvaja od tela u potpunosti, već ga, u svojstvu proteze, prevodi, nosi i ‘produžava’: „glas (...) me vuče naokolo, kao telo vezano za svoje politike i poetike, svoje akcente i dijalektike, svoje gramatike, kao i za svoje hendikepe”.¹³² I iako je glas svojevrsna centralna sila koja povezuje tela onih koji se oglašavaju sa telima onih koji slušaju, Label insistira da je potrebno pažnju posvetiti ustima kao fizičkom mestu vokalne produkcije i neizbežnom i neophodnom faktoru u nastanku glasa.¹³³ Usta su, prema njegovom stanovištu, ovojnica glasa koja ga oblikuje i održava, istovremeno privlačeći pažnju kao mesto (ili bar ‘ulazna’ tačka) njegovog misterioznog telesnog porekla. Stoga, da bi se glas shvatio kao „događaj (i diskurs) koji se plete oko tela, želja, politika, identiteta i nacija”, treba prepoznati usta, „sa svim njihovim performativnim poletom, efektivnim uticajem i komplikovanom dramom”, kao krucijalnu komponentu tog procesa.¹³⁴ Ideju da glas kada napusti telo ‘ponese’ deo tog tela sa sobom zastupa i Freja Džarmen, ističući međutim da se glas, na putu od tela koje ga proizvodi do onoga koje će ga čuti, takođe nalazi i „na ničijoj zemlji”, što ga u isto vreme čini i telesnom, ali i ne-telesnom pojavom.¹³⁵ Upravo se u toj dvostrukoj poziciji očitava esencija Labelove opaske o glasu kao „paradoksalnoj enigmi”.

Kada govorimo o odnosu između glasa i tela, moramo da se osvrnemo i na one situacije fenomenološke prirode – već prepoznate u literaturi – koje se tiču ideje da je, osim toga što glas (u najvećem broju slučajeva) nastaje u telu i dolazi iz njega (telo stvara glas), moguće ustanoviti i obratnu relaciju – kada glas *stvara* telo. Naime, koncept *vokalnog tela* Stivena Konora upravo se oslanja na pretpostavku da slušalac *mora* glasu da dodeli izvor¹³⁶ čak i onda kada ga ne vidi pred sobom. Konorovo *vokalno telo* ili *glas-*

¹³⁰ Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imagery* (New York: Bloomsbury, 2014), 4.

¹³¹ Dolar, *Glas i ništa više*, 101

¹³² LaBelle, *Lexicon*, 5. Up. sa: Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 46.

¹³³ LaBelle, *Lexicon*, 3.

¹³⁴ LaBelle, *Lexicon*, 4.

¹³⁵ Jarman-Ivens, *Queer Voices*, 2–3.

¹³⁶ Up. Jarman-Ivens, *Queer Voices*, 7.

telo (eng. *voice-body*), kao „surogat ili sekundarno telo, projekcija novog načina posedovanja ili bivanja telom, koje se formira i održava posredstvom autonomnih operacija glasa”,¹³⁷ kako ističe Jelena Novak, pokazuje ne samo da je ova perceptivna inverzija glasa i tela moguća, već i da se ona stalno događa.¹³⁸

Slušalačke reakcije i očekivanja koja glas podstiče predmet su interesovanja i u polju psihoanalize. Glas koji obećava subjektu,¹³⁹ tj. telo iz koga glas potiče Frojd, je u kontekstu raspršivanja dečijih, infantilnih zebnji majčinih glasom opisao kao „glas koji rasvetljuje prostor”.¹⁴⁰ To je glas koji odagnava dečije strahove, pokazuje da je majka u blizini i da je, samim tim, dete sigurno i van simbolične ‘mračne sobe’. Glas je „inherentno povezan sa prisutnošću” i to, kako tvrdi Mladen Dolar, „do te mere da garantuje samu ideju prisutnosti, ali istovremeno [...] predstavlja prelom”.¹⁴¹ Novija psihoanalitička struja, oličena pre svega u radu slovenačkih filozofa Slavoj Žižeka¹⁴² i, najupečatljivije, Mladena Dolara, značajan prostor posvetila je i pitanju nepremostivog jaza između tela i njegovog glasa – „[n]ešto je uvek nepodesno u odnosu između pojavnosti, izgleda, osobe i njegovog ili njenog glasa, pre nego što se na to naviknemo”, kako ističe Dolar, „taj glas nikako ne može poticati iz tog tela, on uopšte ne zvuči kao ta osoba, ili pak ta osoba nimalo ne nalikuje svom glasu”.¹⁴³

Dilema koja je u središtu ove debate u tesnoj je sprezi sa Konorovim vokaličnim telom i mehanizmima nadomešćivanja, nadgradnje i prepoznavanja nedostajućeg elementa u odnosu između tela i glasa; ona, takođe, otvara prostor za teoretizaciju glasa

¹³⁷ Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2000), 35.

¹³⁸ Novak, *Postopera*, 6.

¹³⁹ LaBelle, *Lexicon*, 6.

¹⁴⁰ Cf. Emil Hrvatin, „Krik”, *ProFemina*, br.23/24, jesen/zima 2000, 193–205, 193–194.

¹⁴¹ Dolar, *Glas i ništa više*, 83.

¹⁴² Žižek se posebno bavio pitanjem odnosa između *gledanja* i *slušanja*, ističući svojevrsni procep (eng. *gap*) koji se javlja u polju vidljivog. Osim očiglednih razlika u opažanju kod slušanja i gledanja – gde se slušanje vezuje za temporalnost i percepciju zvukova u njihovoj dinamičkoj sukcesiji – a gledanje za stalnost, odnosno, postojanje posmatranog objekta u vremenu i prostoru, ukazuje se još jedna razlika koja se tiče same pozicije subjekta koji opaža. Subjekt je uvek u pasivnoj poziciji u odnosu na zvuke koje sluša, a kod gledanja on zauzima aktivnu poziciju. Zbog toga, između ostalog, Žižek vidi glas kao svojevrsan dodatak čulu vida. Up. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 19. Videti: Slavoj Žižek, „‘I Hear You With My Eyes!’, or, the Invisible Master”, u *Gaze and Voice as Love Objects*, ur. Renata Salecl i Slavoj Žižek (Durham, NC i London: Duke University Press, 1996): 90–126.

O slušanju *kroz* telo pisao je i Don Ihde (Don Ihde). Videti: Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Albany, NY: State University of New York, 2007).

¹⁴³ Dolar, *Glas i ništa više*, 97.

u trbuhozborstvu,¹⁴⁴ kao i za fenomen akuzmatičkog glasa koji je definisao Mišel Šion (Michel Chion) u uticajnoj studiji *Glas na filmu (La voix au cinéma, 1982)*, preuzevši termin od Pjera Šefera (Pierre Schaeffer).¹⁴⁵ Akuzmatički glas je glas kojem slušalac ne zna ili uopšte ne može da utvrdi poreklo; to dakle, nije samo glas čiji nam je izvor poznat ali se nalazi izvan našeg vidnog polja, nego i onaj koji je, kada govorimo o izvoru, nedokučiv i misteriozan na perceptivnom nivou.¹⁴⁶ Definisana na ovaj način, „paradoks akuzmatičkog glasa” nalazi se u središtu istraživanja glasa u filozofskoj tradiciji od pojave fonografa, koje je sproveo muzikolog Brajan Kejn.¹⁴⁷ U tom smislu, koncept akuzmatičkog glasa važan je i za proučavanje savremene muzike, pogotovu one čija esencija počiva u upotrebi tehnologije snimanja, reprodukcije i amplifikacije zvuka.

2.3.3 Glas, jezik, politika

Možda je gubitak neograničenog fonetskog arsenala cena koju dete mora da plati da bi dobilo državljanstvo u zajednici koja govori jedan jezik.

Daniel Heller-Roazen¹⁴⁸

Podvučeno je da sveobuhvatna definicija glasa, koja bi zadovoljila sve naučne discipline koje se njime bave, još uvek nije ‘pronađena’. S obzirom na to koliko bi različitih *glasova* ona trebalo da ‘pomiri’, gotovo je sigurno da do takvog sporazuma istraživači neće – ili uopšte – lako doći. Ipak, u već razmatranom tekstu, „Epilogue.

¹⁴⁴ Videti npr. Connor, *Dumbstruck*.

¹⁴⁵ Termin „akuzmatika” Pjer Šefer preuzima iz opisa pitagorejske sekte, čiji su članovi prozvani kao *akousmatikoi*, odnosno, „oni koji su voljni da čuju”. Akuzmatiku je definisao kao proces slušanja zvukova bez posmatranja njihovih zvučnih izvora. Više u: Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera – Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011), 128–132.

O razlici između trbuhozborčkog i akuzmatičkog glasa videti: Radovanović, *Ekperimentalni glas*, 38–42.

¹⁴⁶ Primeri akuzmatičnog glasa su mnogobrojni, počevši od čuvenih Pitagorinih predavanja koje su učenici slušali dok je on bio iza zavese, pa sve do popularnih ostvarenja filmske industrije (*Čarobnjak iz Oza* [1939], *Psiho* [1960]) i popularnih pevačkih takmičenja (npr. *The Voice*).

¹⁴⁷ Naime, Kejn postavlja tezu da se filozofija glasa u 20. veku lančano nadovezuje na pojavu fonografskog glasa, i to kroz Huserlov (Edmund Husserl) fenomenološki glas, Hajdegerov (Martin Heidegger) ontološki glas, te Lakanov (Jacques Lacan) psihoanalitički glas, o kom su pisali Žižek i Dolar. Iako su samo poslednja dva filozofa akuzmatični glas nazivali tim imenom, Kejn ističe da je iskustvo glasa čiji je izvor neodređen evidentno i kod Huserla i Hajdegera. Up. Kane, *Sound Unseen*, 186.

¹⁴⁸ Daniel Heller-Roazen, *Echolalias. On the Forgetting of Language* (New York: Zone Books, 2008), 11.

Defining and Studying Voice across Disciplinary Boundaries”, Džodi Krajman ukratko se osvrnula na problem definicije glasa i ponudila klasifikaciju odrednica koja bi mogla da objedini različite oblasti involvirane u studije glasa. Naime, Krajman navodi da je moguće kategorizovati definicije glasa kao „uže” ili „šire” prema tome da li se one odnose na glas kao zvuk koji proizvode vokalni nabori¹⁴⁹ (što izuzima ostale faktore poput rezonantnosti vokalnog trakta, buke, spoljašnje/sobne reverberacije, itd.) ili se odnose na glas koji se smatra sinonimnim sa govorom.¹⁵⁰

Ove kategorije nisu dovoljno obuhvatne, što i sama Krajman primećuje, a sličan problem može se uočiti i u ranijim studijama ove autorke.¹⁵¹ Naime, ona ističe da je na osnovu sprovedenih studija, koje su bile usmerene na mucanje i druge vokalizacije nastale kao posledica bolesti, emocionalnog stanja, ličnog identiteta, godina ili drugih atributa, zaključeno da slušaoci nisu perceptualno osetljivi na „treperenja i podrhtavanja” u govoru, te stoga ove nejezičke vokalizacije nisu efektne i ne mogu biti uzete u obzir kao komunikacioni signali.¹⁵²

Nevolja sa izjednačavanjem glasa i govora i/ili jezika ne ogleda se samo u posve nadmenoj pretpostavci da razumemo ono što se govori, tj. da govorimo istim jezikom kao i neko ko nam se obraća, nego i u činjenici da se tim svođenjem zanemaruje čitav niz karakteristika ljudskog oglašavanja koje igraju važnu ulogu u komunikaciji. Životinje i ljudi se, dakle, u najvećem broju slučajeva oglašavaju kako bi ih neko čuo, ali taj komunikativni proces ne može biti poistovećen samo sa govorom i jezikom. Štaviše, diferencijacija i razgraničavanje govora, pevanja i vokalne buke (smeha, plača, režanja, štucanja, vriska...) jednako je izazovan poduhvat ne samo kada je reč o nepoznatim jezicima, slušaocu stranim kulturnim kodovima ili modusima vokalizacija, nego i u okviru jedne, primera radi, zapadnjčke kulturne sfere.¹⁵³

Na tom tragu, istoričar i klasični naučnik Šejn Batler (Shane Butler) primećuje da se glas u vremenu nakon pronalaska fonografa

¹⁴⁹ Termin vokalni nabori (eng. vocal folds) postepeno je u stručnoj literaturi zamenio ustaljeni izraz glasne žice, zato što pruža anatomske preciznije određenje.

¹⁵⁰ Kreiman, „Epilogue”, 499.

¹⁵¹ O problematici preuske definicije u kolaborativnom radu Krajman i Sidtis (2011) pisala sam u: Radovanović, „Glas kao medij i *objet petit a*”, 2020.

¹⁵² Videti: Jody Kreiman i Bruce R Gerratt, „Perception of aperiodicity in pathological voice”. *The Journal of the Acoustical Society of America* 117,4 Pt 1 (2005): 2201-11. doi:10.1121/1.1858351. Up. Kreiman, „Epilogue”, 510.

¹⁵³ Potter i Sorrell, *A History of Singing*, 14.

[...] definiše kao [...] nešto *izvan* govora (i a fortiori *izvan* pisanja): bilo pre njega (mi imamo glas pre nego što naučimo da govorimo), ispod njega (glas je materijalna podrška govornom jeziku), ili *izvan* njega (glas izražava ono što jezik ne može). Većina definicija, zapravo, pretpostavlja sve tri i zamišlja glas kao nešto što okružuje govor ali ne prodire u njega.¹⁵⁴

Na ovo se nadovezuje Labelova teza o glasu kao ovojnici, kao i Dolarovo stanovište da reči i jezik strukturalno podbacuju kada su suočeni sa glasom.¹⁵⁵ Drugim rečima, glas sam po sebi nosi određeno značenje koje nije sadržano u jeziku.

Pre nego što nauči da govori, kako je primetio još Roman Jakobson (Roman Jakobson), dete akumulira artikulacije koje se ne mogu naći ni u jednom jeziku ili grupi jezika.¹⁵⁶ Pa ipak, iako na osnovu bezgraničnih mogućnosti deluje da će ‘prelazak u jezik’ biti jednostavan i ‘prirodan’, ovaj proces je tegoban i naporan, i od deteta oduzima sposobnost proizvodnje velikog broja zvukova iz pre-lingvističkog perioda.¹⁵⁷ Stoga, ‘uvođenjem’ u lingvistički sistem, ono mora da odbaci većinu tih artikulacionih opcija kako bi svoj vokalni aparat osposobilo za učešće u društvu. ‘Prelom’ između sfere neograničenog skupa foničnih sposobnosti i ograničenog jezičkog sistema, to ‘treniranje’ kroz koje ljudi prolaze u svom najranijem periodu, može se posmatrati i kroz prizmu neophodnosti jezika za učešće u političkom životu.

Glas koji učestvuje i doprinosi političkom životu zajednice razlikuje se od *čistog glasa*, svojstvenog i životinjama i ljudima. Oblikovanjem tog *čistog glasa* u *glas koji označava* dešava se ulaskom čoveka u politički život zajednice. Ovim rečima Aristotel je napravio razliku između glasa kao *phone* – čistog glasa, i glasa kao *phone semantike*,¹⁵⁸ a upravo je sposobnost govora – bez obzira na njegov sadržaj i konkretnu poruku – ono što i Hana Arendt ističe kao krucijalan element prema kom se čovek definiše kao političko biće.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Shane Butler, *The Ancient Phonograph* (New York: Zone Books, 2015), 37.

¹⁵⁵ Dolar, *Glas i ništa više*, 22.

¹⁵⁶ Roman Jakobson, *Child Language, Aphasia, and Phonological Universals* (The Hague: Mouton Publishers, 1968): 21. Nav. prema: Heller-Roazen, *Echolalias*, 9.

¹⁵⁷ Heller-Roazen, 10.

¹⁵⁸ Up. Dolar, *Glas i ništa više*, 145–146.

¹⁵⁹ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), 3.

Podela na *phone* i *phone semantike* počiva na distinkciji dve vrste života. U pitanju su *zoe*, goli život, i *bios*, život u zajednici, *polisu*, odnosno, politički život, koji zahteva *logos*.¹⁶⁰ Mladen Dolar ističe da glas nije moguće potpuno poistovetiti sa *logosom*, budući da *zoe* opstaje u samom srcu društvenog (što je, kako ćemo videti, osnovna pretpostavka monstuoznog tela i glasa), te da glas predstavlja „proizvod samog logosa, koji ga podržava i u isti mah uznemirava”.¹⁶¹ *Phone* se odnosi prema *logosu* analogno odnosu *zoe* prema *biosu*, ostavljajući za sobom ‘ostatak’ koji nastaje kad „[ž]ivo biće poseduje *logos* tako što oduzima i čuva sopstveni glas u njemu, baš kao što obitava u *polisu* izuzimajući iz njega sopstveni goli život”.¹⁶²

Političnost glasa i njegove materijalne dimenzije ‘otelotvorene’ u izvođenju posebno se ističe u različitim sakralnim i gotovo ritualnim dimenzijama društvenih situacija. Performativna moć glasa, prema Dolaru, naročito je uočljiva u *viva voce* verskim ritualima, zakonskim i sudskim procesijama, kao i u obrazovanju (usmene „odbrane znanja” tokom čitavog školovanja, krunisane odbranom doktorske disertacije).¹⁶³

Živi glas, stoga, podstiče mnoga pitanja, u krajnjoj liniji nas podsećajući da ga ne možemo svesti samo na govor; da nam gotovo neminovno garantuje postojanje tela, tj. izvor svog nastanka, te da uslovljava društvenost i politički život čoveka.¹⁶⁴ Ovako kompleksna potencijalnost glasa prepoznata je i u recentnim muzikološkim ostvarenjima, i to naročito onim koji su u manjoj ili većoj meri usredsređeni na sagledavanje glasa i tehnologije.

¹⁶⁰ Up. Dolar, *Glas i ništa više*, 146.

¹⁶¹ Dolar, 148.

¹⁶² Đorđo Agamben, *Homo sacer* (Loznica: Karpos, 2013), 21.

¹⁶³ Glas je bio alat u demokratizaciji pravde, tj. činio je da pravni sistem postane bliži širem građanstvu. Videti: Dolar, *Glas*, 148–156.

¹⁶⁴ Ovu troslojnu tezu sam postavila kao osnovu za proučavanje glasa u izvođačkim umetnostima i u drugim studijama, videti: Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 11.

2.3.4 Savremeni diskursi o glasu – muzikološka i kompozitorska perspektiva

Posmatrajući glas u kontekstu političkog života i društvenosti, treba izdvojiti doprinos muzikološkinje Mišel Dankan, koja se oslanja na teorijsku postavku Šošane Felman (Shoshana Felman) postavljenu u knjizi *The Scandal of the Speaking Body* (2003),¹⁶⁵ i samim tim, Ostinovu (John Langshaw Austin) teoriju performativa izloženu u knjizi *How to do Things with Words* (1975).¹⁶⁶ Glavna intencija Mišel Dankan počiva upravo na Ostinovoj premisi da je „moguće nešto uraditi govornim iskazom” – samim tim, smatra autorka, moguće je *nešto* uraditi i kroz pevanje. Na toj liniji razmišljanja, ona postavlja pitanje kako se status iskaza menja u zavisnosti od registra zvučnosti, te šta to sve vokalni izraz može da uradi ukoliko ovo delovanje nije lingvistički čin (tj. prenošenje poruke), podvlačeći da se zbog dodatnih faktora u kompleksnosti pevajućeg glasa (poput intonacije, vokalne tehnike, itd.) „vokalne sile zasigurno razlikuju kada performativni čin nije lingvistički”.¹⁶⁷

Osnovni uslov za ovu akciju svakako je izvođenje, odnosno, „oslobađanje” glasa, a način na koji je to učinjeno može direktno uticati na njegovu uspešnost. Pri tome je ključna i teza Šošane Felman da je govorni čin zapravo telesni čin.¹⁶⁸ Telo se, stoga, direktno ‘meša’ u lingvistički iskaz i umeće svoje znanje, značenje i namere u znanje, značenje i namere iskaza.¹⁶⁹ Stoga su, kako je to istakla i Džudit Batler, i glas kao i telo sposobni da „kažu više” ili da „kažu nešto drugačije” od onoga što je bila prvobitna namera uma, a glas je taj koji nosi materijalnost koja je višak u odnosu na jezik ili na performativni iskaz.¹⁷⁰ Upravo zbog tog viška, isključivanje ili ignorisanje zvučanja glasa nikada u potpunosti ne uspeva, ističe Dankan, jer glas ostavlja „materijalne podsetnike”.¹⁷¹ Ti podsetnici su upravo ono što zvuči u pozadini operskog spektakla (u

¹⁶⁵ Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

¹⁶⁶ Knjiga sadrži posthumno objavljena predavanja koja je Ostin držao 1955. godine. Ostin ovde razlikuje dve vrste iskaza, konstantive i performative, od kojih prvi služe za iskazivanje istinitih ili neistinitih tvrdnji, a potonji za iskaze kojima se nešto čini (poput, npr. iskaza „uzimam” u toku obreda venčanja).

¹⁶⁷ Duncan, 2004: 289–290.

¹⁶⁸ Duncan, 292.

¹⁶⁹ Duncan 293.

¹⁷⁰ Duncan, 292. Up. Bojana Radovanović, „Glas i telo kao predmet istraživanja – pogled iz muzikologije”, *Bašćinski glasi* 15, br. 1 (2020): 189.

¹⁷¹ Duncan, 303. Up. Radovanović, „Glas i telo kao predmet istraživanja”, 189.

slučaju ove studije Mišel Dankan) ili nekog drugog vokalno-muzičkog izvođenja, i nastavlja da deluje u/na telu i nakon što je glas iščezao.

Za muzikološkinju Hanu Bozmu, „glas je povezan sa telom, sa prirodom, sa seksualnom razlikom, sa nesvesnim, sa nečijim najranijim društvenim interakcijama i samosvešću, sa jezikom, sa muzikom, sa prisustvom, sa (praistorijskim) označavanjem i reprezentacijom, sa imitacijom i mimezismom, sa veštinom [...]”¹⁷². Ovakvo shvatanje glasa stoji u osnovi njene već pomenute disertacije *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music* (2013), u kojoj, kako se i iz naslova čita, autorka razmatra pitanja glasa i roda u elektroakustičkoj muzici, inače dominantno razmatranoj kroz prizmu „tehničkog” ili pak formalistički oblikovanog diskursa.¹⁷³ Kako je već istaknuto, Bozma se ovde bavi elektroakustičkom muzikom zasnovanom na uživo izvedenom, unapred snimljenom, sintetizovanom ili modifikovanom zvuku glasa, te takvu muziku naziva *elektrovokalnom*.

Proučavanje glasa u muzici postavljeno na ovaj način crpi znanja i analitičke i metodološke aparate iz oblasti poput feminističke muzikologije, studija roda i tehnologije, ženskih studija, studija zvuka, filma, kulturalne analize i drugih, a osvetljava ulogu glasa u elektrovokalnoj muzici i to u kontekstu upotrebe neverbalnih vokalnih zvukova (naspram upotrebe jezika), otelovljenja glasa, ‘orodnjenosti’ muzike, ženskog pisma, te pitanja autorstva na relaciji između kompozitora i izvođača u elektrovokalnoj muzici. Istorijski dominantnija, ‘muški’ opredeljena sfera komponovanja, ovde je na intrigantan način ‘isprovocirana’ tradicionalno ‘ženskom’ delatnošću izvođenja, pogotovu kada se ima u vidu značajan broj kompozitorki u polju elektrovokalne muzike. U svojoj analizi Bozma polazi iz samog muzičkog dela i njegovog izvođenja, nastojeći da pruži odgovore na pitanja poput sledećih: (1) šta kršenje muzičkih konvencija u elektroakustičkoj muzici otkriva o rodnim normama i vrednostima u muzici? i (2) da li tehnološke i muzičke inovacije zahtevaju promene i u rodnim konvencijama?¹⁷⁴ U tom smislu, glas se ovde posmatra kao materijalni fenomen kroz koji se prelamaju divergentne muzičke, ali i društvene i rodne konvencije i transgresije.

¹⁷² Bosma, „The electronic cry”, 243.

¹⁷³ Bosma, 34.

¹⁷⁴ Bosma, 2. Up. Radovanović, „Glas i telo”, 183–194, 192–193.

Konstatujući ustaljeni diskurs koji se tiče tela i glasa u studijama opere, u studiji *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (2015) Jelena Novak poteže pitanje pevanog glasa u „operi posle drame”, odnosno, onim operskim praksama koje se pojavljuju u kontekstu zapadne muzike u poslednjoj četvrtini proteklog veka.¹⁷⁵ Već pomenuti koncept vokaličnog tela, koji je Konor opisao kao „surogat ili sekundarno telo, projekciju novog načina na koji se telo ima ili telom biva, oformljeno i održavano iz autonomnih glasovnih operacija”,¹⁷⁶ predstavlja drugi ugaoni kamen teorijske postavke ove studije. Referirajući na provokativni odnos između glasa i tela i konvencionalnu opersku praksu, Novak ističe da i „[u] operi i trbuhozborenju znamo odakle dolazi glas, ali smo često implicitno zamoljeni da se složimo da to ne znamo”.¹⁷⁷ Time ukazuje na tradicionalno ‘zatvaranje očiju’ pred telom izvođača za koga znamo da emituje određeni glas, ali tu spoznaju potiskujemo u korist lakšeg razumevanja i doživljavanja uloge koja se tumači (primer toga bi, recimo, bili zreliji pevači koji, zbog zahtevnosti vokalnog parta, tumače likove dece, tinejdžera, mladih ljudi). U postoperi, osvetljavanjem nevidljivog/nečujnog tela i glasa, *vokalno telo* postaje adekvatan teorijski koncept koji dalje otvara nove problemske oblasti. Kada je reč o savremenoj postoperskoj i postdramskoj produkciji, to su: vokalne „proteze” nastale upotrebom tehnike i tehnološke manipulacije (npr. u ostvarenju *Jedno* [*One*, 2003] Mišela van der Aa [Michel van der Aa]); političke implikacije i etičke dileme koje proizlaze iz upotrebe tehnologije (npr. u video-dokumentarnoj operi *Tri priče* [*Three Tales*, 2002] Stiva Rajša [Steve Reich] i Berila Korota [Beryl Korot]); upotreba filma u savremenoj operi i iluzija „tela bez glasa” i „glasa bez tela” (npr. u operi Filipa Glasa [Philip Glass] *Leptica i zver* [*La Belle et la Bête*, 1994] za ansambl i istoimeni film Žana Koktoa [Jean Cocteau] iz 1946. godine), te tehnološka manipulacija i „odvajanje” *vokalnog tela* i roda (npr. u projektu *Homeland* [2010] Lori Anderson).¹⁷⁸

¹⁷⁵ Termin „postopera” Jelena Novak preuzima od Džeremija Tamblinga (Jeremy Tambling) u svojoj prethodnoj monografskoj studiji, *Opera u doba medija*. Koristi ga da bi obuhvatila kako ostvarenja postmoderne operске produkcije, tako i postdramske, čime postavlja postoperska ostvarenja u mrežu savremenih teatarskih praksi. Up. Novak, *Postopera*, 5; Jelena Novak, *Opera u doba medija* (Sremski Karloveci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007).

¹⁷⁶ Novak, *Postopera*, 3.

¹⁷⁷ Novak, *Postopera*, 7.

¹⁷⁸ Up. Radovanović, „Glas i telo kao predmet istraživanja”, 193.

Objavljena iste godine kao i knjiga Jelene Novak, studija *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* kompozitorke i umetnice zvuka Mirijame Jang (Miriam Young) predstavlja doprinos u kome autorka postavlja glas kao „polaznu tačku za procenjivanje modulacija, premeštanja, bestelesnosti i ponovnog otelovljenja (tehnološki, prim. B.R) posredovanog ljudskog glasa u 20. i 21. veku”.¹⁷⁹ Sagledavajući istorijski razvoj tehnologija za snimanje (od fonografa, preko fonografa i magnetofonske trake, sve do digitalnih sredstava, o čemu će biti reči u sledećem poglavlju), Jang ovde ‘plete’ više paralelnih ‘niti’, oslonjajući se na reprezentativna ostvarenja iz repertoara elektrovokalne muzike u kojima je glas ‘uhvaćen’, transformisan ili modifikovan tehnološkim sredstvima.

Razumevanje i dalje sagledavanje glasa u kontekstu muzike i tehnologije kod Mirijame Jang oblikovano je teorijskim postavkama Lakana, Barta i Dolara. Naime, ona govori o „veoma liminalnom, neodredivom prostoru koji glas nastanjuje” u kome počiva njegova posebnost, te o tom „neuhvatljivom” kvalitetu koji privlači slušaoce.¹⁸⁰ Poput muzike, Jang vidi glas kao fenomen koji se može doživeti jedino kroz opipljivo iskustvo, kroz osećanje i slušanje senzacija, a trenutak u kome je glas konačno uhvaćen na snimku kao kritičnu tačku u kojoj se otvara mogućnost problematizacije odnosa između glasa, tela i uređaja koji glas čuva, prenosi i reprodukuje.¹⁸¹

¹⁷⁹ Miriam Young, *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* (Farnham: Ashgate, 2015), 1.

¹⁸⁰ Young, 2.

¹⁸¹ Up. Young, 3–5.

2.4 DRUGI GLAS U SAVREMENOJ MUZICI

Korpus literature o glasu u muzici sadrži i značajan broj napisa o glasu koji može da se okarakteriše kao Drugi. Pod Drugim se, kako sam već istakla, ovde može podrazumevati sve ono što ne odgovara društveno konstruisanoj i opšteprihvaćenoj normi, a koje je u disciplinama poput filozofije, teorijske psihoanalize i studija kulture prepoznato kao fundamentalna kategorija u subjektivizaciji čoveka.¹⁸² Postojanje, osvešćivanje ili konstruisanje Drugog neophodno je upravo radi razumevanja i konstrukcije sopstva, a glas je jedna od esencijalnih stavki u tom procesu. Drugi glas je pre svega glas majke koju dete čuje u utrobi, a koji funkcioniše kao, rečima Kaje Silverman, već pomenuto *akustičko ogledalo*,¹⁸³ omogućavajući da dete otpočne diferencijaciju sebe od Drugog. Ovaj obrazac kreiranja sopstva putem drugosti (glasova ili nečeg drugog), ponavlja se tokom života iznova pri susretima sa nepoznatim.

U muzici i muzikologiji, Drugi glas je tokom poslednjih nekoliko decenija bio nazivan različitim imenima, a sva ona su, u manjoj ili većoj meri, ukazivala na donekle slična vokalna ponašanja, koja se mogu okarakterisati kao ne-normalna, ne-obična, drugačija, devijantna ili pak zazorna. Istina, ovi „ekscеси” su, na način relevantan za ovu studiju, mogli da se uoče u izvođačkim umetnostima sa početkom 20. veka naovamo, ali zastupanje stava da je prevazilaženje granica „normalnog”, „prirodnog”, konvencionalnog društvenog vokalnog ponašanja moguće i *dozvoljeno*, imalo je svoje odjeke i u kontekstu koji je širi od umetničkog.

U ovom delu teksta sagledaću na koje su načine različiti autori imenovali Drugi glas u savremenoj muzici, posebno se usredsređujući na odrednice i zajedničke imenioce njihove *drugosti*, te autoritet koji, u tom smislu, određuje šta se posmatra i teoretizuje kao *drugo* u studijama glasa. Sagledavanjem literature koja se ovom tematikom bavi, moguće je uočiti da se Drugi glas najčešće imenuje prema:

¹⁸² O konstruisanju drugosti na srpskom jeziku pisali su, između ostalih, Smiljka Jovanović i Aleksa Milanović. Up. Smiljka Jovanović, „Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji” (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015); Aleksa Milanović, *Medijska konstrukcija Drugog tela* (Beograd: Orion art, 2019).

¹⁸³ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*.

- tehnikama koje se koriste u komponovanju za glas i glasovnom izvođenju (alternativni, ekstra-normalni),
- političkom i društvenom uticaju ili efektu koji može ili nastoji da proizvede (monstruozni, kvir),
- određenoj umetničko-izvođačkoj intenciji (eksperimentalni).

Oni koji Drugi glas imenuju, u ovom slučaju, najčešće to čine iz pozicije kompozitora-teoretičara, nešto ređe muzikolozi i filozofi, dok kod samih izvođača ovakva teoretizacija nije sasvim uobičajena pojava.

Može se reći da je jedna od prvih i najuticajnijih studija o *drugom* glasu knjiga *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition* [*Alternativni glasovi: eseji o savremenom komponovanju za glas i hor*, 1984] mađarsko-kanadskog kompozitora Ištvana Anhalta (Istvan Anhalt), koja je posvećena glasu u savremenoj muzici. Osnovna tema njegovog istraživanja jesu tehnički/kompozicioni aspekti i spoljašnji kontekstualni i oblikotvorni uticaji zapadnog vokalnog i horskog repertoara počevši od 1945. godine, pri čemu je fokus usmeren ka „trendu koji je primetan u muzici od sredine 1950-ih: pojavi ili sukcesiji novih kompozicija za glas u kojima se koristi **na načine koji se razlikuju od isključivo ‘uobičajenog pevajućeg’** (istakla B.R.¹⁸⁴)”. Drugačiji modaliteti produkcije glasa, odnosno, kompozicije, čine te glasove **alternativnim**.¹⁸⁵ To su glasovi izvođača koji, u kombinaciji sa ‘normalnim pevanjem’, govore, šapuću, mumljaju, mrmljaju (eng. *murmur*), pevuje (eng. *humm*), kašlju, uzdišu i glasno dišu; oni mogu da „koriste jezik u različitim vrstama konstrukcije” – neki od alternativnih glasova zasnivaju se na razumljivosti i očuvanosti tekstualne poruke, dok je kod drugih to intencionalno umanjeno; izvođači mogu da koriste samo jedan jezik, ali isto tako mogu upotrebljavati više njih ili pak nijedan, umesto koga mogu da se koriste šumovima ili jezikom specijalno konstruisanim za tu priliku.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Istvan Anhalt, *Alternative Voice: Essays on contemporary vocal and choral composition* (Toronto: University of Toronto Press, 1984), 3.

¹⁸⁵ Isti termin koriste i Linda Hirst (Linda Hirst) i Dejvid Rajt (David Wright), dajući pregled savremenih vokalnih tehnika koje nastaju u drugoj polovini 20. veka i udaljavaju se od belkanta. Videti: Linda Hirst and David Wright, „Alternative Voices: contemporary vocal techniques”, u *The Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 192–203.

¹⁸⁶ Up. Anhalt, *Alternative Voices*, 3.

Iako ističe da ovaj repertoar podrazumeva i dela koja postoje samo na traci i koja su komponovana upotrebom tehnika snimanja i manipulacije, Anhalt se u analizi pre svega okreće delima poput Beriove *Sekvence III*, Ligetijevih (György Ligeti) *Novih avantura* i *Tri pesme Anrija Mišoa* Lutoslavskog (Witold Lutosławski), kao i temama koje se tiču komponovanja i beleženja muzike za glas bazirane na upotrebi proširenih vokalnih tehnika. Osim toga, Anhalt se ovde bavi i važnim pitanjem „zamašnjivanja granica” između kompozitorstva i izvođaštva, poezije i muzike, govora i pevanja, pozorišta i plesa, kao i odnosom zapadnjačke kompozitorske tradicije prema folklornom nasleđu i savremenoj muzici azijskih i afričkih kultura. Zalaženjem u „duboke, ali ne toliko skrivene teme”¹⁸⁷ kojima su kompozitori bili inspirisani, autor se, pozicionirajući raspravu u kontekst magijskih, religioznih i mističnih sfera, dotakao tema imena, repeticije, jezika, detinjstva, žrtve i spektakla. Konačno, Anhalt je dva poglavlja teksta posvetio fizionomiji vokalnog trakta i uticaju bihejvioralne potencijalnosti ovog aparata na savremene kompozitore i njihova dela.

Čineći uvid u istorijski razvoj savremene umetnosti i muzike za glas od početka 20. veka u uvodnom poglavlju, Anhalt je želeo da jasnije pozicionira glasove koje definiše kao alternativne. Ti glasovi, prema njegovom mišljenju, pronalaze se u inovativnim delima nastalim počevši od sredine šeste decenije 20. veka u opusima Pjera Buleza (Pierre Boulez), Maurisija Kagela (Mauricio Kagel), Džona Kejdža, Karlhajncu Štokhauzena, Lučana Berija, Đerđa Ligetija, Vitolda Lutoslavskog i Polin Oliveros (Pauline Oliveros). Nakon njih, ovaj korpus dela nastavlja da raste i da, rečima samog autora, „pruža uvid u mnoge aspekte ljudske ličnosti i ljudskog stanja”.¹⁸⁸

Već je pomenuto da je jedan od koncepata koji me je podstakao na promišljanje (drugosti) glasa u savremenoj muzici bio onaj koji upotrebljava muzikološkinja Jelena Novak, a koji se poziva na ideju *monstruoznog tela*. Naime, Novak postavlja temelje **monstruoznog glasa** na osnovu teorijske postavke monstruoznog tela koju izvodi filozofkinja Bojana Kunst. U tekstu „Restaging the Monstrous” Kunst ukazuje na kontinuirano menjanje značenja monstruoznog tela, koje je tokom istorije prošlo kroz faze „oduševljenja moderne nauke” pa sve do prognanstva u „savremenom svetu”: na osnovu dokumenata iz 16. i 17. veka, čiji su autori dva doktora anatomije, moguće je

¹⁸⁷ Naslov poglavlja glasi „Deep themes, not so hidden”.

¹⁸⁸ Anhalt, *Alternative Voices*, 266.

ispratiti ovu tezu.¹⁸⁹ Naime, ovi napisi svedoče o promeni posmatranja jednog ‘monstruoznog tela’, u ovom slučaju tela hermafrodita, i to od divljenja bogatstvu i kreativnosti prirode do kasnije odbojnosti i klasifikacije tih istih tela kao „nedostojnih naučne pažnje”. Na toj osnovi može se izvesti zaključak da je, tokom barokne ere – kada je monstruozno bilo vidljivo svuda (u kabinetima čudesa, baštama, anatomskim teatrima, privatnim kolekcijama) i bilo korišćeno kao alat za bolje razumevanje onoga što je ‘ljudsko’ – pervertirana priroda monstruoznog postepeno počela da se posmatra kao „mesto remećenja društveno-političkog reda”.¹⁹⁰

Bojana Kunst se u svom tekstu poziva na razmatranja Đorđa Agambena (Giorgio Agamben) sabrana u njegovoj knjizi *The Open: Man and Animal* (2002), gde ovaj italijanski filozof tvrdi da je ljudski osećaj superiornosti uslovljen, pa i strateški proizveden „antropološkom (a samim tim i antropocenom, antropocentričnom, prim. aut) mašinom” zapadne misli. U tom smislu, nastavlja Kunst, monstruozno se može posmatrati i kao „posledica političko-ontološkog aparatusa za odvajanje ljudskog od neljudskog”.¹⁹¹ Agamben navodi primer barokne optičke mašine izgrađene od niza ogledala u kojima čovek može da vidi svoj odraz koji je već ‘deformisan’ – odnosno, samom sebi on može da zaliči na majmuna, tamnoputog Etiopljanina ili kakvo drugo „monstruozno biće”.¹⁹² Ovaj mehanizam nije dovoljno razumeti samo kao ‘igračku’ koja zamagljuje liniju između ljudskog i neljudskog – njegova velika popularnost zapravo dolazi iz činjenice da je on omogućavao prepoznavanje i razumevanje toga „šta je ljudsko” (u ovom slučaju, belачko i muško). Svakako, važno je istaći da se do ovakvih saznanja dolazilo tako što bi čovek prvo uvideo šta nije (nije, npr. životinja), a tek onda ‘razumeo’ šta jeste.

Može se tvrditi da *monstruozni glas* ima iste osobine (koje podrazumevaju anomaliju ili razliku) i da služi istoj, inherentno političkoj, svrsi. Kako Jelena Novak piše, monstruozni glas je glas koji je ‘zastranio’ u odnosu na ono što je „prirodno” i čija je zvučna pojavnost čudovišna.¹⁹³ U kontekstu njenog rada u polju savremene opere, Novak tvrdi da monstruoznost može da bude rezultat rada sa ‘običnim’ ljudskim glasom,

¹⁸⁹ Kunst, „Restaging the Monstrous”, 211.

¹⁹⁰ Up. Kunst, 212.

¹⁹¹ Kunst, 214.

¹⁹² Kunst, 214.

¹⁹³ Upor. Novak, *Postopera*, 66–67.

odnosno, glasom koji prolazi kroz transformacije, doživljava manipulacije ili se pak samo prenosi tehnološkim sredstvima. To znači da monstruozi glas nastaje kada je „pevujuća telesnost pevača” raspršena/razasuta tehnologijom.¹⁹⁴

Međutim, kao što sam već napomenula, stav koji ovde zastupam je da se, u širem smislu, ovaj koncept može primeniti i na glas koji koristi proširene vokalne tehnike. Udaljavajući se od ‘prirodnih’, ‘normalnih’ ili neuznemirujućih modusa oglašavanja, glas koji koristi PVT se često posmatra kao Drugi glas/glas Drugog. Širok dijapazon tehnika koji obuhvata vrisak, režanje, skričanje, šaputanje, (naizgled) nekontrolisano disanje, itd., može da posluži kao element koji potvrđuje granice između ranije navedenih suprotnosti ljudskog i ‘neljudskog’. Istovremeno, za slušaoca – kao što je to bio slučaj sa posetiocima kabineta čudesa – ovaj glas može da posluži za potvrđivanje sopstvene ljudskosti i ‘normalnosti’, ali deluje i kao ‘otškrinut’ prozor u sopstvenu monstruožnost. Bez obzira na to da li je *monstruozi glas* realizovan pomoću tehnologije ili PVT (ili oba), on proizvodi efekat koji bi se mogao nazvati monstruožnim, a koji podstiče i ‘podgreva’ unutrašnja previranja i preispitivanja u ljudima. Konačno, autentičnost monstruožnog se retko dovodi u pitanje – ono što je bitno, u društveno-političkom smislu, jesu posledice njegovog delovanja.

Na tragu potencijala glasa u domenu recepcije, o Drugim glasovima piše i Freja Džarmen u svojoj studiji *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw* (2011), a u polju preseka muzikologije, psihoanalize i kvir teorije (eng. *queer theory*). U autorkinoj postavci, **kvir glasovi** su, pre svega, zvućeci glasovi, budući da se kvir¹⁹⁵ najjasnije može iščitati iz telesne materijalnosti glasa.¹⁹⁶ U tom smislu, glas kao fenomen „poseduje kvir potencijal” zbog toga što se u njegovom zvučanju očituju njegove dve osobine: glas je inherentno bez roda (eng. *genderless*)¹⁹⁷ i u svojoj pojavnosti suštinski prvenstveno je performativan.¹⁹⁸ Budući da *kvir* deluje na „antinormativni” način, a u vezi sa seksualnim identitetima sa kojima se najčešće povezuje, proces „kvirovanja”

¹⁹⁴ Novak, *Postopera*, 58.

¹⁹⁵ Autorka kvir određuje najpre kao proces, čin ili praksu kojom se nešto (osoba, delovanje ili, najčešće, [seksualni] identiteti) načinjava čudnim, nepoznatim, neobičnim, bizarnim, zazornim. Up. Sa: Jarmen-Ivens, *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 13–17.

¹⁹⁶ Jarman-Ivens, *Queer Voices*, 4.

¹⁹⁷ Premda se, kako je Adrijana Kavareru podvukla, u filozofskom diskursu tradicionalno posmatra kao feminin.

¹⁹⁸ Jarmen-Ivens, 18.

odbija stabilni model heteroseksualnosti i usredsređuje se na „neslaganja između pola, roda, glasa i želje”.¹⁹⁹ Iako se u tom pogledu, kako i sama Džarmen ističe, najčešće predočavaju figure iz oblasti umetnosti, muzike i kulture kojima se ‘normom predodređeni’ rod glasa ne poklapa sa pojavnošću i performativnošću opšteg roda (poput kastrata, kontratenora, muških pop pevača koji pevaju primarno u falsetu), u ovoj knjizi ona se prevashodno bavi onim umetnicama čija se tela ‘slažu’/podudaraju sa orodnjenom logikom visine tona (eng. *gendered logic of pitch*).²⁰⁰ Tako su tema njenih istraživanja „čist” i „prirodan” glas Keren Karpenter (Karen Carpenter), „nesavršeni”, „manjkavi”, potencijalno telesnom disciplinom uslovljen glas Marije Kalas (Maria Callas), te distorzirani, zazorni i čudovišni glas Dijamande Galas. Time Džarmen ističe da se glasovi koji naizgled ne poseduju ‘kvalitet kvira’, zapravo mogu tumačiti kao takvi, i to: u slučaju Keren Karpenter kroz tehnološko disciplinovanje glasa i tela tako da deluju ‘prirodno’, kod Marije Kalas u procepu između vokalnog obrazovanja, sveta umetničke muzike i realnih telesnih ograničenja, a u slučaju Dijamande Galas na relaciji unutrašnje i spoljašnje tehnologije postajanja ekstremnim i monstuoznim, a sa političkim i aktivističkim ciljem.²⁰¹

Razmatrajući određene savremene vokalne prakse u oblastima muzike, poezije i teatra, u svojim ranijim studijama Drugi glas sam posmatrala kao **eksperimentalni glas** u specifičnom kontekstu eksperimentalnih izvođačkih umetnosti 20. veka. Taj glas je sredstvo pomoću kog se u tim savremenim praksama vrši eksperiment, tj. on postaje „locus istraživanja i inovacije na čijem se potencijalu razvijaju projekti i programi eksperimenta”.²⁰² Pri tome, kao jednu od ključnih odlika ovog glasa izdvojila sam virtuoznost, koja može da bude shvaćena konvencionalno (kao umešnost i vladanje tehničkim aspektima izvođenja, tj. veština) ili može da zadobije odlike „spoljašnjeg virtuoznog političkog delovanja”.²⁰³ U tom smislu, imajući u vidu i studije slučaja koje

¹⁹⁹ Ovde autorka, dodavanjem glasa među pol, rod i želju, proširuje inicijalnu odrednicu kvira koju je ponudila Anamari Džagouz (Annamarie Jagose). Jarmen-Ivens, 21.

²⁰⁰ Jarmen-Ivens, 18.

²⁰¹ Cf. Jarmen-Ivens, 162–163.

²⁰² Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 74–75.

²⁰³ U tumačenju virtuoznog političkog delovanja u umetnosti oslonila sam se, pre svega, na tumačenje virtuoziteta Paola Virna (Paolo Virno), koji virtuoзитet vidi kao tesno povezan sa političkom dimenzijom izvođačkog čina u svakodnevnom životu, radu ili umetnosti. Pri tome, Virno podseća da je stav da je „svako političko djelovanje virtuožno” kao i da je „svaka virtuoznost u sebi politička” izložen još u Aristotelovim napisima. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 72–75. Videti i: Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života* (Zagreb: Naklada Jasenski i Turk, 2004).

su odabrane u tom radu,²⁰⁴ eksperiment je takođe posmatran dvojako – kroz prizmu materijalne dimenzije glasa (koja uzima u obzir tehniku izvođenja i materijal koji glas izvodi) i/ili umetničkog aktivizma (koji se odnosi na rad sa jezikom, te kulturalno-političke poruke u delu/izvođenju).

Kompozitor Majkl Edvard Edžerton (Michael Edward Edgerton) bavio se „anatomskim i akustičkim okvirima” savremene muzike za glas u svojoj knjizi *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (2015, drugo izdanje). Edžerton koristi termin **ekstra-normalni glas** (eng. *extra-normal voice*) kako bi označio savremenu „nestandardnu” vokalnu muziku. Međutim, on ne definiše šta „normalni”, „van-normalni” ili „nestandardni” glas podrazumevaju, već indirektno ukazuje da su njegov objekt bavljenja savremene (proširene) vokalne tehnike, sagledavane kroz akustičke i anatomske okvire glasa. Zahvaljujući svojevrsnom enciklopedijskom pristupu, ova studija se može posmatrati kao kompendijum i priručnik izvođačima koji se bave eksperimentalnim vokalnim praksama, a naročito kompozitorima koji žele da ‘uhvate korak’ sa poodmaklim istraživanjima glasa u oblasti vokalnog izvođaštva. U uvodnom poglavlju, Edžerton ističe da nije imao nameru da se bavi „dugom i komplikovanom” istorijom *ekstra-normalnog* glasa, no ipak zakoračuje u (nedaleku) prošlost i u kasnim 1950-im locira početak istraživanja u polju produkcije i organizacije nestandardne muzike za glas. U tom smislu on ističe kompozitore i kompozitorke kao što su Diter Šnebel (Dieter Schnebel), Lučano Berio, Džon Iton (John Eaton), Đačinto Skelzi (Giacinto Scelsi), Đerđ Ligeti, Kenet Gaburo (Kenneth Gaburo), Polin Oliveros, Silvano Busoti, Robert Erikson (Robert Erickson) i Maurisio Kagel.

U predgovoru drugog izdanja svoje knjige pisanom 2014. godine, Edžerton podvlači da su inovacije u oblasti vokalne muzike danas usmerene ka istraživanju i stremljenju onome što dolazi posle, odnosno, ka sledećem stadijumu razvoja.²⁰⁵ U prvom (iz 2004) je pak napisao da je era proširenih vokalnih tehnika završena zajedno sa

²⁰⁴ Studije slučaja su, prema redosledu razmatranja: (1) *Ursonata* Kurta Švitera (Kurt Schwitters), (2) zvučna poezija u teoriji i praksi Stiva Mekaferija (Steve McCaffery), (3) glas u Teatru okrutnosti Antonena Artoa (Antonin Artaud), (4) Novi vokalitet u teoriji i praksi Ketij Berberijan, (5) političnost glasa u određenim delima Dijamande Galas i Lori Anderson, (6) glas u ranim operama Roberta Vilsona (Robert Wilson), (7) glas Majka Patona u Zornovom (John Zorn) projektu *Moonchild* i (8) glas u teatru smeha Antonije Ber (Antonia Baehr).

²⁰⁵ Michael Edward Edgerton, *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2015), xxix.

sedamdesetim godinama 20. veka. Pa ipak, poslednja tri poglavlja ove studije bave se „naglašenim i posebnim potencijalima” glasa koji nastaju kao nadgradnja osnovne postavke disanja, rezonantnosti i artikulacije;²⁰⁶ ona posvećena vokalnim multifonicima, ekstremima, tj. ekstremnim vokalnim ponašanjima i multidimenzionalnom glasu. Edžertonov nepoverljiv stav prema ekstremnim glasovima i tehnikama očituje se kako u nekim usputnim napomenama,²⁰⁷ tako i u činjenici da je u poglavlje posvećeno ovom problemu uključio i raspravu o mogućim uzrocima i tretmanima vokalnih poremećaja, kao i nekoliko saveta iz oblasti pedagogije za ekstremni glas.

Primetiću na ovom mestu još jednu interesantnu odrednicu za glas izvođačice čija se umetnička aktivnost ne može posmatrati u kruto definisanim disciplinarnim okvirima, a koja je, kako taj izraz i nagoveštava, prevazišla standardni repertoar i očekivanja koja su postavljena pred pevačicu umetničke muzike. U pitanju je izraz *not just a pretty voice*, odnosno, **više od lepog glasa**, koji je upotrebila Kejt Mijan (Kate Meehan) pišući o Ketij Berberijan – *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator* (2011).²⁰⁸ Ne samo da je Berberijan u pogledu širine i versatilnosti vokalne tehnike otišla korak dalje od dotadašnje norme, ona je, kako to sugeriše i naslov zbornika, nadgradila i redefinisala sopstvenu poziciju, upuštajući se u vode kompozicije, te rediteljskog i glumačkog poziva.

U ovom slučaju, *lep glas* svakako označava glas koji se u operskom ili solističkom delovanju, tradicionalno, služi belkanto tehnikom i koji izvodi tome prikladan repertoar. Međutim, u širokoj paleti aktivnosti po kojima će Ketij Berberijan ostati zapamćena, o čemu će biti reći dalje u tekstu, ona je transgresirala svoju konvencionalno shvaćenu ulogu pevačice ne samo izvedeći kompozicije koje su od nje zahtevale upotrebu proširenih tehnika, te koristeći vokalne manire iz popularne ili folklorne muzike, već i definišući sopstvenu poziciju u novom društvenom i umetničkom kontekstu u manifestu *Novi vokaliteta u savremenim delima*.²⁰⁹

²⁰⁶ Edgerton, *The 21st-Century Voice*, xxxiii.

²⁰⁷ Kada npr. piše da se Poglavlje br. 8 tiče „gadnog” (eng. *nasty*) problema dovođenja glasa do ekstrema. Up. Edgerton, xxxiii.

²⁰⁸ Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator* (Saint Louis: Washington University, 2011).

²⁰⁹ Više reči o ovom manifestu, kao i o delatnosti Ketij Berberijan, biće u četvrtom poglavlju ove disertacije.

Pitanjem ne-ljudskih i *drugih* vokalnih manifestacija bavio se i umetnik i teoretičar Filip Brofi (Philip Brophy), koji tvrdi da glas, osim po prisustvu daha na kome nastaje,²¹⁰ ne pripada nužno domenu ljudskog, i to već samim tim što se nakon postanka locira u raznim, i to često divergentnim, pravcima i mestima van svog izvora. Na tragu već izložene debate o ljudskom i *drugosti* koju glas može da zastupa, Brofi navodi tri opservacije koje govore u prilog tome da glas, kao fenomen koji može da prevaziđe sopstvene granice, ima potencijal da nadiđe i granice ljudskog. Prema njegovom mišljenju, (1) glas je najmoćnije oruđe tela u pokušaju inženjeringa posthumanog zahvaljujući svojoj abjektnoj materijalnosti i fluidnoj morfologiji; ova pojava nastaje u trenucima kada (2) glas gubi kontrolu nad sobom, i kada (3) istražuje mogućnosti van normiranog, samodovoljnog zastupanja ljudske individue.²¹¹ Sposobnost glasa da preuzima različite oblike (posredstvom diverziteta vokalne tehnike i korišćene tehnologije) i da se u tom smislu gipko prilagodi i radi sa svojim trenutnim okruženjem, odlika je, stoga, koja glas efikasno situira u području **posthumanog**.

U tom smislu, posthumane vokalizacije izlaze iz okvira koji označava singularnog čoveka, piše Brofi, i to mogu činiti putem pet procedura u kojima tehnologija igra značajnu ulogu (što se može primetiti i u upotrebi pojmova iz terminologije elektronske sinteze zvuka): *multiplikacija* („šizofreni multitreking”) – proces proizvodnje višeglasja od jednog glasa; *adicija* (lingvistički *cross-talk*) – modulacija semantičke linearnosti radi poetičke vertikale; *suptrakcija* (granularno nadglašavanje) – narušavanje materijalnog identiteta glasa radi kreiranja zvukovne ispražnjenosti sopstva; *divizija* (tekstualne refrakcije) – upotreba citata i referenci u narativnom sloju i tehnološkom sloju kompozicije, i *ekspanzija* („eksponecijalni asamblaž”), tj. „kodiranje” i „vokodiranje” ‘kozmetičke’ simulacije sopstva.²¹² Praktično, to su vokalne emisije koje posredstvom tehnologije ili vokalne tehnike (ili obe ove komponente) prevazilaze mogućnosti muzičkog oglašavanja jedne osobe bez spoljnih pomagala.

²¹⁰ „Postoji samo jedan način na koji se glas može shvatiti kao ljudski, i to je kroz njegov dah”. Philip Brophy, „Vocalizing the Posthuman”, u *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, ur. Norie Nuemark, Ross Gibson, and Theo Van Leeuwen (Cambridge-London: The MIT Press, 2010), 362.

²¹¹ Cf. Brophy, „Vocalizing the Posthuman”, 361–362.

²¹² Brophy, 363.

Tabela 3. Drugi glas u savremenoj muzici

glas	definicija	sredstvo ostvarivanja	nivo realizacije
alternativni	glas koji je drugačiji od „uobičajeno pevajućeg”	vokalna tehnika	kompozicija / izvođenje
monstruozni	glas koji je ‘zastranio’ u odnosu na ono što je ‘prirodno’ i čija je zvučna pojavnost čudovišna	tehnologija / vokalna tehnika / ontološki potencijal	repcija
eksperimentalni	mesto istraživanja i inovacije na čijem se potencijalu razvijaju projekti i programi eksperimenta	vokalna tehnika	kompozicija / izvođenje
kvir	glas koji deluje na „antinormativni” način i deluje u mreži „neslaganja između pola, roda i želje”	ontološki potencijal	repcija
ekstra-normalni	glas koji izvodi „nestandardnu vokalnu muziku” u umetničkoj muzici 21. veka	vokalna tehnika	kompozicija / izvođenje
više od lepog glasa	glas koji je tehnički i stilski versatilniji u odnosu na standard umetničke muzike	vokalna tehnika	izvođenje
posthumani	gas koji ima potencijal da prevaziđe granice i mogućnosti ljudskog	tehnologija i vokalna tehnika	kompozicija / izvođenje

Iz navedenih primera moguće je zaključiti da je, iz ugla muzičke umetnosti, Drugi glas svaki koji na izvestan način ili u određenoj meri uznemirava, preispituje ili subvertira ustaljene i kanonizovane vokalne prakse zapadnog sveta – setićemo se na ovom mestu primedbe Potera i Sorela koja podvlači da od pevanja očekujemo melodične, prijatne i (uglavnom) diskretne vokalizacije, bez ekscesa. Iako se ne može smatrati u potpunosti diskretnim načinom oglašavanja, vekovima trenirano i navikavano uho slušalaca će tako bez velike pompe prihvatiti i uobičajiti virtuozni operiski glas koji takođe, gotovo po pravilu, koristi alate koji se mogu smatrati izazovnim za drugačija slušalačka iskustva – široke registarske raspone, voluminoznost, izrazit vibrato, apostrofirana melizmatičnost

u službi virtuoznosti (često i samo radi nje). Istupanje iz operne konvencije i institucionalno omeđene tradicije, vođeno modernističkim, neoavangardnim i, kasnije, postmodernističkim stvaralačkim impulsima, etiketirano je kao *drugačije* upravo u slučaju Ketii Berberijan. U poređenju s ostalim odrednicama, fraza *više od lepog glasa* ne nosi nominalno negativnu ili tegobnu konotaciju. Ipak, svaki od ovih glasova će testirati i, vremenom, pomerati granice normiranog, uobičajenog, pokazujući u praksi kako funkcioniše Natijeova (Jean-Jacques Nattiez) teorijska postavka pomerajuće granice između muzičkog zvuka i buke (na nivou kompozitorskog izbora), zvuka harmonskog spektra i buke (na nivou fizičke/akustičke definicije), te između podnošljivog zvuka i nepodnošljive buke (na nivou percepcije).²¹³ Jedna ovakva postavka, koja počiva na ‘pregovorima’ između publike, kompozitora, izvođača, obrazovnih institucija i muzičke industrije, biće korisna i za sagledavanje savremene, kako umetničke tako i popularne, muzike za glas.

Put koji je muzikologija okrenuta fenomenu glasa prešla u poslednjih nekoliko decenija zajedno sa ostalim disciplinama humanistike doveo je do toga da danas možemo uobličavati i svojim doprinosima dopunjavati ne samo generalnu teoriju glasa, već i konkretnu teoriju muzičkog glasa, ili pak Drugog glasa u muzici. Kao što sam pokazala u ovom poglavlju, humanistički obrt u proučavanju glasa otpočeo je Lakanovim uvrštavanjem glasa na spisak objekata želje, Deridinom dekonstrukcijom metafizike prisustva pomoću glasa i Bartovim konceptom *zrna glasa*, a nastavljen u narednom periodu zadobijajući zamah u poststrukturalističkom kontekstu poslednjih decenija 20. veka. Usredsređivanje na glas kao zvučni, materijalni i telesni fenomen odjeknulo je i podstaklo naredne generacije autora i autorki da se okrenu teorijskoj interpretaciji vokalne jedinstvenosti, nestalne prirode glasa i intrigantnog odnosa glasa i tela, kako su to ranih 2000-ih činili Adrijana Kavarero, Mladen Dolar, Slavoj Žižek i Stiven Konor. Posledice teorijskog i filozofskog zaokreta od logocentrizma i dominacije pisanog jezika dalje se očituju u razvoju i ustanovljenju, kako je pokazano, multidisciplinarnog polja

²¹³ Videti: Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, prev. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 1990), 45–54.

studija glasa, koje u proučavanju glasa streme osnaživanju disciplinarno udruženih metodoloških pristupa ovoj problematici, fokusirajući se na pitanja materijalnosti, izvođenja, percepcije i društvenog delovanja glasa. U tom smislu, muzikologija takođe doživljava svojevrsnu *renesansu glasa*, te pored metaforičkih, autorskih i imaginarnih glasova (poput razmatranog *kompozitorskog glasa* Eduarda Kouna, pevajućeg glasa kroz istoriju, glasa muzičke naracije) počinje da posvećuje pažnju glasu u izvođenju, njegovim materijalnim osobinama, vanjezičkim manifestacijama i odnosu između glasa i izvora njegovog nastanka i emitovanja. Na tom tragu sam istakla i neke od muzikoloških doprinosa širem polju studija glasa koje smatram vrednim pažnje: (re)interpretaciju operskog glasa i tela Mišel Dankan i Jelene Novak, kao i uvide o istoriji odnosa između glasa i tehnologije i savremenoj elektrovokalnoj muzici koje su načinile Hana Bozma i Mirijama Jang. Kao značajan i za ovu studiju relevantan deo akademskih priloga o glasu posebno sam izdvojila one koji se bave *drugošću* glasa u savremenoj muzici, fokusirajući se na pitanja njegovog ontološkog potencijala, te vokalne tehnike i tehnologije čija upotreba glas može načiniti Drugim.

Mišljenja sam da je zbog ovde istaknutih osobina glasa – neuhvatljivosti/nesvodljivosti na samo jednu od mnoštva mogućih odrednica, višesmislenosti, pluralnog potencijala – koje se ukazuju nezavisno od umetničke ili naučne discipline koja se njime bavi, muzikološko proučavanje ovog fenomena bazirano u istim polaznim tačkama bez obzira na to da li se sagledava ‘obični’ ili Drugi muzički glas. Ako je već u svom osnovnom bivanju glas enigmatičan, pa čak i zazoran, onda svaka njegova manifestacija može pobuđivati ista pitanja: ‘čiji je to glas?’, ‘kako je taj glas nastao?’, ‘kako je taj glas to izveo?’, ‘da li je taj glas *pravi*?’ itd. Ova pitanja iznova nas vraćaju na sagledavanje izvora i mehanizma nastanka glasa, specifične modulacije i transformacije zvuka na osnovu određenih vokalnih tehnika i tehnologije zvuka, te recepcije i situiranja datog glasa u određenom društvenom kontekstu. U zavisnosti od specifičnosti vokalne manifestacije i konteksta u kome ona nastaje, metodološki alati i istraživački ciljevi će se, kako je i logično, menjati. U tom smislu, u narednom poglavlju u fokus stavljam istorijat evropske vokalne tehnike i pedagogije, i tehnologije snimanja, amplifikacije i modifikacije zvuka koje posmatram kao preduslov za nastanak Drugog glasa u savremenoj muzici.

3 U FOKUSU: GLAS I TEHNIKA/TEHNOLOGIJA

Možda je jedan od sadržajnijih primera domašaja međudejstva i uticaja vokalne tehnike i savremene tehnologije upriličen u filmu *Farineli* (*Farinelli*, 1994), režisera Žerara Korbjua (Gérard Corbiau). Kroz prizmu istorijske fikcije, film prati život kastrata Karla Broskija (Carlo Broschi, 1705–1782), poznatijeg pod umetničkim imenom Farineli. Farineli je istoriju zapadne muzike, zajedno sa svojim savremenima ili neposrednim prethodnicima i sledbenicima, zadužio izuzetnim glasovnim umećem i uticajem proisteklim iz ubeđenja da veštačko ‘zaustavljanje’ razvoja glasa, odnosno, bioloških procesa u organizmu pomoću hirurške intervencije u ranim dečaćkim godinama, zajedno sa intenzivnim vokalnim obrazovanjem, vodi ka kultivaciji najlepših i najsposobnijih pevačkih glasova. Uloga kastrata u evropskoj (i još preciznije, italijanskoj) muzici i, specifično, operi i crkvenoj muzici 17. i 18. veka minuciozno je dokumentovana i osvetljena,¹ a poznato je da je uticaj kastrata na celokupnu istoriju belkanta – lepog, dobrog pevanja – od velikog značaja. Pa ipak, mi danas ne možemo sa sigurnošću da tvrdimo kako su zapravo kastrati zvučali na vrhuncu svoje popularnosti (iako vlada uverenje da su današnji kontratenori svojevrсни naslednici kastrata u pogledu raspona i boje glasa), budući da su kastratske operne uloge počele da iščezavaju krajem 18. veka, a da su poslednji kastrati pevali u rimskoj katoličkoj crkvi kroz 19. i tokom prve decenije 20. veka, u vreme kada još uvek nisu postojale adekvatne tehnologije za snimanje zvuka.²

¹ Videti npr. Martha Feldman, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds* (Oakland: California University Press, 2015); Patrick Barbier, *The World of Castrati: The History of Extraordinary Operatic Phenomenon*, prev. Margaret Crosland (London: Souvenir Press, 1996); John Rosselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (London: Secker and Warburgh, 1975).

² Zahvaljujući Fredu i Vilu Gajzbergu (Fred, Will Gaisberg), osnivačima britanske Gramophone Company, te američkom inženjeru Darbiju (W. Sinkler Darby) iz iste kompanije, načinjen je, a u skorije vreme i remasterizovan, snimak poslednjeg kastrata koji je pevao u Sikstinskoj kapeli, Alesandra Moreskija (Alessandro Moreschi, 1858–1922). Načinjen 1902. i 1904. godine, ovaj snimak, čini se, gubi na prijemčivosti i zvuči uznemirujuće zbog ograničenih mogućnosti tehnike snimanja tog istorijskoj trenutka, kvaliteta samog snimka i njegove obrade, činjenice da je Moreski u trenutku snimanja bio na zalasku karijere, kao i neuobičajenih vokalno-tehničkih rešenja karakterističnih za taj period (poput izraženog *portamenta*).

Stoga se može reći da je upravo ovo filmsko ostvarenje doprinelo konstruisanju slike o kastratima i njihovom vokalnom umeću na pragu 21. veka.

Kako je onda realizovan Farinelijev glas u kinematografskom ostvarenju koje nosi njegovo ime? U trenutku kada je svet, zahvaljujući tehnologiji i nosačima zvuka, naširoko bio upoznat sa najprominentnijim glasovima tadašnjice – bilo da su u pitanju čuveni tenori ili pak neki drugi vokalni umetnici koji su posredstvom miliona prodatih ploča i kompakt diskova svakodnevno *zvučali* u domovima i javnim prostorima širom sveta – režiser se ipak, umesto da odabere da pokuša da se približi ideji Farinelijevog glasa isključivo sa nekim od poznatih vokalnih umetnika, odlučio za nešto drugačiji pristup. Farinelijev filmski glas je, naime, osmišljen kao kombinacija dvaju glasova: mecosoprana Eve Malas-Godlevske (Ewa Mallas-Godlewska) i kontratenora Dereka Li Rejgina (Derek Lee Ragin). Stvaranje novog, hibridnog glasa, u službi svojevrsne rekonstrukcije bez uzora, mahom je rezultiralo zvučnom slikom Rejginovog glasa, sa ‘pojačanjem’ u visokim registrima koje je dolazilo od Malas-Godlevske. Zadatak kombinovanja ova dva glasa bio je najpre poveren muzikologu i inženjeru zvuka Žan-Klodu Gaberelu (Jean-Claude Gaberel) koji je načinio preliminarnu montažu; ona je potom prosleđena u IRCAM, gde su dva glasa digitalno ‘stopljena’ u jedan, pod upravom Filipa Depala (Philippe Depalle).³

Mišljenja o uspešnosti ovog eksperimenta savremenih dostignuća su (bila) oprečna. Dok se, sa jedne strane, podvlači da je Farinelijev *novi* glas dočarao sve one osobine i zahteve po kojima je istorijski bio poznat (kontrolu daha, ujednačenost tonova, akrobatsku bravuroznost i besprekornu melizmatičnost),⁴ sa druge postoji razočaranje usled istorijski i činjenično nepreciznog predstavljanja kako Farinelijevog tela – poznato je da su kastrati uglavnom bili visoki, sa izrazito izduženim grudnim košem i izuzetno dugim rukama, dok je Farineli u filmu predstavljen kao natprosečno zgodan odrastao muškarac – tako i njegovog govornog glasa, koji je umesto dečaćkog, u filmu zamenjen glasom odraslog čoveka.⁵ Međutim, bez obzira na samu recepciju filma i, samim tim, savremenog otelotvorenja Farinelijskog, odluke koje je tim doneo susreću se upravo na tački preseka vokalne tehnike i tehnologije, čijim istorijskim pregledima će ovo poglavlje biti

³ Čitav ovaj proces trajao je sedam meseci. Up. Sony Pictures Classics, „An Interview With Gerard Corbiau”, Last modified 16-August-1995. <https://www.sonyclassics.com/farinelli/about/finterview.html> Pristupljeno 25.7.2021.

⁴ Up. André, *Voicing Gender*, 20.

⁵ Up. Ellen T. Harris, „Twentieth Century Farinelli”, *The Musical Quarterly* 81, br. 2 (1997): 182–183.

posvećeno. Jer, upravo digitalni spoj dvaju snimaka od kojih nastaje jedan glas, prema rečima Naomi Andre, predstavlja prikladnu metaforu za manipulaciju glasa i tela kastrata tokom istorije.⁶

Kao bića i pevači ustanovljeni na temelju *drugosti*, sa glasovima koji su direktan produkt ljudske intervencije nad tuđim telom, kastrati su se izdvojili vokalnim umećem postavljenim kao ideal kome je zapadna umetnička muzika težila u određenom periodu svoje istorije, čak i kada je praksa orhietomije u svrhu manipulacije glasom pevača okarakterisana kao varvarska i nehumana.⁷ Osnovne karakteristike ovog vokalnog stila i tehnike pevanja usmeravale su kompozitorski i pevački poziv u kontekstu operske i crkvene tradicije i u narednim istorijskim etapama, postajući tako deo evropskog umetničkog vokalnog identiteta.

Kao što ću pokazati u nastavku ovog poglavlja, u korak sa uobličavanjem humanističkog idealnog Čoveka, širom Evrope se razvijala i prigodna vokalna tehnika, i to u direktnoj korelaciji sa moralnim, duhovnim i diskurzivnim karakteristikama tog ideala. Imajući to u vidu, tokom 20. veka, a posebno u njegovoj drugoj polovini, moguće je primetiti ‘antihumanističke’, odnosno, avangardno i eksperimentalno obojene tendencije narušavanja uspostavljenog vokalno-muzičkog sistema ili pak njegovog značajnog redefinisanja. Otkrića i usavršavanje uređaja za snimanje i manipulaciju zvuka u jednačinu uvode i tehnološko, mašinsko proširenje ustaljenog opsega vokalizacija, koje tehnološkim posredovanjem glasa idealizovanu figuru Čoveka iznova dovode u pitanje.

⁶ Up. André, *Voicing Gender*, 18.

⁷ Inherentno i intencionalno postavljen kao Drugi, glas kastrata tragove svoje distinktivnosti ostavlja i u 20. i 21. veku, i to najdominantnije u sferi kontratenora, u umetničkoj kao i u popularnoj muzici. Naime, osim školovanih kontratenorskih glasova koji su zastupljeni na operskim i koncertnim pozornicama, svojevrsna reminiscencija na kastrate evidentna je pri pojavama pevača kao što su Džimi Skot (Jimmy Scott, 1925-2014), sopran Radu Marijan (Radu Marian), pa i Majkl Džekson, Prins, itd.

3.1 GLAS I TEHNIKA – USTANOVLJENJE PRVOG GLASA

Sagledavajući istoriju vokalnih tehnika muzike Zapadnog sveta susrećemo se sa brojnim izazovima, pogotovu – kako je i očekivano – idući dublje u prošlost. U takvim poduhvatima, oslanjamo se mahom na pisane izvore, koji retko direktno i nedvosmisleno otkrivaju potpunu i jasnu sliku. Pre svega, treba naglasiti da su oskudni pisani izvori o pevanju i primerenoj vokalnoj tehnici beleženi u srednjem veku isprva bili u čvrstoj sprezi sa crkvenim praksama.⁸ Uporedo sa daljim profilisanjem vokalne umetnosti razvijala se i pripadajuća pedagoška grana, koja je kontinuirano bila vezana za crkvu, dvor i slične institucije moći i umetnosti (poput pozorišta), isključujući pri tom beleženje, proučavanje i klasifikaciju izvođačkih tehnika i manira narodnog i svetovnog pevanja. I premda su sve ove linije muziciranja na neki način bile međusobno povezane, a crkveni spisi pokazuju da su reakcije na neprikladni, ‘karnalni’ vokalni stil bile sasvim uobičajena stvar, vokalna umetnost u crkvi i u okviru drugih institucija koje su negovale muzičku umetnost bila je dokumentovano regulisana određenim modusima pevanja i vokalnim tehnikama. U ovom delu teksta ću, na osnovu napisa, priručnika, traktata i udžbenika vokalne pedagogije, sagledati formiranje i esencijalne elemente Prvog glasa u zapadnoevropskoj muzici, kako bi se odstupanja od tog, inicijalno meandrirajućeg modela, mogla dalje preciznije uočiti i interpretirati.

Tokom istorije zapadne muzike profilisalo se nekoliko osobina pevanog glasa koje su ostale konstanta dobrog vokalnog izvođenja: precizna intonacija, jasan izgovor teksta, izražajnost i izdržljivost. Važnost ovih punktova isticana je od traktata namenjenog

⁸ Videti: Jeremy Summerly, „Vocal performance before c. 1430”, u *The Cambridge History of Musical Performance*, ur. Colin Lawson i Robin Stowell (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012), 248–260.

Dragocen je traktat *Summa musice*, koji najverovatnije potiče iz ranog 13. veka i napisan je u okviru katedrale u Virzburgu, osmišljen kao uputstvo za dečake obučavane za Gregorijansko pojanje. Prevod sa latinskog na engleski jezik, kao i rasprava o autorstvu, poreklu, nameni i karakteru ovog rukopisa objavljeni su 1991. godine: Christopher Page (ur. i prev), *The Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual For Singers* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1991).

horskom pevanju (1474) Konrada fon Caberna (Conrad von Zabern)⁹ i Tinktorisovog (Johannes Tinctoris, 1435–1511) napisa *De inventione et usu musicae* nastalog oko 1481. godine (gde se ističu ritmička tačnost [ars mensura], osećaj za intonaciju [modus], izgovor [pronunciatio] i dobar glas [vox bona]), preko Kačinijeve (Giulio Caccini, 1551–1618) *Le nuove musiche* (1601–2) koji je imao slične zahteve i zapažanja kao slavni kastrat-sopran¹⁰ i vokalni pedagog Pakijeroti (Gaspare Pacchierotti, 1740–1821),¹¹ pa sve do savremenih priručnika.¹² Sa druge strane, u ranim traktatima se o važnosti pravilnog disanja i rezonantnosti gotovo uopšte nije pisalo.¹³ Svakako, o tome kako se do neophodnih kvaliteta dolazi i o konkretnim aspektima vokalne tehnike je, pre 16. veka i pojave usmerenih traktata posvećenih vokalnom umeću, bilo moguće saznati iz usputnih beleški i primedbi u napisima koji su se odnosili na muziku u crkvi i aspekte bogoslužjenja, te poželjne i nepoželjne izvođačko-kompozicione postupke.¹⁴ Treba imati na umu da se, kada su u pitanju srednjovekovni izvori, njihovi autori uglavnom bave zrelim muškim glasom, dok se ženski i dečji glasovi retko pominju, a kada to čine, mahom se tu nalaze u svojstvu primera slabosti i vokalnih kvaliteta koje treba izbegavati.¹⁵

Teškoće sa izučavanjem istorijskog razvoja vokalne tehnike usložnjavaju se nekolikim činjenicama, a pre svega onim koje pokazuju da se pre 17. veka denominacija glasova nije odnosila na njihov opseg ili boju, nego na njihovu funkciju i poziciju u višeglasu, te da zapisani ili imenovani tonovi nisu imali određenu frekvenciju (u modernom smislu), nego su označavali odnose između tonova melodije i njihov opseg u

⁹ Conrad von Zabern, *De modo bene cantandi choralem cantum* (Mainz, 1474).

Fon Cabern je od horista tražio unisone i balansirane glasove, tačan ritam izvođenja, odabir registra i tonskog okvira koji je udoban za pevanje, prilagodljiv tempo, izbegavanje ukrasa i dodatnih harmonskih glasova, kultivisano (a ne rustično) vokalno izvođenje koje je podrazumevalo izbegavanje samoglasnika, nazalnih zvukova, precizne vokale, izdržljivost, izbegavanje vibrata i forsiranja glasa, izbegavanje facijalnih i telesnih gestova. Up. Timothy J. McGee, „Vocal performance in the Renaissance”, u *The Cambridge History of Musical Performance*, ur. Colin Lawson i Robin Stowell (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012), 319–320.

¹⁰ Kastratski glasovi se dele na soprane, mecosoprane i kontraltove.

¹¹ Pakijeroti je rekao: „Respirate bene (dišite dobro), mettete bene la voce (dobro postavite glas), pronunciate chiarramente (izgovarajte jasno), e vostro canto sarà perfetto (i vaše pevanje biće savršeno)”. Nikola Cvejić, *Savremeni belkanto* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1980), 90.

¹² Jander i Harris, „Singing”.

¹³ Up. Matthew Hoch „The legacy of William Vennard and D. Ralph Appelman and their influence on singing voice pedagogy: reflections after 50 years (1967–2017), *Voice and Speech Review*, 11:3 (2017): 309.

¹⁴ Up. Joseph Dyer, „The Voice in the Middle Ages“, 165.

¹⁵ Dyer, 165–166.

okviru jedne zaokružene celine.¹⁶ Sa druge strane, rasprava o glasovnim registrima je svojevrsna crvena nit koja se proteže od srednjeg veka pa do danas. Uopšteno shvaćeni kao skupovi/nizovi uzastopnih tonova koji su opevani na isti način, odnosno, istim mehanizmom, te sa istom bojom glasa, registri su bili predmet debate kroz istoriju i na različitim mestima na kojima se prati razvoj evropskih pevačkih škola. Ipak, većina dostupnih srednjovekovnih izvora svedoči o ustaljenosti nomenklature koja je takođe osnov savremene vokalne pedagogije: upotreba termina koji razlikuju glas glave (lat. *vox capitis*), glas grla (lat. *vox gutturis*) i glas grudi (lat. *vox pectoris*), sa manjim ili većim odstupanjima, karakteriše pristup različitih evropskih škola pevanja u širokom vremenskom potezu.¹⁷

U potrazi za poreklom belkanta (ital. *bel canto*, lepo pevanje),¹⁸ muzikolog i tenor Džejms Stark (James Stark) se vraća periodu „stare italijanske škole pevanja”, u kasni 16. i rani 17. vek, kada nastupa smena dominantne vokalne polifonije baroknim monodijskim, solističkim pevanjem. Između ostalih, jedna od istaknutih karakteristika pozicije i ‘ovlašćenja’ pevača toga doba iščitava se u podacima da su oni, u skladu sa *dobrim stilom* (koji proizlazi iz „dobrog ukusa, procene i iskustva”) i usvojenim osnovama dobre vokalne tehnike, bili nezavisni i slobodni u donošenju odluka koje su se direktno ticale izvođenja.¹⁹ Osim toga, njihova individualnost i posebnost nije se, kao u kasnijim periodima (pa i danas), ogledala u specifičnoj boji glasa, nego u spretnosti, intuiciji i umeću implementacije sopstvenog otiska u bazu naučene vokalne tehnike i dobrog stila.

¹⁶ Up. Jander i Harris, „Singing”.

¹⁷ Joseph Dyer, „The Voice in the Middle Ages”, 168.

¹⁸ Kako Stark ističe, belkanto je reč „u potrazi za značenjem”. Naime, ovaj termin se upotrebljava za period istorije muzike čija je glavna karakteristika dominacija virtuoznih pevača poteklih iz italijanske škole pevanja, a isto tako se njime označavaju i razni aspekti istorije pevanja i vokalne pedagogije, „nekoliko ‘zlatnih era’ pevanja”, izvestan broj vokalnih tehnika i stilskih idioma. James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 1999), xvii. Preciznije, belkanto se najčešće razumeva kao sveobuhvatni pojam za vokalni stil negovan u italijanskim operama 18. i ranog 19. veka, i to najprominentnije u delima Belinija (Vincenzo Belini), Donicetija (Gaetano Donizetti), Rosinija (Giochino Rossini), gde se ističe vokalni i melodijski stil ‘lepog tona’ i floridusne konture. Tokom 19. veka će se belkanto najčešće porediti sa nemačkim pevačkim stilom, koji je moćniji, masivnijih glasova, sa značajnim uticajem govora. Up. Owen Jander i Ellen T. Harris, „Bel canto”, *Grove Music Online*. 2001; Pristupljeno 7.8.2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551>.

¹⁹ Up. Richard Wistreich, „Reconstructing pre-Romantic singing technique”, u *Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 191.

Osnove dobrog pevanja, koje su, kako smo videli, ustanovljene još u renesansi, konzistentno su se učvršćivale u baroknim tekstovima i muzičkim priručnicima. Razumljiv i ispravan izgovor teksta sa preciznom intonacijom se postavio kao nezaobilazno pravilo, što ne samo da potvrđuje prednost verbalne poruke u odnosu na auditivnu (naročito u kontekstu crkve), već se može posmatrati u korelaciji sa tri neophodna pevačka kvaliteta: glas, dispozicija i inteligencija, koja se odnosila na sposobnost tonski čistog pevanja i improvizacije, kao i sposobnost primenjivanja ‘sirove’ vokalne veštine u izvođenju.²⁰ U pogledu tehnike, važna distinkcija baroknih postavki glasa u odnosu na renesansne ticala se najpre širenja opsega, koji u renesansi nije prelazio decimu,²¹ te povećavanja jačine glasa favorizovanjem grudnog registra u odnosu na registar glave.

Tehnika ‘potiskivanja’ larinksa da bi se grudni glas, u to vreme pozicioniran kao strogi opozit falsetu, proneo u više registre (na račun fleksibilnosti artikulacije), razvija se u poslednjim decenijama 18. veka.²² Davanje prednosti grudnom glasu u odnosu na falset, odnosno, glas glave, jasno se ističe u traktatima još i pre Kačinijevog vremena,²³ utičući tako ne samo na ‘ukus’ i preferencije slušalaca, već i na budući razvoj vokalne tehnike. Naime, bližeći se romantizmu, pevači su sve više ‘vukli’ grudni glas u najviše registre kako bi se istovremeno izbegla upotreba falseta i osnažio vokalni izraz u višim lagama. Tako, Johan Mateson (Johann Mattheson) u priručniku *Der voll-kommene Capellmeister* 1739. godine piše o pravilu koje je na snazi „već dvesta godina”, a koje traži da pevajući glas idući ka višim tonovima treba da bude sve umereniji i lakši, dok u dubljem registru treba da bude „osnažen, ispunjen i okrepljen”.²⁴ Ipak, samo pedesetak godina kasnije, ovaj princip je odbačen širom Evrope, i to ne samo u kontinentalnim pevačkim školama, već i u Engleskoj.²⁵

²⁰ Wistreich, „Reconstructing”, 178.

²¹ Zapisana muzika retko je prelazila ‘granice’ zadate notnim sistemom. Wistreich, 179.

²² Vistranj (Richard Wiestreich) ističe da je interesantno da su pevači pre Rosinija „podizali” larinksa pevajući više tonove, što je u suprotnosti sa modernom vokalnom tehnikom umetničkog pevanja. Wistreich, 179–180.

²³ Kačini je, na primer, pisao da „[f]alset ne može da dostigne plemenitost dobrog pevanja”. Up. Wistreich, 180.

²⁴ Jander i Harris, „Singing. Vocal Production”.

²⁵ Na ovu promenu je ukazao Vilijam Džekson (Wiliam Jackson) 1791. u knjizi *Observations on the Present State of Music in London*. Up. „Singing”, Grove.

Pisani izvori takođe govore o značajnoj distinkciji profilisanoj u baroknoj vokalnoj muzici, ostvarenoj između pevanja u crkvi i pevanja van nje, u kamernim i dvorskim kontekstima. Dok je pevanje u crkvi zahtevalo vokalnu tehniku prikladnu prostranim, rezonantnim prostorima, pevanje na dvoru moralo je da zadovolji druge tehničke standarde. Kamerna vokalno-instrumentalna muzika izvođena je sa instrumentima poput klavikorda, harfe, viole i laute, što je omogućavalo glasovima da jasno i nijansirano iznesu tekst; u izvođenju kantata na dvoru, koja su podrazumevala veći – i stoga glasniji – instrumentalni aparat, glas se približavao i govornom kvalitetu, što je omogućavalo veću fleksibilnost, suptilnost i ekspresivnost izraza.²⁶ Lagani glas, koji je „gracioso”, „diskretan” i „mio”, bio je imperativ ovog intimnog, kamernog pevačkog stila, a zahtevi su bili jednaki i za muškarce i za žene.²⁷ U ranom 16. veku se, dakle, pevanje u nižem, ‘prirodnijem’ registru smatralo se najefektnijim i najprimerenijim za žene.²⁸

Paralelno, tokom 16. veka u crkvama i, ubrzo potom, muzičkim pozorištima i operama, počinje da se ustanovljava kategorija kastrata, koja će na različite načine obeležiti narednih nekoliko vekova zapadnoevropske muzike. Iako su, kako sam pomenula, kastrati igrali važnu ulogu u istorijskoj ekspanziji belkanta, oni ipak nisu bili ‘najvažnija karika’ u tom lancu – osnovni principi belkantističke tehnike bili su uspostavljeni pre njihove pojave krajem 16. veka,²⁹ a detaljno su opisani i naučno objašnjeni sredinom 19. veka, kada se ‘red’ kastrata polako gasio.³⁰ Vokalni izvođački kvaliteti, tj. boja glasa i ‘ispravna’ vokalna tehnika, koji su odlikovali kastrate bili su, pre svega, jak, penetrirajući, zaokružen i „umilan” ton i dobro snalaženje u melizmatičnim i ornamentnim pasažima, pa potom i jasna artikulacija, prošireni opseg i ujednačeni registri glasa, trileri koji su „zasenjivali slavuje”, savršena postavka glasa (mesa di voce, ital.

²⁶ Up. Wistreich, „Reconstructing”, 182–183.

²⁷ Wistreich, 183.

²⁸ Vistrajh ističe da je Šekspir sazeo ove zahteve u rečima kralja Lira koji govori o princezi Kordeliji: „Glas joj uvek beše blag, tih i nežan, što je izuzetno kod žena divno” (prev. Branimir Živojinović) [Her voice was ever soft, / Gentle and low, an excellent thing in woman”]. Up. Wistreich, 183.

²⁹ Prva pominjanja kastrata u kapelama ili na dvorovima zabeležena su još sredinom 16. veka – podaci pokazuju da je 1553. godine u horovima bilo kastrata, dok se u izvorima o Papskom horu 1688. spominju španski kastrati i 1599. italijanski evnusi. Od osamdesetih godina 16. veka vojvoda Giljermo od Mantove uposlilo je nekoliko kastrata na svom dvoru. Detaljnije u: Stark, *Bel Canto*, 198.

³⁰ Naomi André ističe da su se, iako gotovo potpuno iščezli iz ranoromantičarske opere, kastrati tokom 19. pa čak i u prvoj deceniji 20. veka, i dalje mogli naći u rimskim crkvenim horovima. Up. André, *Voicing Gender*, 16.

messa di voce),³¹ izrazita kontrola i ekonomičnost daha u posebno dugim frazama i, konačno, „sposobnost da dirnu publiku” svojom veštinom i umetnošću.³² Do takve situacije je došlo upravo zahvaljujući hirurškoj intervenciji, koja je činila da larinks i vokalni nabori kastrata ostanu na nivou dečaka i devojčica (činjenica da se tokom razvoja ženski vokalni aparat gotovo ne menja objašnjava sličnost u opsegu između pevačica i kastrata), dok se ostatak tela – a naročito grudni koš, pluća i udovi – razvija srazmerno procesu odrastanja, ali nesrazmerno glasu koji to telo nastavlja da emituje.

Uticaj kastrata na belkanto 19. veka je veoma upečatljiv, a naročito se ogleda u oblikovanju ‘idealnih’ ženskih operskih glasova romantizma. Operske uloge pisane za kastrate u prvoj polovini 18. veka, već tada su po potrebi (naročito usled opadanja broja kastrata)³³ izvodile pevačice, nastojeći da dostignu tehničku spretnost i izražajnost kastrata-soprana. Međutim, kao što bi se moglo i očekivati, sâm izraz belkanto označavao je praksu ‘u pokretu’, praksu koja se vremenom menjala i, samim tim, podrazumevala i u svoj fond upisivala raznolike vokalne kvalitete. Tako se, na primer, kaže da je u vreme kada je Rosini u ‘žalu za prošlim vremenima’³⁴ ustvrdio da je vreme belkanta prošlo, ovaj fenomen upravo tada zadobio značenje legato produkcije zvuka sa lakim tonom (naročito u visokom registru) i velikom fleksibilnošću, što je u suprotnosti sa ‘težim’ *Sprechgesang*-om nemačke muzičke provenijencije, koji se razvijao pod uticajem govora.³⁵

Nadovezujući se na ranije započete promene u (p)ojačavanju glasova u italijanskoj i nemačkoj operi, tokom 19. veka se javljaju nove, ‘teže’ kategorije glasova – robusni tenor (ital. *tenore robusto*), dramski tenor (ital. *tenore drammatico*, *tenore di forza*), Heideltenor, *herojski*/Verdijev bariton, dramski sopran, mladodramski sopran (ital. *soprano lirico spinto*), itd. Nove distinkcije među glasovima proizašle su direktno iz

³¹ Danas se pod terminom *messa di voce* podrazumeva potez pevanja jednog držanog tona u dahu, koji na istoj visini donosi različita dinamička senčenja i, kada se uspešno izvodi, predstavlja odraz pevačke zrelosti.

³² Stark, *Bel Canto*, 202.

³³ Džon Roseli (John Rosselli) navodi da je razlog za opadanje broja kastrata, koje je bilo osetnije u okviru crkve nego na operskoj sceni, ekonomski napredak stanovništva u 18. veku i, stoga, opadanje popularnosti hrišćanskog asketizma i celibata. Up. John Rosselli, „Castrato”, *Grove Music Online*. 2001; Pristupljeno 5.8.2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146>. Videti i: John Rosselli, „The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850”, *Acta Musicologica*, 60, br. 2 (1988): 178–179. <https://doi.org/10.2307/932789>.

³⁴ Rosini je navodno 1858. godine izjavio sledeće: „Teško nama, izgubili smo naš belkano”. Jander i Harris, „Singing”.

³⁵ Jander i Harris, „Singing. 19th century”.

repertoarskih zahteva i profilisanja specifičnih kvaliteta glasa traženih za određene operne role.³⁶ Kod ovih glasova se, osim na generalnom povećanju volumena, insistiralo na mračnijim i ‘težim’ bojama, briljantnijim gornjim registrima, sonornijim niskim tonovima, što je dovelo i do značajnije uloge i pojačanja vibrata, vokalnog gesta koji do ovog perioda nije posmatran sa odobravanjem.³⁷

Premda je danas gotovo neodvojiv od opernog glasa i pevanja, prema izvorima se ipak može reći da vibrato nije u toj meri prominentan u istoriji zapadne muzike. Štaviše, do njegove potpune implementacije u vokalnoj produkciji i vokalnoj pedagogiji dolazi tek krajem 19. veka – pre toga su, čak i samo vek ranije pedagozi upozoravali pevače da bi izdržani ton trebalo pevati bez „podrhtavanja”, a kompozitori 19. veka poput Donicetija, Alevija (Fromental Halévy) i Mejerbera (Giacomo Meyerbeer), po potrebi su posebno u samoj partituri naznačavali mesto na kojem žele vibrato.³⁸ Proučavajući traktate o vokalnom umeću čuvenih autora poput Đulija Kačinija (Giulio Caccini), Tozija (Pier Francesco Tosi, 1653–1732) i Manćinija (Giovani Battista Mancini), te napise Manuela Garsije (Manuel García) ili Frančeska Lampertija (Francesco Lamperti), Džejs Stark uočava da su ovi autori vibrato potpuno izostavljali iz svojih učenja ili se pak otvoreno suprotstavljali ovom vokalnom mehanizmu.³⁹ S druge strane, izostanak diskusije o vibratu može se tumačiti i kao pokazatelj da je vibrato bio dovoljno uobičajen

³⁶ Tako su, npr. mladodramskim tenorima, koji se situiraju na prelazu između lirskog i dramskog tenora, namenjene uloge Gunoovog (Charles Gounoud) Fausta (*Faust*), Vagnerovog Loengrina (*Loengrin*), Bizetovog (Georges Bizet) Don Hozea (*Karmen*), Pućinijevog (Giacomo Puccini) Kavaradosija (*Toska*); uloge dramskih tenora dele se u tri grupe – izvođači italijanskog repertoara (npr. uloga Otela), izvođači Vagnerovih opera (npr. uloga Zigmunda iz *Valkira* ili Tristana iz *Tristana iz Izolde*) i izvođači francuskog repertoara (npr. uloga Eleazara iz Alevijeve *Jevrejke*); herojski/Verdijev bariton tumači uloge Jaga (*Otelo*), Rigoleta (*Rigoletto*), Nabuka (*Nabuko*); vagnerijanski bariton tumači uloge Holanđanina (*Holanđanin lualica*), Votana (*Valkire*), Igora (*Knez Igor*), Borisa (*Boris Godunov*). Glede ženskih glasova, primera radi, mladodramski soprani izvode uloge Aide (*Aida*), Agate (*Čarobni strelac*), Madam Baterflaj (*Madam Baterflaj*); dramski sopran uloge Toske (*Toska*), Turandot (*Turandot*), Sente (*Holanđanin lualica*); dok dramski mecosoprani/altovi tumače uloge Vanje (*Ivan Susanjin*), Grofice (*Pikova dama*) i drugih. Up. Cvejić, *Savremeni belkanto*, 156–168.

Međutim, kako ističe Vil Kračfeld (Will Crutchfield), ovakva vrsta podele uloga prema tipu glasa tipičnija je za operu danas – tokom 19. veka nije bilo neobično videti iste pevače u različitim i raznovrsnim ulogama koje su im stoga bile izazovne. Will Crutchfield, „Vocal performance in the nineteenth century”, u *The Cambridge History of Musical Performance*, ur. Colin Lawson i Robin Stowell (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012), 615.

³⁷ Jander i Harris, „Singing. 19th century”.

³⁸ Jander i Harris, „Singing. 19th century”.

³⁹ James Stark, *Bel Canto*, 122–123.

te da nije postojala potreba da se o njemu govori, dok se odupiranje i negodovanje u radovima Garsije i Lampertija mogu čitati i kao reakcija na „loš” vibrato.⁴⁰

3.1.1 Naučni obrt u vokalnoj pedagogiji

Pristup vokalnoj pedagogiji koji je utemeljen u izrazito ‘naučnom’ principu, odnosno, baziran na saznanjima iz fiziologije vokalnog aparata – kakav u savremenoj literaturi uočavamo u publikacijama poput ranije pomenute *The 21st Century Voice* Majkla Edžertona – ima korene u radu baritona i vokalnog pedagoga Manuela Garsije Mlađeg.⁴¹ Naime, Garsija je 1855. godine izumeo laringoskop,⁴² a posvećenost proučavanju fizioloških uslova za nastanak glasa uticala je i na njegovu pedagošku aktivnost, zaokruženu i zabeležnu u priručniku *Opaske o pevanju*⁴³ (1894) u kom autor komentariše i razjašnjava svoje nedoumice objavljene nekih pedeset godina ranije u priručniku *Kompletna rasprava o pevačkom umeću*.⁴⁴ Privrženost naučnom diskursu u priručnicima za pevače koji su nastajali u decenijama nakon Garsijinog, koja je nastojala da vokalnoj pedagogiji umetničke muzike dâ dodatnu vrednost, iščitava se i iz ‘opaske’ pevačice, vokalne pedagoškinje i teoretičarke pevanja Lili Leman (Lilli Lehman). Ona, između ostalog, navodi da se umetničko pevanje razlikuje od „prirodnog” po izvođačevoj upućenosti u pevački aparat, tj. oruđe pevača, njegovu namenu i dejstvo, te po „detaljno proučiranim i naučno protumačenim glasovnim osećajima”.⁴⁵

Garsijina donekle neshvaćena⁴⁶ eksplikacija poteza poznatog kao „udar glotisa” (fran. *coup de la glotte*), kao ključnog elementa u postavci čvrstih fonacija istaknuta je u

⁴⁰ Up. Stark, *Bel Canto*, 123.

⁴¹ Garsija Mlađi potiče iz muzičke porodice. Njegov otac, Manuel Garsia Stariji (Manuel del Pópulo Vicente Rodriguez García) bio je jedan od najistaknutijih pevača svoga doba i pedagog, a sestre – Marija Malibran (Maria Malibran) i Polin Vijardo (Pauline Viardot) – bile su pevačica (Malibran), te vodeći mecospran, pedagoškinja i kompozitorica (Vijardo).

⁴² Videti: Woo 1996, 1–2, prema: James Stark, *Bel Canto*, 5.

⁴³ Manuel Garsija Mlađi, *Opaske o pevanju* (Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica, 2013). Original je objavljen 1894. godine na engleskom jeziku pod naslovom *Hints on Singing*.

⁴⁴ *Traité complet de l'art du chant* (Pariz: Brandus et Cie, 1841).

⁴⁵ Lili Leman, *Moja umetnost pevanja*, prev. Dragoslav Ilić, (Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica, 2018).

⁴⁶ Kako to objašnjava Herman Klajn, engleski muzički pisac, kritičar i učitelj pevanja koji je priredio *Opaske o pevanju*, „[z]načenje termina ‘udar glotisa’ [...] bilo je veoma loše prikazano, a njegova pogrešna primena nanela je veliku štetu. Zamišljeno je da on za učenika bude opis fizičkog čina, čiju naprosto mentalnu spoznaju treba da predstavlja, - a ne stvarni fizički osećaj. ‘Artikulacija’ koja zvuku daje ‘precizan

određenim izvorima kao „najvažniji pedagoški koncept u istoriji pevanja”.⁴⁷ Ovu tehniku započinjanja pevanja koja podrazumeva pripremu grlenog aparata pre emitovanja tona Garsija je uveo već 1847, a u *Opaskama* je nastojao da bliže pojasni svoju ideju i odgovori na kritike koje su mu u međuvremenu bile upućene. Džejms Stark primećuje da je nerazumevanju koncepta glotalnog udara doprineo i Garsijin „nesrećan” izbor reči: da je umesto reči „udar” ili „napad” upotrebio termin vokalni početak (eng. *vocal onset*, početak fonacije), koji je danas u upotrebi u pedagoškom diskursu, ovaj ‘ugaoni kamen’ Garsijine pedagoške postavke bi možda bio bolje prihvaćen.⁴⁸ Osim ove, kako se ispostavilo, kontroverzne ideje, Garsijini uvidi u fizionomiju vokalnog aparata i relevantni zaključci doprineli su pedagoškim metodama usmerenim ka postizanju ideala, te učvršćivanju ideje o temeljima lepog pevanja sa osloncem u naučnim uvidima o glasu i vokalnom aparatu – besprekorne intonacije, stabilnosti zvuka, lepote tembra, fleksibilnosti glasa i kontroli daha. Kao profesor na Konzervatorijumu u Parizu od 1835. godine, gde je italijanski pedagoški i pevački metod već bio etabliran, Garsija je nastavio da širi uticaje italijanske škole belkanta u francuskom kontekstu posredstvom svoje internacionalno profilisane pevačke klase.⁴⁹

Savremena vokalna pedagogija umetničke muzike bazira se na ovim principima i kao takva je „sinteza klasičnog belkanta i savremene nauke”.⁵⁰ Ova sinteza počiva na premisi da je za postizanje „plemenitosti” tona gotovo presudni uslov prirodna vibracija u slobodnim rezonatorima.⁵¹ Usled osnaživanja glasa u svim registrima i zahteva scenske, akustičke i dramske provenijencije za versatilnošću i prodornošću, a paralelno sa otkrićima iz oblasti anatomije i fiziologije, znalačka postavka pravilne pevačke tehnike postaje imperativ. Danas, osim pravilne produkcije tonova i negovanja autentičnog

i jasan start’, nije nešto što pevač *oseća* u grlu (tj. larinksu). Ona je zvuk sâm, atak note, njen čist, jasan i stvarni početak, usred srede te note, bez ma kakvog prethodnog pokreta ili radnje koji bi stajali izvan prirodnog čina *pevanja*”. Up. Garsija, *Opaske o pevanju*, 43.

⁴⁷ Stark, *Bel Canto*, 32.

⁴⁸ Up. Stark, 14.

⁴⁹ Među njegove učenice i učenike spadaju: Matilda Markezi (Mathilde Marchesi), Šarl Bataj (Charles Bataille), Julijus Štokhauzen (Julius Stockhausen), Ser Čarls Santli (Sir Charles Santley), Henrijeta Nisen (Henrietta Nissen), Antoaneta Sterling (Antoinette Sterling), Johana Vagner (Johanna Wagner), Ketrin Hejz (Catherine Hayes), te čuveni „Švedski slavuj” Dženi Lind (Jenny Lind), od kojih su mnogi kasnije radili i kao pedagozi. Up. Stark, *Bel Canto*, 6.

⁵⁰ Cvejić, *Savremeni belkanto*, 21. Videti i: Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007).

⁵¹ Cvejić, *Savremeni belkanto*, 21.

muzičkog izraza, vokalna pedagogija zahteva od pevača i znanja iz akustike, anatomije i fiziologije vokalnog aparata, kao i fonetike.⁵²

Postulati vokalne pedagogije na kojima današnji pedagozi i učenici pevanja zasnivaju svoj rad, takođe proizlaze iz svojevrsne ‘revolucije’ potaknute saznanjima iz fiziologije vokalnog aparata i akustike, do kojih se došlo u drugoj polovini 20. veka.⁵³ Pionirske korake u saradnji vokalne pedagogije i nauke o glasu, te prekretnicu na razmeđu „stare pedagogije” i pedagogije bazirane na naučnim činjenicama (eng. *fact based*), su, u tom smislu, 1967. godine načinili Vilijam Venard (William Vennard) u knjizi *Singing: The Mechanism and the Technique*⁵⁴ i Dadli Ralf Eplmen (Dudley Ralph Appleman) u knjizi *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*.⁵⁵ Oba izdanja se oslanjaju na otkrića iz fiziologije i anatomije; međutim, dok je Eplmenova postavka namenjena pre svega upotrebi u nastavi pevanja i onima koji se po prvi put susreću sa naukom o glasu, Venardova studija ima za cilj da na jednom mestu skupi „objektivne nalaze” iz različitih pouzdanih izvora koji bi se mogli primeniti u vokalnoj pedagogiji i na taj način doprineti borbi protiv „šarlatana” u ovoj oblasti.⁵⁶

Zahvaljujući Eplmenu i Venardu, kao i ukupnoj ‘klimi’ u okviru koje je bilo moguće i poželjno sprovoditi pomenuta istraživanja,⁵⁷ vokalna pedagogija zasnovana na naučnim činjenicama i nalazima je u narednim decenijama ubrzano krenula da se razvija. Među studijama koje se danas koriste u praktičnoj nastavi širom sveta ili su istaknute kao relevantni i važni izvori u naučnim istraživanjima se, između ostalog, izdvajaju *The Structure of Singing* (1986) Ričarda Milera (Richard Miller), *The Science of the Singing Voice* (1987) Johana Sundberga (Johann Sundberg), *Principles of Voice Production* (1994) Ingea Ticea (Inge Titze), tromomno izdanje *Body, Mind and Voice: Foundations of Voice Education* (2000) Liona Turmana (Len Thurman) i Grejema Velša (Graham Welch), *Your Voice: An Inside View: Multimedia Voice Science and Pedagogy* (2004) Skota Mekoja (Scott McCoy), i *Voice Science* (2005) Roberta Satalofa (Robert Sataloff).

⁵² Ovo mišljenje, koje je u svojoj knjizi *Savremeni belkanto* istakao Nikola Cvejić 1980. godine, i dalje je na snazi u domaćoj vokalnoj pedagogiji i šire. Cvejić, 51.

⁵³ J. O’Bryan and S.D. Harrison 2014, 4.

⁵⁴ Četvrto i dopunjeno, zvanično izdanje. New York: Carl Fischer.

⁵⁵ Bloomington: Indiana University Press.

⁵⁶ Hoch, „The legacy of William Vennard and D. Ralph Appelman”, 309–311.

⁵⁷ Venard je, takođe, sa režiserom Janvilemom van der Bergom (Janwillem van den Berg) autor nagrađivanog dokumentarnog filma *Voice Production. The Vibrating Larynx* (1960). Filmu se može pristupiti na sledećoj adresi: <https://archive.org/details/VibratingLarynx>. Pristupljeno: 12.5.2021.

3.1.2 Savremena vokalna pedagogija

Pedagoški rad u polju vokalnog izvođaštva rizomatski se razgranava u poslednjim decenijama. Najdominantniji vid savremene vokalne pedagogije i dalje je, bar u pogledu institucionalne potpore i rasprostranjenosti, ona koja se bavi umetničkom muzikom ili belkanto tehnikom shvaćenom u širem smislu kao tehnikom umetničkog evrocentričnog vokalnog stila. Međutim, pored toga je evidentno da vokalna pedagogija popularne muzike i muzičkog teatra,⁵⁸ kao i pedagogija savremene vokalne muzike (koja je specijalizovana za avangardnu i eksperimentalnu vokalnu muziku) dobijaju na snazi, razvijaju svoje metodološke aparate, bave se problemskim tačkama specifičnim za njihovu oblast rada, te tako, kao sistematski postavljene pedagoške prakse, polako postaju deo ponude visokoškolskih muzičkih institucija.⁵⁹ Popularna i savremena pedagogija glasa takođe se na različite načine prepliću i zamagljuju eventualne čvrste granice koje bi se među njima mogle očekivati, kako zahvaljujući razvoju pojedinačnih (pod)žanrovskih usmerenja popularne muzike, tako i zbog zahteva kompozitora i izvođača za što versatilnijim i ‘elastičnijim’ vokalnim aparatom, neovisno o žanrovskim i stilskim podelama.

Tokom 20. veka takođe se može pratiti i uticaj tehnologije na vokalnu tehniku, počevši od potrebe za prilagođavanjem ili uspostavljanjem tehnike, a potom i pedagogije pevanja za mikrofonom. Mikrofon svakako jeste jedan od najvažnijih i najuticajnijih alata savremene muzike, a njemu se pridružuju i brojni drugi izumi kojima smo posvedočili u

⁵⁸ Džejk Džonson (Jake Johnson) piše o istorijatu, razvoju i vokalnoj pedagogiji „brodvejskog glasa”, produkta jednog od najpoznatijih muzičkih pozorišta na svetu, njujorškog Brodveja. Džonson navodi da je do 2002. godine preko 200 univerziteta u Sjedinjenim Američkim Državama nudilo osnovno akademsko obrazovanje iz oblasti muzičkog teatra, pokrivajući značajan opseg vokalnih stilova i vokalnih tehnika. Videti: Jake Johnson, „Building the Broadway Voice”, u *The Oxford Handbook of Voice Studies*, ur. Nina Dun Eidsheim i Katherine Meizel (Oxford: Oxford University Press, 2019), 475–491. Videti i: Jeannette L. LoVetri, Mary Saunders-Barton i Edrie Means Weekly, „A Brief Overview of Approaches to Teaching the Music Theatre Song”, u *Teaching Singing in the 21st Century*, ur. Scott D. Harrison i Jessica O’Bryan (Springer, 2014).

⁵⁹ Među poznatije univerzitete i visokoškolske ustanove koje nude vokalno obrazovanje iz oblasti džeza i popularnih muzičkih žanrova spadaju bostonski Muzički koledž Berkli, njujorške institucije Menhетен škola za muziku i Nova škola za džez i popularnu muziku, Konzervatorijum u Amsterdamu, i mnogi drugi. Treba primetiti da je, za razliku od popularnih muzičkih žanrova, džez ipak prisutniji u kurikulumima muzičkih ustanova. U tom smislu treba istaći i Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, gde je od 2012. godine moguće pohađati osnovne, master i specijalističke akademske studije džez pevanja.

periodu koji posmatramo kao *širu savremenost*. Sve ove okolnosti oblikovale su savremenu vokalnu tehniku i pedagogiju, čijim će osnovnim karakteristikama biti posvećen naredni deo teksta.

3.1.2.1 Problemi savremenog belkanta

Kada je reč o savremenim školama 'klasičnog' pevanja, koje se neguje u tradicionalnom operskom, koncertnom i kamernom kontekstu, treba obratiti pažnju na nekoliko problemskih mesta, te uočiti da trenutni diskurs o umetničkom pevanju perpetuirava važnost naučnih otkrića u vezi sa vokalnim aparatom, zajedno sa znanjem o istorijskim prilikama i nelinearnim razvojem ove linije ljudske delatnosti najpre u Evropi, pa potom i širom sveta. S tim u vezi, za početak možemo postaviti pitanje sudbine učenja o nacionalnim pevačkim školama. Tokom 20. veka rasprava o razlikama u pevačkim školama opstala je u brojnim napisima i udžbenicima – poput istaknute publikacije Ričarda Milera *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing* (1977) ili, u domaćem kontekstu, udžbenika *Savremeni belkanto* (1980) Nikole Cvejića (1896–1987). Pišući o uticaju velikih škola na manje, nacionalne škole pevanja, i sagledavajući ih kroz prizmu Burdijevog (Pierre Bourdieu) koncepta pedagoške moći, Pamela Karantonis (Pamela Karantonis), ističe da je borba za prevlast u ovom slučaju vrsta *kulturalne arbitraže* perpetuirane kroz pedagoške tekstove i samu praksu.⁶⁰ Ipak, zahvaljujući dostignućima i uticajima nauka o glasu, te globalizaciji koja u 'carstvo savremenog belkanta' uvodi ne samo pevače iz Evrope i Amerike, nego, ubrzano, i Azije i ostatka sveta, Karantonis primećuje da je ovaj ustaljeni diskurs počeo da se menja u pravcu „post-nacionalnih pedagogija”.⁶¹ Kao značajnu publikaciju u tom svetlu, ona ističe knjigu *Art of Singing* (2008) Biserke Cvejić i Dušana Cvejića, koja je na srpskom jeziku objavljena 1994. i 2007. godine.⁶²

Ovu publikaciju ovde ističem budući da ona ukazuje na još jedan obligatorni element savremenog pedagoškog pristupa: naučnu potkovanost u pogledu anatomije

⁶⁰ Pamela Karantonis, „Transcribing Vocality. Voice at the Border of Music After Modernism”, in *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, ur. Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson (Abingdon-New York: Routledge, 2015), 167.

⁶¹ Karantonis, 169-172.

⁶² Karantonis, 170.

vokalnog aparata. Ta ideja prisutna je u pedagoškim priručnicima i naučnim studijama još od Garsije,⁶³ a saradnja vokalne pedagogije i nauke o glasu u punom sjaju je ostvorena upravo u knjizi *Umetnost pevanja*. Biserka Cvejić i Dušan Cvejić, međunarodno cenjena vokalna umetnica i pedagoškinja i prvi srpski fonijatar koji je ujedno obrazovan i kao solo pevač, ne samo da su kao koautori posedovali izuzetne predispozicije da o vokalnoj tehnici govore u preseku dvaju disciplina, nego su upravo takvoj vrsti kolaboracije i stremili, nastojeći da prevaziđu subjektivne, ograničene, „a ponekad i nacionalno obojene” pristupe pedagogiji pevanja.⁶⁴ Motivaciju im je, takođe, pružala nedostatna jednostrana perspektiva značajnog broja dotadašnjih pedagoških priručnika i naučnih radova; dok su, s jedne strane, vokalni pedagozi često pokazivali tendenciju da bez kritičkog odnosa „prepisuju poglavlja iz medicine [...] napisana bez osnovnih znanja o funkciji glasa”, oni koji baziraju svoj pristup na naučnim osnovama su mahom gubili dodir sa realnom pevačkom praksom, podvođeci produkciju glasa pod egzaktnu nauku sa mehaničkim i „mašinstičkim” zaključcima.⁶⁵ Pored standardnih ‘lekcija’ u anatomske zasnovanom pedagoškom štivu, Cvejići ukazuju i na važnost uloge centralnog nervnog sistema, tj. anatomske-fizioloških elemenata nervnog i endokrinog sistema u proizvodnji glasa,⁶⁶ te psihologije (emocija, zapažanja, volje i svojstava ličnosti). Time je uobičajena vokalno-pedagoška metodologija dopunjena elementarnim informacijama o nervnom sistemu, autonomnom vegetativnom nervnom sistemu, čulima (oko, uho, senzibilitet), endokrinom sistemu, uslovnim refleksima, sistemu povratne sprege (eng. *feedback system*) i fonacijskim automatizmima, ukazujući tako na glavne tokove savremenih fonijatrijskih, neurolingvističkih i drugih istraživanja glasa. Na taj način glasu pristupaju i mnogi drugi stručnjaci, a nadasve oni koji su istovremeno i izvođači i istraživači zainteresovani sa nauku o glasu. U tom smislu, izdvajaju se već pomenuta publikacija

⁶³ To je slučaj i u pomenutom udžbeniku Nikole Cvejića, koji osim istorijske i praktične perspektive, svojim čitaocima ukazuje i na fiziološke, akustičke i fonetske aspekte proizvodnje glasa.

⁶⁴ Up. Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti), 1.

⁶⁵ Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 2.

⁶⁶ Referirajući na anatomske i fiziološke karakteristike vokalnog aparata, koji se sastoji od aktivatora (motor – pluća, grudni koš, dijafragma), generatora (larinks) i rezonatora, autori prate fiziološku i istorijsku/evolutivnu nit razvoja različitih tipova disanja u pevačkoj profesiji. U poređenju sa mirnim disanjem i govornim dahom, pevački dah spada u kategoriju „cerebralnog”, svesno kontrolisanog daha, koji se menja, prilagođava i uvežbava u skladu sa potrebama izvođenja. Blisko disanju pozicionira se i apodo, čiji je cilj promišljena raspodela i usklađivanje izdisajnog vazduha, a koji je dovoljno fleksibilan i funkcionalan da ‘podrži’ raznolike načine pevanja. Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 68–83.

Skota Mekoja (*Your Voice: An Inside View*), Meribet Banč Dejm (Meribeth Bunch Dayme) *Dynamics of the Singing Voice* (2009, peto izdanje) i mnoge druge.

Pitanje glasovnih registara i uporna polemika koja ga prati kroz istoriju, opstaje i u savremenoj vokalnoj pedagogiji. Sa jedne strane, kod gotovo zanemarljivog broja autora javljaju se teorije o glasu kao jedinstvenom registru, dok se sa druge, umnožavaju studije o dva, tri ili više registara, koji bi trebalo da se ujednače pevanjem sa dobrom vokalnom tehnikom. Primera radi, sa posebnim osvrtom na „modernu” muziku i dopunske registre koje ona iziskuje, Biserka i Dušan Cvejić navode podelu registara po Virtu (Günter Wirth): kod muških glasova, uočavaju se kontraoktavni, grudni, srednji, registar glave, falset, kastratski glas i supratenorski glas, a kod ženskih grudni, srednji, registar glave i najviši, „mali” registar.⁶⁷ Prelaze iz jednog u drugi registar, tj. pasaže, potrebno je izvoditi izjednačeno i „nezapaženo”. Izjednačavanje (mešanje, mikstovanje) registara podrazumeva uvežbani mehanizam koji čini da glasnice u različitim registrima zadržavaju sličan način rada, prenoseći i mešajući glasovne kvalitete poput tembra bez čujnog ‘praga’ između njih. U pogledu pozicije larinksa, za koju je i dalje neretko prisutno i uvreženo stanovište o prvenstvu duboke/spuštene pozicije (a koje se ispostavilo kao štetno za glas), pokazuje se da je ipak neophodna njegova fleksibilnost i responzivnost u odnosu na visinu tona, željenu boju, apodo, vokalni stil.⁶⁸

U aktuelnoj literaturi posvećenoj vokalnim registrima uočava se i da je *vokalni fraj* (eng. *vocal fry*, drugačije i: glotalni fraj, eng. *glottal fry*)⁶⁹ prepoznat kao zaseban registar. I premda je istorijski posmatran kao abnormalna vokalna emisija,⁷⁰ a da ga Cvejići karakterišu kao registar koji se javlja kao kontraoktavni registar kod najdubljih muških

⁶⁷ Vid. Günter Wirth, *Stimmstörungen* (Koln: Deutscher Arzte-Verlag, 1987). Up. Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 105.

⁶⁸ Biserka i Dušan Cvejić, 110–111.

⁶⁹ *Vokalni fraj* je vokalizacija čija je osnovna frekvencija (f0) ispod 30Hz, koja se registruje kao pulsirajući, ‘škripući’ i ‘pucketajući’ glas, a u savremenoj muzičkoj literaturi se izvodi i ‘na izdahu’, kao i ‘na udahu’. Up. Agota Vitkai Kučera, „Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti” (doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, 2012), 53; Edgerton, 22–23.

U fonološkoj ili vokalno-pedagoškoj literaturi na srpskom jeziku još uvek nije utvrđen i ustaljen prevod ove sintagme. Najčešće se ona ostavlja u originalu, na engleskom jeziku, a ređe, i transkribuje.

U ovoj disertaciji koristiću transkribovanu verziju u kurzivu, što ću činiti i sa drugim terminima koji potiču iz nemačkog i engleskog jezika, a ustaljeni su u diskursu o vokalnim tehnikama i vokalnom zdravlju.

⁷⁰ Videti: Paul Moore i Hans von Leden, „Dynamic variations of the vibratory pattern in the normal larynx”, *Folia phoniatica* 10 br. 4 (1958): 205–238. <https://doi.org/10.1159/000262819>; Virginia Wolfe, Richard Cornell i Chester Palmer C., „Acoustic correlates of pathologic voice types”, *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 34, br. 3 (1991): 509–516.

glasova,⁷¹ brojna istraživanja pokazuju da je *vokalni fraj* sve zastupljeniji ne samo kao ekskluzivan zahtev u repertoaru savremene muzike, nego i u svakodnevnom govoru.⁷²

Sa rastućim fundusom znanja o glasu i pravilnom funkcionisanju vokalnog mehanizma, primetno je i insistiranje vokalnih pedagoga na održavanju vokalne higijene, te uvežbavanju psiholoških i fizioloških aspekata javnih nastupa. Osim toga, u polju samog pedagoškog rada sa pevačima postavljaju se mnogi izazovi, od „pronalaženja talenta” i postavljanja glasa i tela kod mladih pevača, preko pravovremene i adekvatne klasifikacije glasa, stvaranja pevačkih navika, pa sve do tehničkih vežbi i učenja konkretnog repertoara. Na temelju svih prezentovanih umreženih znanja o anatomskim, fiziološkim i akustičkim aspektima vokalnog aparata, a u sprezi sa pedagoškim i pevačkim iskustvom, kao najadekvatnija metoda učenja pevanja i postepenog razvijanja vokalne tehnike pokazala se „ona koja je najbliža (njegovoj) fiziologiji”.⁷³

3.1.2.2 Proširene vokalne tehnike u savremenoj umetničkoj muzici

Bližeći se kraju 20. veka, fond vokalnih tehnika u sferi umetničke, ali i popularne muzike se uvećavao i usložnjavao. Počevši od ekspresionističkog *šprehštmea*, pa sve do kompleksnijih vidova oglašavanja poput multifonika, grlenog pevanja i različitih vrsta distorzije, avangardni i eksperimentalni ‘kraci’ umetničke muzike postepeno su obogaćivali svoje izražajne palete, uključujući pri tom – kao rezultat samostalnog istraživanja mogućnosti sopstvenog vokalnog aparata ili pak neporedne ‘inspiracije’ – i one vokalne tehnike i artikulacije koje su gradivni i konstantni elementi drugih muzičkih kultura i tradicija.

S tim u vezi, imajući u vidu vrlo specifičan set vokalnih tehnika i stilskih predispozicija muzike zapadnog sveta, ideja o proširenim vokalnim tehnikama oslanja se na specifičnu ekspanziju tradicije koja izrasta iz već dovoljno problematične i neuhvatljive ideje belkanta i pevanja uopšte. Ta ekspanzija, tj. proširivanje vokalno-tehničke osnove

⁷¹ Up. Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 105.

⁷² Lesley Wolk, Nassima B. Abdelli-Beruh i Dianne Slavin, „Habitual use of vocal fry in young adult female speakers”, *Journal of Voice* 26, br. 3 (2012): e111–e116. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2011.04.007>; Nassima B. Abdelli-Beruh, Lesley Wolk i Dianne Slavin, „Prevalence of Vocal Fry in Young Adult Male American English Speakers”, *Journal of Voice* 28, br. 2 (March 2014) 185-190, <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2013.08.011>.

⁷³ Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 185.

stoga je praktično zavisna o kontekstu u kom se sagledava, te generalno neodređena, nesistematizovana i bazirana na evro-američkom shvatanju standardnog pevanog glasa. U svojoj disertaciji posvećenoj upravo ovoj problematici, Karisa Noubl ukazuje na ‘šetajuću’ prirodu definicije PVT, te na podatak da se termin „proširene vokalne tehnike” (eng. *extended vocal techniques*) pojavljuje u naučnim člancima⁷⁴ i drugim publikacijama tek sedamdesetih godina 20. veka.⁷⁵ Noubl takođe ističe da je PVT moguće sagledavati iz tri povezane perspektive: najpre iz ugla modernističke literature za glas koja se zasniva na zapisu (*modernist score-oriented music*), zatim, iz aspekta promene u odnosima između kompozitora i izvođača i iz perspektive uvođenja elektro-akustičke komponente u vokalnu muziku.⁷⁶

Međutim, fokusirajući se na sam vokalni aparat i mehanizme proizvodjenja zvuka u muzici 21. veka, Majkl Edžerton u već pomenutoj publikaciji *21st Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice* predstavlja svojevrsan priručnik proširenih vokalnih tehnika u savremenoj muzici. Edžertonov enciklopedijsko-anatomski pristup materiji dozvoljava da, iako je studiju pisao u kontekstu umetničke muzike 21. veka, njegove uvide po potrebi primenimo i na popularnu i *crossover* muziku. Budući da je glas koji nastaje na bazi proširenih tehnika odredio kao „ekstra-normalni”, autor je nedvosmisleno pripojio svoju studiju korpusu zapadne vokalne pedagogije i označava ova vokalna ponašanja kao nešto što istupa iz, ili nadograđuje, *normalni glas*. U tom smislu, on kroz analizu tehnika upotrebljenih u savremenom vokalnom i vokalno-instrumentalnom repertoaru, uočava četiri aspekta, odnosno četiri koraka u nastajanju glasa, u kojim je moguće raditi na proširivanju i ‘nadograđivanju’ inicijalnog, ustavljenog korpusa vokalnih tehnika. To su domeni: (1) protoka vazduha, (2) izvora zvuka/glasa, (3) rezonance i artikulacije i (4) izraženih potencijala vokalnih emisija koji udružuju prethodne tri kategorije.

Protok vazduha predstavlja prvi stepenik pri nastanku *ekstra-normalnog glasa* koji se bitno razlikuje od tradicionalnih postavki.⁷⁷ Najpre, uvidom u repertoar savremene muzike sa glasom Edžerton uočava da glas može nastati i na egresivnom i na ingresivnom dahu (odnosno, i ‘na izdahu’ i ‘na udahu’), pri čemu podvlači da je, za razliku od

⁷⁴ Videti: Ted Szántó, „Extended vocal techniques”, *Interface* 6, br. 3-4 (1977): 113–115.

⁷⁵ Up. Noble, „Extended from What”, 20.

⁷⁶ Up. Noble, 6-12.

⁷⁷ Edgerton, *21st-Century Voice*, 4.

standardnog pevanja ‘na izdahu’ u evro-američkom kontekstu, pevanje na ingresivnom dahu esencijalno u ne-zapadnim vokalnim tradicijama, poput grlenog pevanja kod Inuita.⁷⁸ Dalje, egresivni dah može poticati iz pluća (eng. *lunged*) ili koristiti statični vazduh zadržan iznad zatvorenih vokalnih nabora (eng. *unlunged*). U ovoj podeli Edžerton se oslanja na inicijalnu podelu glasa ‘na izdahu’ Trevora Višarta (Trevor Wishart) u knjizi *The Sonic Art* (1983), koji ga deli na plućni, polu-plućni (vazduh dolazi iz prostora iznad zatvorenog glotisa) i onaj nastao na glasu zadržanom u usnoj duplji.⁷⁹ Tako se pravi razlika u jačini, ali i mestu nastanka određenog vokalnog gesta: glas koji nastaje na dahu koji potiče iz pluća biće jači, glasniji, dok će onaj koji nastaje u usnoj duplji biti rezervisan za tiše vokalizacije i pretežno one koje obuhvataju zvukove nastale u samim ustima, poput samoglasnika *t*. Pred pevače se u savremenoj umetničkoj muzici postavlja i zadatak ‘propuštanja vazduha’ na određenom tonu (eng. *breathy tone*), kao i istraživanje samog „kraja daha”, koje se dešava kada je vazduh u plućima ‘na rezervi’, čime se dobijaju različite, često nekontrolisane, zvučnosti.⁸⁰

U poređenju sa spuštenim larinksom u tehnici belkanta i tendencijom pevanja sa neutralnim ili podignutim larinksom u zapadnoj popularnoj muzici, muzičkom teatru i kineskoj klasičnoj operi, *ekstra-normalni glas* nastaje zahvaljujući raznovrsnim manipulacijama larinksa poput, primera radi, brzih i oštrih pokreta.⁸¹ Vokalni aparat, takođe može proizvesti glas bez tona (ili sa sasvim malo tona, eng. *unvoiced to barely voiced*), ozvučen glas, *onset to offset* pokret, zadihanost, *vokalni fraj*, nisku, nestabilnu i prigušenu fonaciju koju čujemo kao niski, škripav glas, promenu adukcije (približavanja glasnica) od čvrste do labave (eng. *pressed to loose*), razne oblike vibrata i tremola, asimetrije i glotalni zvižduk.⁸² Sve ove načine oglašavanja Edžerton uočava u odabranim kompozicijama pisanim za glas; pritom, uputstva za njihovo izvođenje najčešće su

⁷⁸ Edgerton, 4.

Upravo je inuitska vokalna praksa inspirisala dela poput kompozicije *Sedna* (2011) autora Lea Gejera (Leo Geyer). Sa druge strane, u delima poput *Liquid Structures* (2012) švedskog kompozitora Keja Holmqvista (Kay Holmqvist) nije uspostavljena intencionalna konekcija između vokalne tehnike i inuitske prakse.

⁷⁹ Up. Edgerton, 6.

⁸⁰ Up. Edgerton, *21st-Century Voice*, 8–11.

⁸¹ Kao primer dela u kom kompozitor od izvođača traži brze i efektne pokrete larinksa, Edžerton navodi kompoziciju *Voice-Off* (2008) Dmitrija Kurlijanskog (Dmitri Kourlianski). Ovde Kurlijanski muškome izvođaču nalaže da zatvorenih usta proizvodi kratke zvučne ‘rezove’ i da visinu tona menja pomeranjem Adamove jabučice. Videti: Edgerton, 17–18.

⁸² Up. Edgerton, 17.

ispisana u partituri, a konkretne simbole za pojedinačne tehnike izvođenja (ukoliko ih ima) kompozitori prilagođavaju sopstvenom, unikatnom sistemu beleženja.

Uzevši u obzir da čovek može da proizvede glas i izvan i ispod glasnog nabora (pa čak i bez larinksa), Edžerton je u ekstra-normalne vokalne pojave uvrstio i nadglotalne/supraglotalne oscilacije, podglotalne/subglotalne vibracije, te govor nastao nakon laringektomije. Vibracije/oscilacije tkiva iznad glasnih žica, koje se dešavaju u ventrikularnom naboru, nezaobilazan su element tibetanskog pevanja, tuvanskog grlenog pevanja, te kosanskog pevačkog stila iz Afrike.⁸³ Pominjanje nadglotalnih i subglotalnih vibracija, nastalih u polju između donjeg dela vokalnog nabora, traheje i epilaringularne cevi, takođe pronalazimo u literaturi savremene umetničke muzike za glas. Postlaringektomski glas, odnosno, glas koji se javlja nakon operacije odstranjivanja larinksa, manifestuje se kao ezofagealni glas,⁸⁴ ili pak koristi artificalne izvore zvuka/oscilatore poput elektrolarinksa.⁸⁵ Upotreba spoljašnjih pomagala kao što je elektrolarinks nije neobična u kontekstu eksperimentalnih izvođačkih vokalnih praksi.

Pored pomeranja u mestu nastanka zvuka, *ekstra-normalni glas* nastaje i manipulacijom registrima, registarskim prelazima, glisandima i prelomima, bojom i opsegom glasa, a takođe i korišćenjem „filtera vokalnog trakta”, tj. činioca usne duplje (usne, vilica, jezik, opna) kako bi proizveo razne jezičke i nejezičke zvuke.⁸⁶ Konačno, multifonici, kao i *ekstremno vokalno ponašanje* (vikanje, vrištanje, hrapavost, režanje i slično) predstavljeni su i analizirani u Edžertonovoj publikaciji kao neke od najupečatljivijih pojava *ekstra-normalnog glasa*, koje iziskuju i posebno naznačenu opreznost u održavanju vokalnog zdravlja i funkcionalnosti.

⁸³ Edgerton, 32.

⁸⁴ Ezofagealni glas rezultat je protoka vazduha koji se najpre proguta i ‘dostavi’ u ezofagus, a potom emituje kroz farinks. Ovakav glas obično ima niže frekvencije.

⁸⁵ Elektrolarinks je uređaj koji emituje zvuk i pomaže u vokalnoj komunikaciji nakon operativnog uklanjanja larinksa. Koristi se tako što se prislanja na optimalno mesto na vratu (koje može da varira od osobe do osobe) i emitovanjem zvuka dovodi do vibracija tkiva, koje se potom oblikuju u razumljive reči i rečenice pomoću elemenata usne duplje.

⁸⁶ Ovde Edžerton predstavlja i sopstveni, *Edžertonov model artikulacije filtera*. Vidi: Edžerton, *21st-Century Voice*, 52–59, 70–91.

3.1.2.3 Vokalna pedagogija i tehnika popularne muzike

Uprkos uvreženom mišljenju da je „klasična”, odnosno, belkanto tehnika neophodna baza za izvođenje drugih žanrova i stilova muzike, koje je perpetuirano kroz višedecenijsku propagandu o popularnoj muzici kao manje vrednom kulturnom proizvodu, savremeni vokalni pedagozi popularne muzike ističu da je posredi greška koja, osim distrakcija, pomerenog fokusa i izgubljenog vremena, može da prouzrokuje i oštećenja glasovnog aparata.⁸⁷ Štaviše, vokali umetničke (kao i džez i muzičkog teatra – koji se generalno smatraju praksama bliskim visokoumetničkim krugovima) i popularne muzike zahtevaju veoma različite tehničke postavke i trening.⁸⁸

Ispitujući stavove istaknutih pedagoga popularne muzike o njihovom vokalnom obrazovanju, razlikama u pedagoškim stilovima u domenu popularne vokalne pedagogije i zajedničkim crtama tih stilova, uočenim razlikama u pristupima u vokalnoj pedagogiji „klasične” i „komercijalne” muzike, te prilagođavanju edukativnog programa individualnim učenicima, pevačica, pedagoškinja i istraživačica Triš Runi (Trish Rooney) ukazuje na fundamentalne razlike u podučavanju i samoj vokalnoj tehnici. U pogledu uloge koju je klasično obrazovanje i postavka glasa imalo u oblikovanju njihovog pedagoškog pristupa u sferi popularne muzike, izdvajaju se tri grupe stavova, tj. vokalnih pedagoga: najpre, oni koji smatraju da su mogli da primene klasična znanja na popularnu vokalnu muziku; zatim, oni kojima bogato iskustvo u muzičkoj industriji komplementira klasičnom obrazovanju; te oni koji su odbacili naučeno i krenuli ‘ispočetka’.⁸⁹ Uočene su i zajedničke crte potencijalno različitih stilova vokalne pedagogije popularne muzike, a koje se pre svega tiču prilagođavanja pojedinačnim učenicima i negovanja njihovog pevačkog stila, važnosti emocionalnog povezivanja sa muzikom koja se izvodi, kao i ograničavanjem imitacija drugih izvođača.⁹⁰ Istaknuto je, dakle, da je razvijanje ličnog i autentičnog stila, lišeno imitacija i podražavanja, krucijalno za građenje pojedinačnih pevača, čime se podvlači značaj ideala autentičnosti vokalnog izvođača u ovoj muzičkoj

⁸⁷ Trish Rooney, „The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches”, *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research* 15, br. 10 (septembar 2016): 148.

⁸⁸ Rooney, 158.

⁸⁹ Rooney, 155.

⁹⁰ Rooney, 156.

sferi.⁹¹ Pored toga, učesnici ankete markirali su neke od osnovnih razlika u pevanju umetničke i popularne muzike, koje se, između ostalog, odnose na oblikovanje samoglasnika, stil, fleksibilnost, poziciju larinksa, vokalnu tehniku i vokalne kvalitete.⁹²

U poslednjih nekoliko decenija evidentan je porast stručne pedagoške literature koja se bavi žanrovskim i podžanrovskim specifičnostima vokalne tehnike popularne muzike. Izlazeći iz senke „starijih” teorijskih i praktičnih postulata umetničke muzike, džez i muzičkog teatra, već krajem 20. veka pojavljuju se manje ili više uspešni pokušaji uobličavanja ove linije vokalne pedagogije. Nakon prvih prodora i izdanja kao što su *The Rock'n'Roll Singer's Survival Manual* (1989) Marka Bakstera (Mark Baxter), *Singing for the Stars* (1994) Seta Rigza (Seth Riggs) ili *Discover Your Voice: Learn to sing from Rock to Classic* (1996) Tone de Bret (Tona de Brett), usledili su sveobuhvatniji pokušaji sistematizacije i klasifikacije vokalnih tehnika u popularnoj muzici. U njima je, kao na primer u knjizi *Complete Vocal Technique* (2008) Katrin Sadolin (Cathrine Sadolin), (bar implicitno) podvučena razlika između klasičnog vokalnog obrazovanja i onog koje je primerenije drugim muzičkim stilovima i žanrovima. Između ostalog, ovakvo profilisanje pedagoške literature za glas u popularnoj muzici važno je zbog uspostavljanja (pedagoške i, sledstveno, izvođačke) autonomije u odnosu na dominantnu struju pedagogije umetničkog glasa, kao i radi lociranja onih tačaka u kojima je važno uspostaviti jasnu razliku u odnosu na tehničke i stilske zahteve klasične vokalne pedagogije i doslednu metodologiju rada sa pevačima.

U svom tekstu „Teaching Popular Music Styles” (2014), pevačica i vokalna pedagoškinja Kim Čendler (Kim Chandler) daje pregled i tabelu „Osnovne razlike između klasičnog i savremenog pevanja”, u kojoj prikazuje diferencijaciju ova dva uopštena pevačka usmerenja.⁹³ U njoj, Čendler svojstva pevača popularne muzike grupiše u tri oblasti, tehniku, muzičku veštinu (*musicianship*) i interpretaciju, koje se odnose na (1) vokalno-tehničke zahteve, (2) generalnu muzičku kompetenciju u vidu poznavanja teorije muzike, analize i čitanja notnog teksta, te (3) generalno poznavanje

⁹¹ O autentičnosti kao estetskom imperativu pevanja u rok muzici, koji počiva na „iskrenosti” i „pravom iskustvu”, pisao je Ričard Midlton (Richard Middleton). Videti: Richard Middleton, „Rock singing”, u *The Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 28–41.

⁹² Rooney, „The Understanding”, 154.

⁹³ Kim Chandler, „Teaching Popular Music Styles”, u *Teaching Singing in the 21st Century*, ur. Scott D. Harrison i Jessica O'Bryan (Dordrecht: Springer, 2014), 37.

istorije (popularne) muzike, repertoara i muzičkih stilova, kao i posvećenost vizuelnom aspektu izvođenja (odeća, mimika, gestovi, kretanje na sceni, itd). Diferencijacije između klasičnog i komercijalnog pevanja, kako ih Čendler naziva, nisu, dakle, svodive samo na vokalnu tehniku; one podrazumevaju potpuno drugačiju prisutnost na sceni i u javnom životu. U pogledu vokalne tehnike, razlike između ove dve pevačke sfere se uspostavljaju već od same postavke/stava pevačkog tela, koja mora da bude fleksibilna, pogodna za kretanje i igranje, i prilagodljiva različitim izvođačkim situacijama (kao što je istovremeno pevanje i sviranje nekog instrumenta). Fleksibilnost i dinamička osetljivost se takođe očekuju i od postavke daha, pripremljenog za vokalne fraze koje, u suprotnosti sa dugim, legato potezima u belkantu, počivaju na razgovornom idiomu. Za neiskusne pevače, postavljanje daha i podrške vrlo je važno, kako bi se izbeglo plitko, klavikularno disanje, kao i suprotna tendencija ‘preplavlivanja’ vokalnog aparata vazduhom.⁹⁴

Vokalna tehnika popularne muzike uopšte takođe favorizuje grudni glas i njemu bliske pozicije poput miks glasa⁹⁵ i beltinga,⁹⁶ tehnika koje se koriste kako bi se punoća i stabilni kvalitet glasa transponovali u više registre, kao i kontrolisane, čujne promene registra radi stilskeg efekta.⁹⁷ Primetno je, dakle, da se tendencija ujednačavanja registara ustanovljena u umetničkoj vokalnoj tehnici ovde zanemaruje, kao što se kod ženskih glasova u najvećem broju slučajeva izbegava falset i glas glave (kod pevača je falset uobičajeniji). Već je pomenuto da je, budući bliže govornom stilu, u popularnoj muzici pozicija larinksa neutralna ili pak blago podignuta; na tragu ‘prirodnosti’ razumeva se i

⁹⁴ Up. Chandler, „Teaching Popular Music Styles”, 38.

⁹⁵ Miks glas, odnosno, mehanizam vokalizacije u srednjem registru, predstavlja rezultat balansiranja – *miksovanja* – registara grudi i glave. Ova tehnika upotrebljava se da bi se kvalitet tona ujednačio kroz različite registre, kao i da bi se viši tonovi ‘osnažili’ bez potpunog oslanjanja na grudni glas koje u višim deonicama može negativno da utiče na stabilnost intonacije, kontrolu i agilnost tona.

Videti, npr. Biserka i Dušan Cvejić, *Umetnost pevanja*, 106.

⁹⁶ U suprotnosti sa uobičajenim mišljenjem da belting tehnika (izvedena od reči *belt*, pojas) predstavlja doslovno naprezanje i povlačenje grudnog glasa u više registre, ona se u krugovima muzičkog teatra (gde se bogato koristi) definiše kao tehnika potekla iz govornog glasa. Počivajući na govoru, pravilno izvedeni belting bi trebalo da bude glasan, intenzivan, da zadrži spontanost govora, da zvuči kao kontrolisano vikanje.

Videti: Norman Spivay, „Music Theater Singing . . . Let’s Talk. Part 2: Examining the Debate on Belting”, *Journal of Singing* 64, br. 5 (maj/jun 2008): 607–614; R. E. (Ed) Stone, Jr., Thomas F. Cleveland, Johan Sundberg, and Jan Prokop, „Aerodynamic and Acoustical Measures of Speech, Operatic, and Broadway Vocal Styles in a Professional Female Singer”, *Journal of Voice* 17, br. 3 (septembar 2003): 283–297; Rachel L. Lebon, *The Professional Vocalist: A Handbook for Commercial Singers and Teachers* (Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc., 1999); Beth Miles i Harry Hollien, „Whither Belting?”, *Journal of Voice* 4, br. 1 (mart 1990): 64–70.

⁹⁷ Runi navodi primer karakterističnog ‘obrta’ registra (*flip*) u kantri, folk, indi pop/rok i pop r’n’b muzici. Rooney, 39.

vibrato, koji bi trebalo da bude kontrolisan, ne prebrz ili prespor i ne preširok, osim u onim situacijama u kojima je to podstankuto ličnim umetničkim dojmom izvođača.⁹⁸ Dodaci ili naslojavanje specifičnih zvukova i poteza poput *tvenga* (eng. *twang*) ili različitih nivoa vokalne distorzije primetnih u rok i metal muzici, ali i u gospelu, soulu, disko i fank muzici, kao i pitanje vrste melizmatičnih pokreta (u popularnoj muzici su to, npr. *likovi* ili *rifovi*) i osnovnih skala na kojima se oni izvode, dodatno učvršćuju inherentne razlike između klasičnog i komercijalnog pristupa vokalnom zanatu.

Konačno, govoreći o pedagogiji glasa u popularnoj muzici, postavlja se i pitanje kako je otkriće mikrofona, o kome će uskoro biti više reči, uticalo na vokalnu tehniku. Pronalazak ovog uređaja prvenstveno je pružio mogućnost prenošenja akustičkog signala na daljinu, kao i, u sprezi sa zvučnicima, slušalicama i ostalom aparaturom, njegovu amplifikaciju. Međutim, osim transmisije i amplifikacije, mikrofoni su u sferi muzike otvorili čitav spektar modusa za oblikovanje i obogaćivanje zvuka kao što su tiho i istančanije pevanje, korišćenje raznih efekata poput reverberacije, eha, dileja (eng. *delay*), itd, dodatno bojenje glasa i korišćenje kreativnog potencijala ovog uređaja.

Ovladavanje mikrofonskom tehnikom od samih početaka je podrazumevalo svojevrsno prilagođavanje inicijalno usvojene vokalne tehnike, počevši od jačine pevanog ili govorenog zvuka koji više nije morao sam da nadjačava, primera radi, instrumentalne sastave ili pak doseže poslednje redove u koncertnoj sali. U skladu sa osetljivošću i dinamičkim opsegom mikrofona, pevači najpre moraju da optimizuju sopstveni dinamički učinak, što je u inicijalnim fazama korišćenja mikrofona značilo ‘kroćenje’ najglasnijih signala i upoznavanje sa tišim, suptilnijim i, posledično, intimnijim sferama glasa.⁹⁹ Vokalni pedagozi poput Katerin Sadolin ukazuju na tri („imaginarne”) sfere mikrofona, tj. u fizičkom prostoru ispred/oko njega, od kojih svaka najoptimalnije reaguje na određenu vrstu zvučne informacije, a u kojima pevači treba da se kreću kako bi postigli ujednačenost zvuka.¹⁰⁰ Tako je prva sfera, najbliža mikrofonu, ona koja najbolje reaguje na najniže frekvencije i podnosi „vazdušast” ton; druga, u kojoj se proizvodi većina zvuka pri pevanju, ‘kupi’ sve frekvencije, a jačinu tona je potrebno prilagođavati eventualnim približavanjem ili udaljavanjem od mikrofona (ostajući pri tom

⁹⁸ Rooney, 42.

⁹⁹ Više o konkretnim strategijama biće reči u narednom poglavlju.

¹⁰⁰ Up. Catherine Sadolin, *Complete Vocal Technique* (Copenhagen: CVI Publications, 2012), 175–176.

u okviru iste sfere), dok je treća sfera ona u kojoj mikrofona najslabije prima signal, te zvuk glasa, posebno iz ugla samog pevača, figurira između amplifikovanog i akustičnog.¹⁰¹ No, iako se od pevača (naročito pevača popularne muzike) očekuje da se služe svim mogućnostima mikrofona, savremeni uslovi koncerata, klupskih svirki i sličnih događaja ipak uglavnom traže manju razdaljinu i izbegavanje sfere u kojoj glas postaje ‘neuhvatljiv’. Pored usklađivanja jačine zvuka/glasa i ovladavanja nijansama volumena, mikrofonska tehnika takođe, u zavisnosti od blizine samog uređaja, iziskuje prilagođavanje izgovora ploziva i frikativa (kao što su *p*, *t*, *k*, *f*, *s* i drugih), koji u suprotnom mogu izazvati praskavi, pucketavi (eng. *popping*) zvuk.¹⁰²

Pitanje mikrofonske tehnike, svakako, nije samo pitanje iznalaženja nove tehnike: ono pak ukazuje na prisustvo važnog novog faktora u vokalnoj muzici, koji, iako najrasprostranjeniji i najuobičajeniji u vidu pronalaska i širenja značaja mikrofona u raznim sferama ljudske delatnosti, nije ograničen samo na njega, o čemu ću detaljnije pisati u nastavku.

Nove tehnologije takođe utiču na inovacije u okvirima savremene vokalne pedagogije na više načina. Na primer, Skot Mekoj predviđa da će uskoro upotreba softvera koji obavljaju analizu spektra/spektralnu analizu (eng. *spectrum analysis*) zvuka biti neodvojiva komponenta procesa učenja o glasu. Softveri specijalizovani za analizu zvuka glasa mogu se fokusirati i na njegove pojedinačne odlike kao što su brzina i opseg vibrata, prikazivanje preciznosti u tonskim visinama i boji u realnom vremenu, fonetske transkripcije, procenjivanje formantata i podudaranje samoglasnika, konfiguracije vokalnog trakta, te višestruka, simultana analiza akustičkih i elektroglotografskih podataka.¹⁰³ Dalje, kako su uslovi pandemije Covid-19 pokazali, ne samo da je moguće – iako ne i idealno – časove pevanja ili instrumenata održavati onlajn, odnosno, posredstvom platformi za video komunikaciju, nego je takva situacija dovela do proliferacije *YouTube* vokalnih trenera (eng. *vocal coaches*) i škola pevanja najrazličitijih pravaca.

¹⁰¹ Sadolin, 175–176.

¹⁰² Da bi se praskavi efekat izbegao, u studijima i na koncertima uživo se koriste i pop filteri, sunđeri ili mrežice koji se stavljaju na mikrofona ili između izvođača i mikrofona, i ‘upijaju’ praskave zvukove.

¹⁰³ Scott McCoy, „Singing Pedagogy in Twenty-First Century”, u *Teaching Singing in the 21st Century*, ur. Scott D. Harrison i Jessica O’Bryan (Dordrecht: Springer, 2014), 16.

U prvom delu ovog poglavlja dat je sažet hronološki pregled razvoja vokalne pedagogije Prvog glasa muzike Zapadnog sveta, te osnovnih pitanja koji ovu istorijsku nit prati. Među njima je moguće ispratiti nekoliko preokupacija vokalne pedagogije i ispravne/poželjne vokalizacije, kao što su činoci *dobrog pevanja* (poput stabilne intonacije, pravilnog izgovora teksta, tačne ritmike i dobrog oslonca u protoku vazduha), te vladanje različitim vokalnim registrima. Vremenom je, kako je pokazano, ova pedagoška grana bivala sve utemeljenija u naučnim, medicinskim i anatomskim otkrićima, nalazeći načine da pravilno pevanje učini bezbednijim kroz sistematski posredovano znanje o anatomiji i elementima vokalnog aparata, te osvešivanje procesa i mehanizma nastanka glasa kod samih pevača. Ako se posmatra oblast umetničke muzike, može se reći da je ovakav pristup prevalentan i danas, naročito uzimajući u obzir ubrzani razvoj nauke o glasu počevši od šezdesetih godina 20. veka naovamo. Još jedna osobina savremene vokalne pedagogije koju sam nameravala da istaknem ovde tiče se razvoja pedagogije popularne muzike, koja obraća pažnju na (pod)žanrovske specifikacije vokalne tehnike, te pedagogije savremene eksperimentalne i avangardne muzike, odnosno, muzike sa proširenim vokalnim tehnikama. Razvoj pedagoškog pristupa vokalizacijama sa PVT u popularnoj nekomercijalnoj, tj. ekstremnoj metal muzici, biće posebno obrađen u poglavlju koje se tiče *ekstremnog* glasa u savremenoj muzici.

3.2 GLAS I TEHNOLOGIJA

Razmatrajući istorijski razvoj popularne muzike i odnose između (pevačkog) tela i nove tehnologije, tj. trajektorije popularne muzike kao fenomena masovne kulture koje se mogu pratiti od početka 20. veka do danas, Florian Heš (Florian Heesch) postavlja tri kategorije prema kojima je moguće tumačiti „oglašavanje tehnoloških tela” i to kroz: (1) ‘odsustvo’ tela, odnosno, snimljene glasove, (2) amplifikovano prisustvo, tj. „mikrofonska” tela i (3) hibridne identitete, odnosno, vokodere i druge naprave koje omogućavaju transformaciju glasa.¹⁰⁴ Raznolikost u vrstama odnosa koje glas i telo uspostavljaju sa tehnologijom Heš vidi i kao područje u kojem je moguće zastupati rodne, rasne i druge identitete, naročito u ostvarenjima popularne muzike, gde često identiteti onih koji pevaju imaju važno mesto u hermeneutičkom tumačenju pojedinačnih pesama ili većih celina.¹⁰⁵ S druge strane, baveći se i umetničkom i popularnom muzikom, u svojoj knjizi *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* Mirijama Jang prepoznaje načine na koji se glas ‘hvata’, transformiše ili modifikuje tehnologijom, imenujući pri tom (1) semplovani glas, (2) mehanički glas, (3) tehnološki metamorfozirani glas i (4) glas koji imitira zvučne karakteristike mašine.¹⁰⁶ Ovim kategorijama Jang obuhvata i digitalnu eru, koja, kako naglašava, dovodi u pitanje fleksibilnu i fri-bit (free-bit) distribuciju glasa, vlasništvo i autorska prava, zastupanje i kontrolu nad snimljenim glasom.¹⁰⁷

U odnosu na dostignuća tehnologije, a inspirisana klasifikacijama Heša i Jang, ovde ću razmatrati **sačuvani/snimljeni** glas, **amplifikovani** glas, **modifikovani** glas i **sintetizovani** glas. Ova podela uslovljena je, u ovom radu, razvojem tehnoloških alata i uređaja koji su kroz istoriju uticali na upotrebu glasa i vokalnu tehniku, odnos između glasa, tela i subjektiviteta, te slušalačku percepciju. Kao što ćemo videti, nijedna od ovih kategorija u praksi ne isključuje drugu; štaviše, one se gotovo uvek prepliću i dopunjuju, utičući na aktuelizovanje filozofskih i teorijskih diskursa o fundamentalnim svojstvima

¹⁰⁴ Cf. Florian Heesch, „Voicing the Technological Body: Some Musicological Reflections on Combinations of Voice and Technology in Popular Music”, *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 2, br. 1 (maj, 2016): 5, <https://doi.org/10.25364/05.2:2016.1.5>.

¹⁰⁵ Heesch, „Voicing”, 50.

¹⁰⁶ Young, *Singing the Body Electric*, 1.

¹⁰⁷ Young, 1.

glasa. U tom smislu, izumi koji će ovde biti predstavljeni ne samo da su kroz istoriju nastojali da sintetišu imitaciju ljudskog glasa, već su pomogli i njegovom prevazilaženju vremenskih i prostornih okvira kojima je ljudski glas *de facto* podređen, a trenutak u kome je on prvi put zabeležen fonoautografom postaje upravo ta „otisna tačka za promišljanje modulacija, premeštaja, bestelesnosti i ponovnog otelotvorenja medijatizovanog ljudskog glasa tokom dvadesetog i dvadesetprvog veka”.¹⁰⁸

3.2.1 Sačuvan glas – odsutno telo

Pronalasci u oblasti snimanja zvuka, otvorili su novi put i ukazali na nova pitanja o svojstvima i prirodi glasa u novom kontekstu. Naime, sa prvim snimkom ljudskog glasa (koji je ujedno bio i prvi zapis zvuka!) 1860. godine na fonoautografu Eduar-Leona Skota de Martinvila (Édouard-Léon Scott de Martinville, 1817–1879), zajedno sa razvojem telefonije i fonografa (1877), glas postaje „slobodno plutajući, više nije ukorenjen u određenom telu, niti vremenu i mestu”.¹⁰⁹ Samim tim, mogućnosti za prezervaciju i transmisiju glasa, koje su podrazumevale i njegovo odvajanje od tela kao izvora zvuka, podstakle su otpočinjanje nove ere akuzmatičnog i, vremenom, odloženog slušanja glasa. Štaviše, ideja o „besmrtnosti dostignutoj kroz proces snimanja” glasa bila je u osnovi Edisonove marketinške strategije – u zamenu za „sonični ekvivalent ljudskoj kriogenici” i čuvanje od zaborava, od poznatih ličnosti poput Florens Najtingejl (Florence Nightingale), Roberta Brauninga (Robert Browning), Lorda Tenisona (Lord Tennyson), Džozefa Pulicera (Joseph Pulitzer) i kralja Edvarda VII (King Edward VII) bilo je zatraženo da reklamiraju novi proizvod.¹¹⁰ Glasovi ovih i drugih poznatih ljudi

¹⁰⁸ Young, 1.

¹⁰⁹ Young, 17–18.

Džonatan Stern (Jonathan Sterne) i Mičel Akijama (Mitchell Akiyama) smatraju da je otvaranje mogućnosti slušanja zapisa koje je te 1860. godine načinjen na fonoautografu dovela do estetskog i epistemološkog obrta u istoriji zvuka. Naime, fonoautograf, iako inspiracija za fonograf i brojne potonje pronalaskе, zapravo nije bio namenjen reprodukciji zvuka, već samo njegovom zapisu. Skot de Martinvil je svoj izum zamislio kao sredstvo za vizuelizaciju zvučnih zapisa, odnosno, fonoautograma, koji su bili upisivani na rolnu stakla i, kasnije, papira, putem stilusa koji je dobijao signale od membrane prikačene za konusni levak. Up. Jonathan Sterne i Mitchell Akiyama, „The Recording That Never Wanted to Be Heard and Other Stories of Sanification”, u *The Oxford Handbook of Sound Studies*, ur. Trevor Pinch i Karin Bijsterveld (Oxford: Oxford University Press, 2012), 544–560, 544–545.

¹¹⁰ U vezi sa dostizanjem besmrtnosti prezervacijom glasa, Mirijama Jang navodi Sternovu opservaciju da je ova ideja bila deo većeg političkog projekta koji bi osigurao nadmoć i kulturnu prevlast nad različitim

prvenstveno povezanih sa muzikom i radijskom kulturom, otvorili su, na prelazu vekova, prozor u dostignuća kakva kasnije postaju deo svakodnevnog života.

Ilustracija 1. Fonoautograf. Izvor:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fonoautografo.jpg>



Može se reći da je razvoj tehnologije za snimanje zvuka imao dalekosežniji uticaj na muziku čak i od pronalazaka novih instrumenata dajući mogućnost zvuku da u zapisu postane materijalizovan i „opipljiv”.¹¹¹ Kao što je slučaj i sa zvukom uopšte, tehnologije snimanja i reprodukcije su, zajedno s opcijom čuvanja od zaborava, promenile glas na nekoliko nivoa: glas postaje *uhvatljiv*, *prenosiv*, *(ne)vidljiv*, *ponovljiv*, vremenski *ograničen* i, zahvaljujući mikrofonom koji su proširili zvučni spektar, *prijemčiv(iji)*.¹¹² Sve ove kategorije pak dalje vode ka znatno rasprostranjenijoj i dostupnijoj konzumaciji i kolekcionarstvu glasa i muzike, ne samo u živom prenosu, već i fizički – u obliku ploča, kasete, kompaktnih diskova. Od prvog zvučnog snimka u istoriji na kom je zabeležena

etničkim grupama koje su, samo generaciju ranije, bile na udaru američke vlade. Jonathan Sterne, *Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003), 27, prema: Young, *Singing the Body Electric*, 19–20.

¹¹¹ Up. Biljana Leković, „Kritička muzikološka istraživanja *umetnosti zvuka*: muzika i *sound art*” (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, 2015), 112.

¹¹² Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology has Changed Music* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2010), 10–55.

francuska pesma *Au Clair de la Lune*,¹¹³ preko „mašina za smeh”¹¹⁴ u drugoj polovini 20. veka, pa sve do digitalnih audio-vizuelnih načina komunikacije današnjice, glasovi ljudi (pa i drugih životinjskih vrsta) koji iz različitih razloga ‘nisu tu’ ipak su prisutni svuda oko nas – u muzici, filmovima, televizijskim serijama i dostupni su nam, praktično, ‘na klik’.

3.2.2 Amplifikovan glas – ‘pojačano’ telo

Pronalazak mikrofona, koji se tehnički definiše kao elektroakustički pretvarač akustičke energije u električnu, snažno je prodrmao muzičku scenu i najavio novo poglavlje u istoriji muzike, poglavlje u kojem je tehnološka medijacija zvuka i glasa važan segment stvaranja, izvođenja i produkcije muzike. Osim u muzici, mikrofoni se upotrebljavaju u najširem spektru ljudskih delatnosti, počevši od telefonije, preko radija i televizije, pa sve do digitalnih snimača glasa i softvera za prepoznavanje glasa (eng. *voice recognition*), koji se koriste u medicini, forenzici, i drugim oblastima. Iako je sam termin mikrofona, koji je označavao augmentaciju zvuka pomoću specijalno dizajnirane naprave, Čarls Vitstoun (Sir Charles Wheatstone) upotrebio nešto ranije, 1827. godine, prvi pokušaji realizacije električnog mikrofona javljaju se sredinom 19. veka. Posebno se ističe izum kontaktnog mikrofona¹¹⁵ kojeg je 1861. godine javnosti demonstrirao Rajs (Johann Philipp Reis). Usledili su patenti pronalazača Bela (Alexander Graham Bell, 1847–1922) i inženjera Eliše Greja (Elisha Gray, 1835–1901) za mikrofona u okviru telefonskog aparata (1876), te pronalazak karbonskog/ugljenog mikrofona¹¹⁶ iste godine

¹¹³ ToneSpectra.com. „The first known recording of a human voice, from April 9th, 1860. (Phonautograph Etching)”. 21.8.2010. YouTube video, 1:14. <https://youtu.be/uBL7V3zGMUA>.

¹¹⁴ Snimljeni smeh je na televiziji, a naročito u američkim serijama i zabavnim emisijama, počeo da se upotrebljava krajem pedesetih godina 20. veka. Izumitelj „lažnog smeha” ili, popularno, *Laff* mašine, bio je Čarls Daglas (Charley Charls Douglas). Od samog početka, snimljeni smeh pratila je reputacija zazornog i neobičnog fenomena. O tome više u: Jacob Smith, „Laughing Machines”, u *The Sound Studies Reader*, ur. Johathan Sterne (Milton Park: Routledge, 2012), 533–538.

¹¹⁵ Kontaktni mikrofona radio je tako što je metalna membrana pri oscilovanju uspostavljala i prekidala kontakt pod uticajem zvučnih talasa.

¹¹⁶ Ugljeni ili kontaktni mikrofona koristi ugljena zrnca kao element čija se otpornost kontakata menja u odnosu na vrstu i jačinu zvučnog signala. Ugljena zrnca se nalaze između dve metalne ploče, od kojih je jedna usmerena ka govorniku i ponaša se kao dijafragma. Ugljeni mikrofoni su u oblasti snimanja muzike korišćeni do početka tridesetih godina 20. veka, a zatim je zamenjen drugim tipovima zbog relativno visokog nivoa šuma i neosetljivosti na slabe signale. Ур. Мирослава Милошевић и Хуснија Куртовић, *Електроакустика* (Ниш: Издавачка јединица Универзитета у Нишу, 1996), 209–210.

zbog kog su se izumitelji Emil Berliner (Emile Berliner, 1851–1929) i Tomas Edison (Thomas Edison, 1847–1931) završili pred Vrhovnim sudom u SAD, koji je presudio da je Edison ipak prvi došao do ovog izuma.¹¹⁷ Svi ovi pronalasci situirani su, dakle, u oblasti telekomunikacija, u kojoj će se, pored radiodifuzije u nešto kasnijem periodu, dešavati ključne promene i koraci ka usavršavanju mikrofona.

Kao rezultat kompetitivnog rada više različitih kompanija na razvoju ugljenih i kondenzatorskih mikrofona tokom druge i treće decenije 20. veka, već sredinom dvadesetih godina pojavljuje se mikrofoni koji će ubrzo postati sastavni deo radijskog studija. Naime, 1917. godine pojavljuje se elektrostatički mikrofoni, 1924. elektrodinamički sa trakom (ribon mikrofoni), a potom i elektrodinamički mikrofoni sa kalemom. Kroz nekoliko godina ovi uređaji će potpuno zameniti dotadašnje akustično analogno snimanje, koje je podrazumevalo pevanje i sviranje u snimački rog pomoću kog se zvuk usmeravao ka fleksibilnoj membrani/mikrofonskoj dijafragmi od liskuna ili stakla, koja je potom vibracije prenosila na iglu za upisivanje traga na cilindar ili disk.¹¹⁸ Kao što ćemo videti u narednom poglavlju, ova praksa nije trpela širok dinamički pevački raspon, budući da su, kao i u velikim salama, pevači morali da nadjačavaju instrumentalnu pratnju. Od pojavljivanja na tržištu, mikrofoni je bio u tesnoj sprezi s razvojem radija – našao je primenu kako u radijskim emisijama i reklamama (koje su do tada bile snimane na način sličan akustičnom), tako i u snimanju muzike za emisije koje su na radiju emitovane. Već sredinom dvadesetih godina 20. veka u američkoj štampi se pojavljuju članci i rasprave o „radijskom glasu” u kojima se prepoznaje potreba za razvijanjem izvesnih mikrofonskih veština kako bi se posao spikera ili pevača na radiju obavljao sa zadovoljavajućim kvalitetom.¹¹⁹

Razvoj mikrofona se nastavio u decenijama koje su usledile, dobijajući svoje bežične (eng. *wireless*, pronaden 1947, patentiran 1957. godine), štedljivije i efikasnije oblike, te početkom 21. veka, i razne digitalne varijante. U zavisnosti od potreba i uslova u kojima se koriste, usavršavani su i mikrofoni za bučne prostorije, „kravatni

¹¹⁷ Arthur Fox, „Mic History: Who Invented Each Type Of Microphone And When?”. Pristupljeno 30.5.2021. <https://mynewmicrophone.com/mic-history-who-invented-each-type-of-microphone-and-when/>.

¹¹⁸ Katz, *Capturing Sound*, 43.

¹¹⁹ Paula Lockheart, „A History of Early Microphone Singing, 1925–1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification”, *Popular Music and Society* 26, br. 3 (2003): 372.

mikrofoni”,¹²⁰ mikrofoni za poništavanje buke, grleni mikrofoni – laringofoni, i drugi.¹²¹ Ozvučavanje govornika i pevača, kao i snimanje uopšte, razvijalo se paralelno sa mikrofonskim uređajima, a u zavisnosti od akustičkih uslova prostora u kom se snima, kao i od samih izvođača. Medijska kultura 20. veka je na televiziji, filmu, u muzici, odnosno u industriji zabave, telefoniji i drugim oblastima bazirala svoj razvoj u velikoj meri oslonjena na mogućnosti snimanja i amplifikacije zvuka. Brojni kompleksni uređaji koje danas koristimo nezamislivi su u tom obliku bez mikrofona.

3.2.3 **Modifikovan glas – hibridni telesni identiteti**

Istorija elektronske obrade, transformacije i modifikacije ljudskog glasa otpočinje pronalaskom vokodera. Vokoder (VOIce-CODER), *mašina koja kida govor na delove*, rezultat je rada američkog fizičara Homera Dadlija (Homer Dudley, 1896–1980) na električnom uređaju koji je trebalo da ostvari ne samo prenos govora nego njegovu „spektralnu deskripciju”.¹²² Kako je Dadli napisao u svojoj eksplikaciji koju je izložio na konferenciji Nacionalne akademije nauka SAD 1939. godine, „[c]elokupan proces podrazumeva korišćenje električnih kola tako da se oponaša čovek koji ponavlja govor onako kako ga čuje”.¹²³ Ovaj proces takođe je, što je posebno važno u kontekstu razvijanja telekomunikacija, podrazumevao i upotrebu principa kompresije, kodiranja i elektronske sinteze glasa, tj. govora u cilju efikasnijeg i štedljivijeg prenosa informacija. Vokoder je nastao 1928. godine u Bel laboratorijama (Bell Laboratories), a prvi funkcionalni vokoder proizveden je 1935. godine, sa dve osnovne komponente: analizator i sintetizator.¹²⁴ Prva, dakle, analizira telefonski glas, pretvara ga u električni signal i deli na deset frekvencijskih opsega, te ekstrahuje samo one parametre svakog pojedinačnog

¹²⁰ Uobičajeno korišćeni kod spikera, „kravatni” mikrofoni (ili „Lavalije” mikrofoni), ime su dobili po tome što su štipaljkom kačeni za kravatu ili neki drugi deo odeće.

¹²¹ Up. Petar Pravila i Dragan Drinčić, *Elektroakustika* (Beograd: Viša elektrotehnička škola, 2006), 108–110.

¹²² Dave Tompkins, *How to Wreck a Nice Beach. The Vocoder from World War II to Hip-Hop. The Machine Speaks* (Brooklyn-Chicago: Melville House-Stop Smiling Books, 2011), 19.

¹²³ Homer Dudley, „The Automatic Synthesis of Speech”, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA* 25, br. 7 (1939): 378. Nav. prema: Mara Mills. „Media and Prosthesis: The Vocoder, the Artificial Larynx, and the History of Signal Processing”, *Qui Parle* 21, br. 1 (2012): 123–124, doi:10.5250/quiparle.21.1.0107.

¹²⁴ Mills, „Media and Prosthesis”, 113.

opsega koji su neophodni za razumljivost i prenosi ih do prijemnika – sintetizatora, koji potom rekreira govor.¹²⁵ Pojašnjavajući svojoj deci način na koji vokoder funkcioniše, Dadli je, prema rečima njegove ćerke, upotrebio jednu slikovitu analogiju: „[Vokoder je] uzimao [...] kodiranu poruku, razbio je kao kajganu i sastavio po drugačijem redosledu i poslao je. Prijemni vokoder ju je ponovo (poruku) razbio i sastavio u pravom redosledu, kao akrostih ili nešto”.¹²⁶

Ilustracija 2. Demonstracija i shema vokodera.

Izvor: Dudley, „The Carrier Nature of Speech”, 506, 508.

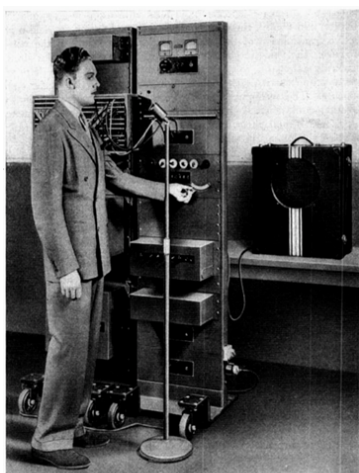


Fig. 4—The vocoder as demonstrated.

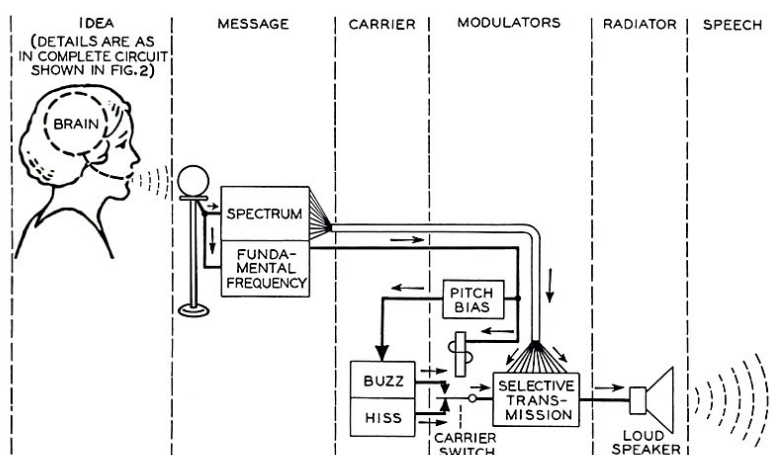


Fig. 7—Schematic circuit of the vocoder.

Važan deo istorije vokodera čini i njegova uloga u korespodenciji između najviših savezničkih državnih i vojnih instanci u Drugom svetskom ratu. Ove komunikacijske linije morale su biti osigurane od presretača i prislušivača, a mogućnosti vokodera – koje su pre svega podrazumevale sposobnost da se glas (u neprepoznatljivom obliku) i poruka (u intaktnom) prenesu s jednog kraja planete na drugi – učinile su da ovaj uređaj bude jedan od neočekivanih i skrivenih aduta u pobedi Saveznika protiv nacističke Nemačke.

Od trenutka kada je 1942. godine dalji razvoj vokodera zaštićen pod velom vojne tajne s koje je oznaka poverljivosti skinuta tek 1976, dvanaest SIGSALY terminala postavljeno je širom sveta. Ovi terminali su podrazumevali čitave ‘sobe’ i zidove od 40 jedinica opreme, a među njima su bili vokoder i posebno dizajnirani parovi gramofona koji su omogućavali snimanje i izobličavanje govora. Osim toga što je Vokoder glasu

¹²⁵ Mills, 113.

¹²⁶ Tompkins, *How to Wreck*, 42.

„oduzimao” ljudskost, pretvarao ga je u *nešto Drugo*, robotizovano i neprepoznatljivo. O „neljudskoj” prirodi glasa koji nastaje posredstvom vokodera svedoče i opaske poput one Dejva Tompkinsa (Dave Tompkins): „Tokom Drugog svetskog rata, vokoder je redukovao glas na nešto hladno i taktično, sićušno i suvo kao konzerve supe u kutiji s peskom, dehumanizujući grkljan, takoreći, za neke od čovekovih dehumanizujućih momenata: Hirošimu, Kubansku krizu, sovjetske gulage, Vijetnam”.¹²⁷ Upravo je taj početni utisak ‘nedostatka ljudskosti’, ili pak njena ‘nadgradnja’, kako je kasnije počela da se tumači, ono što je privuklo čitavu generaciju muzičara koji su sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka delovali na američkoj crnačkoj elektro/rep/fank sceni. Fascinacija i poigravanje sa narativom o opasnosti tehnologije za budućnost čoveka i humanosti ogleda se, na primer, u numerama poput „Computer Age (Push the Button)” (1984) elektro i „oldskul” (eng. *oldschool*) rep sastava *Newcleus*, koja otpočinje pitanjem „Da li oni kontrolišu nas, ili mi kontrolišemo njih, ili šta?” [Are we under their control, or are they under our control, or what?].¹²⁸

Dalji razvoj tehnologije modifikovanja glasa pratio je osnovni princip rada vokodera, koji podrazumeva transformisanje početnog zvučnog/glasovnog signala koji može biti snimljen ili uživo izveden. Naime, premda je uvreženo mišljenje da su ‘robotski’ glasovi koji su postali nezaobilazni tokom osamdesetih godina na filmu, televiziji i šire (primera radi, u radu ‘telefonskih sekretarica’ ili u kompjuterskim igrama) sintetizovani, ipak je značajno veći procenat onih glasova koji su snimljeni i potom prošli kroz signalno modelovanje, odnosno, transformaciju i modifikaciju da bi se dobio željeni ‘neljudski’ ili generalno neobičan efekat.¹²⁹ Na međi dve tradicionalno najzastupljenije metode kompjuterske sinteze glasa – formantne sinteze i sinteze odabirom jedinica – prva, bazirana na modelu izvora zvuka i upotrebe filtera koji su podešeni prema formantnim frekvencijama ljudskog govornog trakta, favorizuje se kada se potražuje neprirodan/robotski glas, dok druga, koja ulančava govorne jedinice iz baze snimljenih uzoraka, u upotrebi je u slučajevima kada se traži prirodniji zvuk glasa.¹³⁰ Danas su

¹²⁷ Tompkins, 20.

¹²⁸ The New Yorker, „The Secret History of the Vocoder”, 20.8.2014, YouTube video, 6:03, <https://youtu.be/OvR4qK0B--w>.

¹²⁹ Up. Oliver Bendel, „The synthetization of human voices”, *AI & Soc* 34 (2019): 84. <https://doi.org/10.1007/s00146-017-0748-x>.

¹³⁰ Goran Paulin, Marina Ivašić-Kos, Ivo Ipšić, „Mogućnost primjene govora u računalnim igrama temeljenim na lokaciji”, *Govor* 37, br. 1 (2020): 36–37, <https://doi.org/10.22210/govor.2020.37.02>.

veoma aktuelni i procesi statističke parametarske sinteze,¹³¹ kao i sinteze na bazi „dubokog učenja” (eng. *deep learning*), koje su ‘obučavane’ na obimnoj bazi snimljenih jedinica.¹³² Primera radi, uzorke u poznatoj bazi VOCALiD su uglavnom snimali glasovni glumci ili profesionalni spikeri, a njoj je danas moguće doprineti i ‘od kuće’¹³³ i tako obogatiti ovaj izvor iz kog se napajaju najnaprednije forme govorne sinteze.

Govoreći o programima koji funkcionišu na osnovu postojećih ili novih glasovnih podataka, jedan od globalno najpoznatijih i najpopularnijih fenomena u ovom domenu jeste softver Vokaloid (Vocaloid, ボーカロイド, Bōkaroido), sintetizer pevajućeg glasa, koji je 2004. godine predstavila kompanija Jamaha (Yamaha). Na osnovu baze podataka, Vokaloid sintetiše pevajući glas (baza je u ovom slučaju posebno opremljena muzičkim i „pevačkim” podacima), te generiše kompletan proizvod kada korisnik odabere/unese tekst i melodiju. Korisnici mogu da biraju između vrste i registra glasa, tembra, jezika, kao i bogate baze jezičko-melodijskih fajlova.¹³⁴

3.2.4 Sintetizovan glas – nepostojeće telo?

Analizirajući pesmu „Fitter, Happier” benda *Radiohead*, Mirijama Jang zaključuje da je sintetizovani glas epitomizacija Bodrijarovog (Jean Baudrillard) simulakruma, odnosno, kopija bez stvarnog originala.¹³⁵ Iako su sintetizovani glasovi inteligentnih virtuelnih asistenata¹³⁶ poput Siri (Siri, 2010), Alekse (Alexa, 2014) i Gugl Asistent

¹³¹ Simon King, „An introduction to statistical parametric speech synthesis”, *Sādhanā* 36, Part 5 (October 2011): 837–852.

¹³² Goran Paulin, Marina Ivašić-Kos, Ivo Ipšić, „Mogućnost primjene govora”, 37.

¹³³ Ova baza podataka, drugačije nazivana *glasovnom bankom* (eng. *Voicebank*), opremljena je hiljadama glasova. Opcija dopunjavanja baze je dostupna svima, a svoj glas ‘donatori’ mogu podeliti sa svima, ili ga sačuvati za sebe. U periodu rada na ovoj disertaciji izloženi su poslednji podaci, prema kojima je više od 91000 ljudi iz čitavog sveta dalo doprinos bazi. Vebsajt: <https://vocalid.ai/voicebank/>.

¹³⁴ Na primer, verzija softvera Vocaloid5 nudi izbor između četiri ličnosti/glasa (Amy, Chris, Kaori i Ken), engleskog i japanskog jezika, tipa glasa (muški, ženski, robotski, lupovani, ritmični, vazdušasti, itd) i boje/tembra (ambijentalna, svetla, haotična, čista, slatka, tamna, distorzirana, graul, sanjiva, bogata, suva...). Kao što se može primetiti, tehnike, boje, registri i druge konvencionalno shvaćene kategorije ovde su pomešane na osnovu unutrašnje logike i *user-friendly* interfejsa samog programa. Više na: <https://www.vocaloid.com/en/> Pristupljeno 30.5.2021.

¹³⁵ Young, *Singing the Body Electric*, 83.

¹³⁶ Inteligentni virtuelni/personalni asistenti su softveri koji izvršavaju zadatke na osnovu zadatih glasovnih komandi ili pitanja. Više na: https://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_assistant.

(Google Assistant, 2016) ili pak text-to-speech (TTS)¹³⁷ softvera na aplikacijama poput Tiktoka već uveliko deo naše svakodnevice, pitanje da li je njihov glas zaista ‘kopija bez originala’ ili pak rezultat bezbrojnih kombinacija snimljenih uzoraka ‘pravih’ glasova se ne postavlja toliko često. Naime, istorija sinteze glasa odvijala se na dva fronta, kao generisanje glasa i govora na osnovu imitacije ljudskog vokalnog trakta u mehaničkim napravama ili pak, u novijoj praksi, kao transformacija, modifikacija i manipulacija snimljenih ljudskih glasova.

Ljudska fascinacija davanjem glasa neživim objektima može se čitati u ključu duboke povezanosti glasa sa subjektivnošću i pronalazačkog/stvaralačkog poriva za ‘oživljavanjem’ mašina na način koji je istovremeno zazoran i intrigantan. Ideja o izradi anatomske verne kopije ljudske glave koja bi mogla i da (pro)govori potiče od davnina, a neki od najranijih zabeleženih pokušaja izrade anatomske relativno preciznih humanoidnih oblika glave sa otvorenim ustima nastaju u 13. veku.¹³⁸ Akustički sloj iluzije glave koja govori isprva je bio poveren ljudima koji bi, poput trbuhozboraca, svoj glas ‘pozajmljivali’ objektu, da bi sama sinteza neljudskog govora usledila kasnije, sa razvojem tehnologije. Čuveni su (uspešni) pokušaji razvoja prvih mehaničkih sintetizatora govora u drugoj polovini 18. veka, od kojih se posebno ističe izum govorne mašine austrijskog dvorskog zvaničnika Wolfganga fon Kempelena (1734–1804).¹³⁹ Ovaj sintetizer glasa koji je Kempelen razvijao od 1769. godine sve do samog kraja života, oponašao je anatomske karakteristike ljudskog govornog trakta svojim osnovnim elementima: mehonom na mestu pluća, vazдушna kutija u službi grudnog koša, gumenim levkom kao ustima, svojevrsnom sviralom s jezičkom umesto glotisa i limenim cevčicama kao nozdrvama.¹⁴⁰ Nemački fizičar i anatom Kristijan Gotlib Kracenshtajn (1723–1795) kreirao je govornu mašinu nalik na orgulje i to na osnovu „govornih

¹³⁷ TTS sistemi interpretiraju napisani tekst i čitaju ga naglas. Neki od njih, kao što su četbotovi (chatbots), mogu i sami da generišu tekst koji potom reprodukuju. Up. Oliver Bendel, „The synthetization of human voices”, 84.

¹³⁸ Fabian Brackhane, „Kann was natürlicher, als Vox humana, klingen?” Ein Beitrag zur Geschichte der mechanischen Sprachsynthese” (doktorska disertacija, Universität des Saarlandes, 2015), 3–4.

¹³⁹ Detaljnije o Kempelenovom životu i istraživanjima u vezi sa sintezom glasa u: Wolfgang von Kempelen, *Mechanismus der menschlichen Sprache*, http://www.coli.uni-saarland.de/~trouvain/Kempelen-Web_2017_07_31.pdf. Pristupljeno 25.5.2021.

¹⁴⁰ Kempelenova sprava rekreirana je na Odseku za fonetiku Univerziteta Saarland, Saarbrücken u Nemačkoj u periodu od 2007. do 2016. godine. Na replici je radio Fabian Brackhane (Fabian Brackhane) uz pomoć graditelja orgulja Huga Mejera (Hugo Mayer) i Dominika Bauera (Dominik Bauer), a rezultati se mogu videti na sledećim adresama: https://www.youtube.com/watch?v=k_YUB_S6Gpo; <https://www.youtube.com/watch?v=5fWYCTkWRoE>. Pristupljeno 25.5.2021.

cevdica”, čiji je oblik omogućavao stvaranje samoglasnika zahvaljujući analogijama sa ljudskim vokalnim aparatom i načinima funkcionisanja larinksa, jezika, zuba, nepca i usana.¹⁴¹ Međutim, Fabian Brakhane ističe da su, iako oba bazirana na mehaničkim principima rada orgulja i, donekle, registra *vox humana*,¹⁴² pronalasci Kempelena i Kracenštajna značajno različiti, počevši od činjenice da je Kempelen zasnovao svoju mašinu na empirijskim istraživanjima ljudske fiziologije, dok se Kracenštajn više oslanjao na filozofsku i teorijsku postavku porekla govora.¹⁴³

Ilustracija 3. Kempelenova govorna mašina © Deutsches Museum.



Broj međusobno nepovezanih izuma na tragu govorne mašine u drugoj polovini 18. veka, nastalih sa namerom da se dublje istraže principi funkcionisanja ljudskog vokalnog trakta i dospe do mašine koja će taj mehanizam moći da oponaša, ne zaustavlja se samo na Kempelenovom i Kracenštajnovom. Naime, u ovom periodu, svoje govorne sprave predstavljaju i engleski lekar i mislilac Erazmo Darvin (Erasmus Darwin, 1731–1802) i

¹⁴¹ Up. Brigitte Felderer, „Stimm-Maschinen”, 262; Young, *Singing the Body Electric*, 79.

¹⁴² Detaljnije o istoriji ovog registra i odnosu između njegovog razvoja i pronalazaka u oblasti sinteze govora, videti u: Brakhane, „Kann was natürlicher, als Vox humana, klingen?”; Theo van Leeuwen, „Vox Humana: The Instrumental Representation of the Human Voice”, u *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, ur. Norie Newmark, Ross Gibson i Theo van Leeuwen (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010), 5–15.

¹⁴³ Iz ove razlike u pristupima proizlazi i diferencijacija njihovih teorija artikulacije samoglasnika, u kojima Kracenštajn tvrdi da je produkcija govora analogna ponašanju svetlosti, gde se „zvučni zraci” ponašaju kao svetlosni, oblikujući se pomoću odbijajućih i kompleksnih površina u ustima, a Kempelen određuje otvaranje usta i otvaranje „kanala jezika” kao dva ključna i nezavisna artikulatorna pokreta. Fabian Brakhane, „Kempelen vs. Kratzenstein – Researchers on speech synthesis in times of change”, Conference: History of Speech Communication Research At: Dresden, Germany, 2015, 47–48. https://www.researchgate.net/publication/307574940_Kempelen_vs_Kratzenstein_-_Researchers_on_speech_synthesis_in_times_of_change Pristupljeno: 26.5.2021.

francuski duhovnik i pronalazac Opat Mikal (Abbé Mical, 1727–1789). Darwin je konstruisao drvenu mašinu sa kožnim ‘usnama’, ventilima nalik na nozdrve i svilenom trakom na mestu jezika, koja je mogla da proizvede suglasnike *b*, *p* i *m*, kao i samoglasnik *a*.¹⁴⁴ „Glave koje pričaju” koje je osmislio opat Mikal funkcionisale su po sličnom principu kao i prethodni izumi, s tim da su mogle da ‘izuste’ i čitave razumljive rečenice.¹⁴⁵ Takođe, Kristof Fridrih Helvag (Christoph Friedrich Hellwag, 1754–1835) radi na modelu za objašnjenje mehaničkih principa nastanka ljudskog govora, čijim bi se razvojem uspostavio instrument sposoban da ‘ozvuči’ foneme – iako nedostignuta, Helvagova primarna ideja je bila da, u konačnici, njegov proizvod progovori stranim, ali i nikad čutim, zaboravljenim jezicima koji postoje samo u zapisu.¹⁴⁶

Mehanička sinteza govora kroz 19. vek ogleda se prvenstveno u epigonskim ostvarenjima, koji nasleđuju i razvijaju svoje izume na principima Kempelenove ideje. Izdvajaju se radovi Karla Varmholca (Carl Salomon Warmholz, 1778–1854), Leonarda Poša (Leonhard Posch, 1750–1831), zatim, govorna mašina *Eufonija* Jozefa Fabera (Joseph Faber, cca. 1800–1850), te izgubljena i navodno usavršena replika Kempelenove jezičke mašine braće Melvil (Mellville James Bell 1845–1870) i Aleksandra Grejema Bela.¹⁴⁷ Rad Hermana Helmholca (Hermann von Helmholtz, 1821–1894) na novom principu vokalne simulacije pomoću zvučnih viljuški, koje vibriraju zahvaljujući elektromagnetima, i rezonatora, imenovanoj kao spektralna sinteza, rezultirao je jednim od pronalazaka koji i danas utiču na istraživanja u oblasti sinteze govora. Ovo je takođe period kada govorne mašine dospevaju na tržište i postaju dostupne ‘običnim’ ljudima, no ipak kao vrlo rudimentarni mehanizmi ugrađeni u igračke, tj. lutke koje govore.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Erasmus Darwin, *The Temple of Nature*, 1803, nav. prema: Brackhane, „Kann was natürlicher, als Vox humana, klingen?“, 29.

¹⁴⁵ Gordon Ramsay, „Mechanical Speech Synthesis in Early Talking Automata”, *Acoustics Today* 15, br. 2 (2019): 13–14.

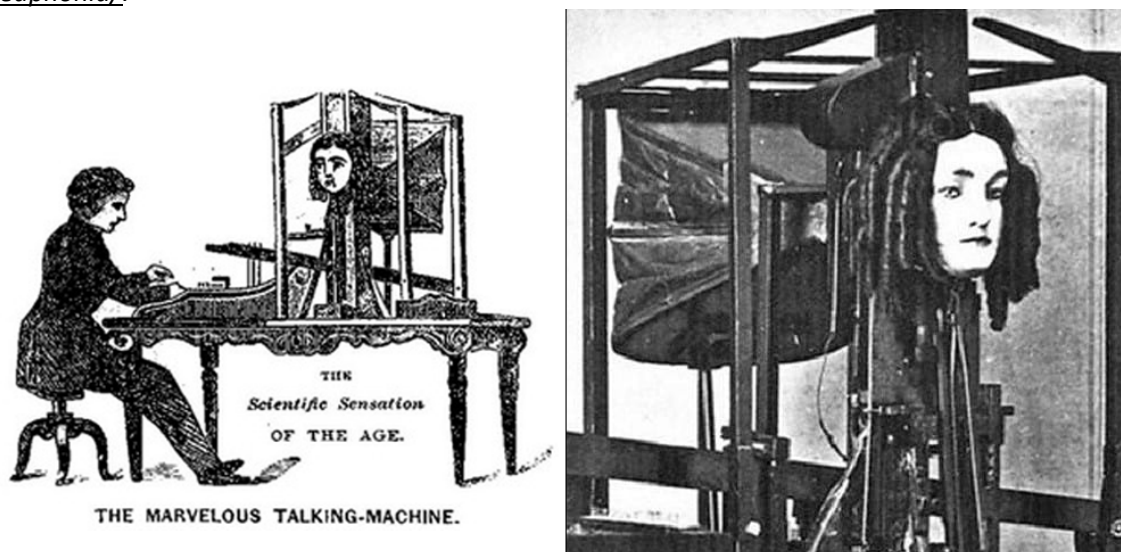
¹⁴⁶ Brigitte Felderer, „Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert”, u *Zwischen Rauschen und Offenbarung: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, ur. Friedrich Kittler, Thomas Macho i Sigrid Weigel (Berlin, Boston: Akademie Verlag, 2014), 262–264.

¹⁴⁷ Detaljnije o razvoju sinteze govora u 19. veku u: Brackhane, „Kann was natürlicher, als Vox humana, klingen?“, 75–102.

¹⁴⁸ Brackhane, 102.

Ilustracija 4. Eufonija Jozefa Fabera.

Izvor: <https://racingnelliebly.com/weirdscience/joseph-fabers-marvelous-talking-machine-euphonia/>.



Ubrzani razvoj novih tehnologija u 19. veku i nadalje, omogućio je da se već tokom prve polovine narednog stoleća profilišu dva pravca razvoja sintetizera govora, od kojih je prvi podrazumevao nastavak istraživanja i inovacije u domenu proizvodnje veštačkog vokalnog trakta, a drugi eksperimente sa električnom energijom i elektrikom. Najistaknutiji reprezentivi obe ove struje stasali su pod okriljem iste institucije: u Bel laboratorijama na Kempelenovom tragu stvarao je fizičar Robert Riesz (Robert R. Riesz, 1903–1974), koji je 1937. godine predstavio svog „Mehaničkog govornika”, dok je u isto vreme već pomenuti fizičar Homer Dudley radio na Voderu (VODER – Voice Operation DEMonstrator), premijerno predstavljenom publici 1939. godine na Svetskoj izložbi u Njujorku.¹⁴⁹ Voder, kao direktni prethodnik vokodera koji je služio za električnu transmisiju i šifrovanje/modifikaciju glasa, proizvodio je zvuk bez ranije snimljenih ili uživo izvedenih glasovnih uzoraka.

¹⁴⁹ Up. Brackhane, 103–106.

Ilustracija 5. Voder, demonstracija i shema.

Izvor: Dudley, „The Carrier Nature of Speech”, 509.

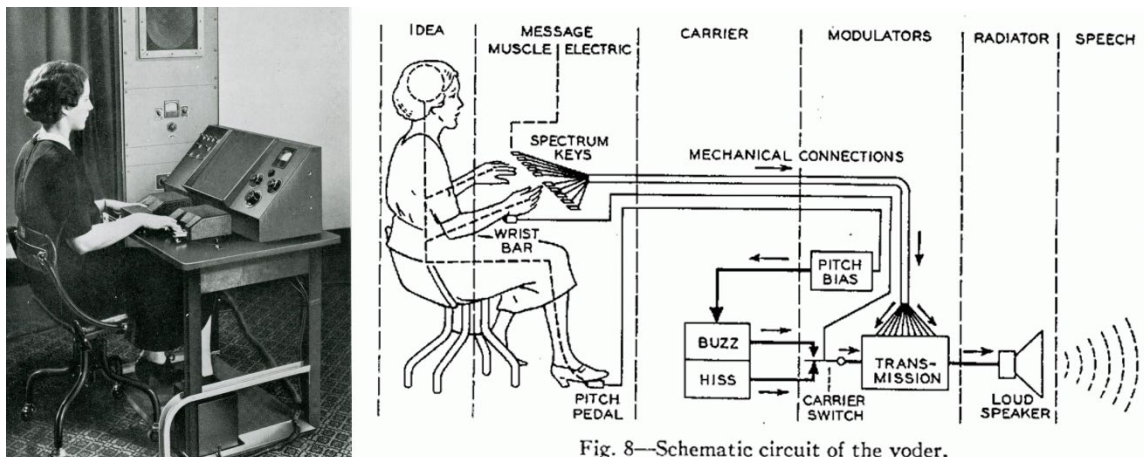


Fig. 8—Schematic circuit of the voder.

Na Svetskoj izložbi je ovom mašinom pozamašnih dimenzija upravljala „vodereta”, jedna od dvadesetčetiri telefonske operaterke koje su pohađale jednogodišnju obuku pripremajući se za ovaj događaj, dok je između publike i naprave posredovao voditelj/demonstrator, koji je navodio sam tok prezentacije. Tokom manifestacije koja je trajala nešto duže od godinu dana, milioni ljudi upoznali su se sa voderom, neposrednim sledbenikom vokodera, uređajem koji je sa neobičnom preciznošću – a uz vrlo istrenirano i spretno upravljanje – mogao da sintetiše reči, pa čak i rečenice.¹⁵⁰ Vrhunac dometa nove tehnologije demonstriran je 29. jula 1939. godine, kada su dva vodera, jedan u Njujorku, a drugi u San Francisku, razmenili ljubazne pozdrave putem telefonske mreže, čime je kompanija AT&T (American Telephone and Telegraph) obeležila 25. godišnjicu prvog transkontinentalnog telefonskog razgovora.¹⁵¹ Verzijom uređaja koja je ugledala svetlost dana na njujorškom Sajmu upravljalo se manuelno preko belih prekidača koji su proizvodili samoglasnike, crnih koji su tvorili suglasnike, te pedala, koji se pokretao nogama, a koji je menjao visinu tona (v. Ilustraciju 5). Voder je, dakle, uređaj koji je, oponašajući ljudski govorni aparat, mogao elektronski da proizvede glas, a koji je Dadli, upućen u istoriju proteza i pomagala za gluvoneme osobe, fonetiku, patologiju govora i

¹⁵⁰ Zvučni snimak demonstracije vodera iz 1939. godine moguće je čuti, uz prateće fotografije, na sledećem linku: MonoThyatron „The Voder - Homer Dudley (Bell Labs) 1939”, 10.7.2011, YouTube video, 6:20, https://www.youtube.com/watch?v=5hyI_dM5cGo.

¹⁵¹ Mills, „Media and Prosthesis”, 107–108.

istoriju mašina koje govore koja počinje sa Kempelenom, osmislio i konstruisao tokom dvadesetih i tridesetih godina 20. veka.¹⁵²

Nakon svojevrsne pauze u ovoj oblasti istraživanja usled vrtoglavog razvoja elektronske i kompjuterske sinteze glasa, usavršavanje veštačkog vokalnog trakta nastavljeno je i u 21. veku i kontekstu veštačke inteligencije, a sa fokusom na „labijalne cevi” uređaja, ispitivanje procesa fonacija i artikulacije, i eksperimente sa različitim materijalima u Evropi, SAD i Japanu. U neke od poslednjih verzija mehanizma antropomorfno pričajućeg robota ubraja se i pojava uređaja Vaseda (Waseda Talker), koji je razvijen u Japanu krajem prve decenije 21. veka¹⁵³, a ideja imitacije anatomske i humanoidne predstave vokalnog aparata i glave uticala je i na kompleksne koncepte poput glave „društvenog saputnika” Furhata.¹⁵⁴

Koraci koji su u polju kompjuterske sinteze glasa usledili nakon vodera, pokazali su da on može i da peva. Naime, prva ‘javna’ prezentacija novog sintetizovanog glasa u Bel laboratorijama 1962. godine, čiji je izvor koristio fonetsku transkripciju za IBM 704 vokoder, podrazumevala je izvođenje u potpunosti sintetizovanog izdanja pesme „Bicycle Built for Two” („Daisy Bell”).¹⁵⁵ Na samom uređaju radili su Džon Leri Keli Džunior (John Larry Kelly Junior) i Luis Gerstman (Louis Gerstman), dok su sintetizovani glas programirali Keli Džunior i Kerol Lokbaum (Carol Lockbaum) sa programiranom harmonskom pratnjom Maksa Metjuza (Max Matthews). Ovaj glas inspirisao je i uobličavanje kompjuterizovanog glasa superinteligentnog računara HAL 9000 u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (1968).¹⁵⁶

Osim u muzici, na filmu ili u medijima, sintetizovan glas takođe je osamdesetih godina 20. veka počeo da se koristi i u domenu edukativnih igračkih konzola (poput američke *Speak&Spell*), te računara i računarskih igara (Intellivoice, 1982; Filipsov *The Voice* za konzolu Magnavox Odyssey 2; Currah Speech 64 za 8-bitne računare poput

¹⁵² Mills, 125–126.

¹⁵³ Detaljnije na: <http://www.takanishi.mech.waseda.ac.jp/top/research/voice/index.htm#6th> Pristupljeno 27.5.2021;

Fukui, Kotaro; Ishikawa, Yuma; Shintaku, Eiji; Ohno, Keisuke; Sakakibara, Nana; Takanishi, Atsuo i Honda, Masaaki. „Vocal Cord Model to Control Various Voices for Anthropomorphic Talking Robot”, u *Proceedings 8th Int. Seminar Speech Production* (Strasbourg), 2008, 341–344.

¹⁵⁴ Vidi: https://www.isca-speech.org/archive/archive_papers/interspeech_2013/i13_0747.pdf.

¹⁵⁵ Young, *Singing the Body Electric*, 80.

¹⁵⁶ Mirijama Jang podvlači da HAL-ov glas ipak nije sintetizovan, već modifikovan glas glumca Dagleasa Rejna (Douglas Rain). Young, 81.

Komodora 64 i ZX Spectruma; SAM [Software Automatic Mouth], 1982, i drugi). Počevši od TTS programa kao što su, na primer, Currah Speech 64 i SAM, korisnici su na sopstvenim kompjuterima mogli ne samo da dobiju zvuk sintetizovanog glasa, već i da tom glasu modifikuju tembr ili dodaju različite efekte.¹⁵⁷

Uvidom u istorijske linije razvoja kako dominantne vokalne tehnike zapadnog sveta, tako i tehnoloških dostignuća, nastojala sam da ukažem na tačke koje poseduju potencijal za promenu, eksces ili transgresiju i na kojima je moguće pratiti reperkusije u poetičkom i estetskom domenu muzike. U ovom trenutku potrebno je definisati koje promene, ekscese i transgresije ću posmatrati u narednim poglavljima, i na koji način se one manifestuju.

Najpre, prateći uticaje i estetske/poetske/zvučne rezultate PVT i tehnoloških iskoraka u savremenoj muzici u širem i užem smislu, posmatraču *drugost* glasa u muzici počevši od Šenbergove prakse i trenutka kada glas počinje sa istupanjima u odnosu na klasičarsku i romantičarsku tradiciju belkanta. Specifično, proširene vokalne tehnike posmatraču isključivo kao one vokalne gestove koji nastaju ‘u telu’; pri tome, za razliku od Noubel, upotrebu tehnologije ne vidim u tom svetlu, nego kao zasebnu praksu, budući da se odnosi na rad sa glasom nakon što je on napustio telo. U tom smislu pravim razliku između dve faze oblikovanja zvuka glasa: njegove ‘produkcije’, koja se odnosi na emitovanje glasa iz tela, te njegove ‘postprodukcije’ kojom se obuhvataju sve vidove manipulacije koji se nad glasom vrše nakon što je napustio telo. Dakle, pitanje produkcije/proizvodnje glasa se u ovom kontekstu odnosi na ono za šta je odgovorna upravo osoba koja izvodi vokalizaciju (što može rezultirati prividnim gubitkom kontrole, o čemu će više reći biti u Poglavlju 4), dok se pod postprodukcijom podrazumeva sve ono što više ne zavisi od vokalnog aparata i tela izvođača, ono što dolazi posle oglašavanja ili *oko/izvan* njega, a tiče se rada sa zvukom glasa koji dolazi iz tog izvora.

Upotreba PVT i tehnologije može rezultirati upravo proizvodnjom vokalne i telesne *drugosti*, koja se manifestuje kako u samom procesu rada (u kome se *drugost* izvodi

¹⁵⁷ Za demonstraciju ovih i drugih programa i sintetizera govora, videti: The 8-Bit Guy. „How Speech Synthesizers Work”. 10.3.2019. YouTube video, 18:14. <https://youtu.be/XsMRxNSDccc>.

transgresijom postojećih normi), tako i u aspektu njene recepcije. Naime, iz ugla recepcije se kao zajedničko svojstvo svih ovih modusa vokalizacija ukazuje prividno ili doslovno gubljenje, odnosno, *prepuštanje* kontrole nekome (ton-majstorima/inženjerima zvuka, producentima, publici) ili nečemu (mikrofonu, mikseti, zvučnicima, slušalicama...). Upravo je ovaj *privid gubljenja kontrole*, kao što ćemo videti u nastavku, efekat kojem se stremi posredstvom PVT-a i tehnologije. U poglavljima posvećenim PVT u savremenoj muzici, posvetiću se, između ostalog, i prepoznavanju različitim puteva kojima su proširene vokalne tehnike krčile sebi prostor u oblastima umetničke i popularne muzike, kao i onim slučajevima koji se uočavaju u prostoru 'između' ovih dvaju oblasti. Kao što će se pokazati, ova praksa praktično je neodvojiva od inovacija u tehnologijama snimanja, amplifikacije, modulacije i reprodukcije zvuka.

4 GLAS U SAVREMENOJ MUZICI I – DRUGI GLAS U 20. VEKU

Tumačenje pojava i postepenih promena u muzici za glas 21. veka, iziskuje uvid u ono što tim pojavama neposredno prethodi i u sled događaja koji su do njih doveli. U govoru o glasu u muzici proteklih nekoliko decenija ne sme se gubiti iz vida turbulentni 20. vek, koji je u pogledu vokalne tehnike i tehnologije snimanja i manipulacije glasom, doneo novine koje su velikom brzinom komercijalizovane i dovedene na globalni nivo. Ovo poglavlje posvećeno je upravo tim linijama razvoja, pre svega u pogledu kompozitorskih i izvođačkih praksi u skladu sa razvojem vokalne tehnike i tehnologije koja je obeležila i prožela umetničko i muzičko stvaralaštvo ovog perioda.

Iz ugla umetničke muzike u 20. veku, odrednicom Drugi glas u ovom poglavlju referiram na glas u avangardnom (pretežno ekspresionističkom), te visoko avangardnom i eksperimentalnom kontekstu evropske i severnoameričke muzike, u kome dolazi do postepene emancipacije proširenih tehnika i prebacivanja težišta na samo izvođenje, telesnost, autonomiju i jedinstvenost pevača, o čemu je prethodno bilo reči. Pogled na glas u popularnoj muzici tokom 20. veka pokazaće i nešto drugačije vrste *drugosti*, koje su se najpre odnosile na prilagođavanje i usvajanje tehnika pogodnih za tehnologije snimanja i reprodukcije zvuka u povelju, širenje novog, akuzmatičkog glasa, kao i, u drugoj polovini veka, glasove koji su prisvajali nove uređaje i, nešto kasnije, softvere koji su zvuk modifikovali, transformisali i udaljavali od ustaljenih vokalnih praksi.

Usredsređena na te linije, rešila sam da ovo poglavlje koncipiram tako što ću fokus mog istraživanja prilagođavati u odnosu na ona pomeranja koja su imala najjači odjek u radu sa glasom, odnosno ona koja su najsnažnije uticala na potonje pojave u muzici za glas i sa glasom. Tako će se primetiti da je, kada je reč o prvoj polovini 20. veka, akcenat stavljen na grananje novih vokalnih tehnika u okviru određenih kompozitorskih opusa i stilskih prosedea (pre svega, Arnolda Šenberga), te na važna dostignuća u polju tehnologije koja su počela da menjaju sliku muzičkog sveta već u tom periodu (poput otkrića elektronskog mikrofona). Sa druge strane, u prvim decenijama posle Drugog svetskog rata dolazi do dinamičnog bujanja kreativnog potencijala poduprtog jakim institucionalnom podrškom, što će u ovom pregledu rezultirati mapiranjem istaknutih

primera poetički i filozofski podudarnog, pa, u određenoj meri, i intuitivnog okupljanja umetnika, kompozitora, izvođača i inženjera oko pojedinih studija (npr. u Kelnu i Milanu), u okrilju obrazovnih institucija ili oko uticajnih umetničkih figura. Formiranje institucionalnih ‘baza’ za umetnički rad praćeno je pojavom važnih vokalnih umetnika i umetnica i njihovih zasebnih vokalnih poetika, koje su otelotvorile pomenutu emancipaciju vokalnog izvođača i glasa u savremenoj muzici.

Istorija vokalne muzike i vokalnih tehnika u onom delu sveta koji danas označavamo kao „zapadni” bila je uzbudljiva i promenljiva i pre 20. veka – istina, iz hegemonije perspektive koja favorizuje poziciju evropske muzike kao centra civilizacijskog napretka. Kako je jedan od ciljeva ove studije da doprinese sagledavanju istorijskih trajektorija baš te tradicije, a naročito imajući u vidu da su se i srpska i jugoslovenska muzika oblikovale, između ostalog, prema tom uzoru, u ovom poglavlju će biti uzet u obzir upravo razvoj tehnika i tehnologije na ovom području. Stoga će ovaj istorijski pregled obuhvatiti i mapirati značajne promene u evropskoj i severnoameričkoj muzici, kao i reakcije i inicijative u jugoslovenskom i srpskom stvaralaštvu i izvođaštvu.

4.1 PRVA POLOVINA VEKA

4.1.1 Govor i muzika I: uspon *šprehštimea*¹

Pevajući glas, vezan čednošću drugih svetova, fiksiran u svom ropstvu kao idealni, izvrsni instrument – čak i jak izdah ublažava njegovu nedodirljivu lepotu – nije prigodan za intenzivne emocionalne ispade. Život više ne može da se odvija samo s lepim zvukovima. Konačna, najdublja sreća, konačna i najdublja tuga, zvuci u našim grudima kao bezbučni, beščujni vrisak koji preti da se prolomi ili izbije kao mlaz plamteće lave preko naših usana. Za izražavanje ovih konačnih stvari, čini mi se gotovo okrutnim dozvoliti pevajućem glasu napor realističnog izvođenja, iz kog će izaći rasut, pohaban i slomljen. Da bi komunicirali, našim pesnicima i našim kompozitorima su potrebni i pevanje kao i govoreni ton [Sprachton].²

Period pred Prvi svetski rat su u određenim delovima Evrope obeležili umetnički pravci koji su u prvi plan stavljali ekspresiju – neobuzdanu, sirovu, *vrišteću*. Opšta

¹ Kada je reč o terminologiji namenjenoj tehnici koju Šenberg upotrebljava, u anglosaksonskim napisima koji se bave ovom tematikom prevladava termin Sprechstimme, dok je u frankofonoj i nemačkoj literaturi zadržana originalna Šenbergova upotreba termina Sprechstimme (=vokalni part, a ne tehnika izvođenja ili stil), a za označavanje vokalne tehnike koriste se Sprechgesang ili Sprechmelodie. Up. Phyllis Bryn-Julson i Paul Mathews, *Inside the Pierro Lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2009), xvi.

U literaturi na srpskom jeziku sreću se *Sprechgesang*, *Sprechstimme* u originalnom obliku (Videti: Marija Masnikosa, „Ekspresionizam“, u *Istoriја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ur. Мирјана Веселиновић-Хофман (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 183) i u transkribovanom – *šprehgezang*, *šprehštíme* (Videti: Соња Маринковић, *Историја музике за III и IV разред средње музичке школе* (Београд: Завод за уџбенике, 2003), 99). Neretko oblik u originalu prati i prevod. (Videti: Ira Prodanov Krajišnik, *Muzika dvadesetog veka* (Novi Sad: Akademija umetnosti, 2012), 63; Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 57). Roksanđa Pejović upotrebila je izraz „govorni glas”. (Roksanđa Pejović, *Историја музике за музичке школе, други део*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1989, 242). Upotreba termina *Sprechmelodie* – *šprehmelodiја* – govorena melodija nije uočena.

U ovoj disertaciji, korišću transkribovanu verziju navedenih termina, navođenu u kurzivu.

² Iz teksta „Zašto moram da govorim ove pesme” Albertine Ceme. Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierro Lunaire*, 35.

politička i socio-ekonomska situacija u Evropi, napetost koja je prethodila do tog trenutka najvećem ratnom sukobu svetskih razmera, te početak ubrzanog napretka u razvoju tehnologije, doveli su do zahteva za drugačijim – prilagođenijim i primerenijim – izrazom kako u muzici tako i u drugim izvođačkim umetnostima. U muzici za glas ‘zapadnjačkih’ kompozitora, ustoličenje belkanta, tehnike vibrata, istovremeno moćnih, snažnih i gipkih glasova velikog raspona u 19. veku, postalo je predmet svojevrsne ‘razgradnje’ i dekonstrukcije u novim umetničkim vrstama i načinima izraza u prvoj polovini stoleća koje je usledilo.

Na razvoj vokalnog izraza i tehnike u muzici uticale su – osim zalaganja za (naizgled) nekontrolisanim umetničkim iskazom kod ekspresionista, te insistiranja na tehnološkom napretku kod futurista i kubofuturista, na primer – i druge umetnosti poput teatra i poezije. Niti ovih izvođačkih praksi intencionalno su isprepletene najpre u dadaističkim krugovima i kabareima Ciriha, Berlina, Kelna, Pariza i Njujorka, a njihova bliskost se može uočiti i u drugim stilskim prosegima ovoga doba. Za rad sa glasom u izvođačkim umetnostima posebno je uticao razvoj dadaističke *zvučne poezije*, kao i, muzici posebno bliske, *simultane poezije*, u kojoj se tekst izvodi višeglasno, na više jezika, uz istovremeno pravljenje buke glasom ili na bilo koji drugi način (udaranjem u predmete oko sebe, korišćenjem različitih rekvizita, itd).³ Osvrćući se na ideal glasa u futurističkoj umetnosti u tekstu „La declamazione dinamica e sinotica”, Filippo Tomaso Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti) piše da glas prilikom deklamacije treba „metalizirati, rastopiti, vegetalizirati, okameniti i naelektrisati”, ističući njegov potencijal za rad u kontekstu „oslobođenja buke”.⁴ ‘Ozvučavanje’ poezije postaje važno i u Rusiji oko 1915. godine, kada je u formalističkoj misli artikulisana ideja da fonološka struktura poezije prevazilazi dekorativnu funkciju, te da zahteva izučavanje zvučnih obrazaca, gestova, melodije stiha i poetske zvučne strukture.⁵

³ Hugo Ball, *Flight out of time, Dada diary*, ur. John Elderfield, prev. Ann Raimis (Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 57; Arndt Niebisch, „Distorted media: The Noise aesthetics of Italian futurism and German Dadaism” (doktorska disertacija, Baltimore: John Hopkins University, 2006), 48–49, nav. prema: Leković, „Kritička muzikološka istraživanja”, 98.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, „La declamazione dinamica e sinotica”, u *Piedigrotta: col manifesto sulla declamazione dinamica sinotica* (Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916), a–e.

⁵ Boris Eichenbaum (Boris Eichenbaum), Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov i Roman Jakobson 1916. i 1917. godine objavljuju *Zbornike o teoriji poetskog jezika*. Up. Amy Mandelker, „Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry”, *The Slavic and East European Journal* 27, br. 3 (jesen, 1983): 327.

Muzički stvaraoci koji su obeležili prvu polovinu 20. veka u evropskoj umetničkoj muzici, poput Arnolda Šenberga, Igora Stravinskog, Darijusa Mijoa (Darius Milhaud), Artura Honegera (Arthur Honegger) i drugih, nastojali su da – u skladu sa opštom atmosferom u njima savremenim umetničkim pokretima – šire spektar vokalnog i instrumentalnog izraza u svojim delima. Otvaranje ka, uslovno rečeno, novim vidovima ‘oglašavanja’ u muzici najpre je, u ovom kontekstu, podrazumevalo inkorporaciju govora u muzički tok. Ovde, svakako, nije reč o onim žanrovima koji po svojoj definiciji podrazumevaju prisustvo naratora (poput oratorijuma), već o različitim nivoima upotrebe govorenog teksta, odnosno, doziranom približavanju pevanog glasa govoru u svrhu dobijanja upečatljivog ekspresivnog utiska. U kontekstu nemačke muzike početkom 20. veka, težnja ka govoru u muzičkom toku može se pratiti i kao nastavak Vagnerove ideje *šprehgezanga* (nem. *Sprechgesang*), pevanog govora, kako su je mnogi kritičari toga doba i videli.⁶

Stoća će u ovom pregledu najpre biti reči o, kako je to Julija Meril (Julia Merrill) nasloвила u svojoj knjizi *Die Sprechstimme in der Musik, Komposition, Notation, Transkription*, pojavi govornog glasa, tj. govora u vokalnoj deonici (nem. *Sprechstimme*) u muzici.⁷ S jedne strane, to podrazumeva sagledavanje upotrebe govornog pevanja i govorne melodije (nem. *Sprechstimme*, *Sprechgesang*, *Sprechmelodie* – terminologija koja se ovde upotrebljava ni u nemačkom jeziku i dalje nije u potpunosti razlučena i jasno definisana) u delima kompozitora Druge bečke škole, a sa druge, uključivanja govora kao gradivnog elementa muzičkog toka u deonicama solista i horova u istaknutim kompozicijama nastalim u prvoj polovini 20. veka. Osim toga kako su kompozitori osmislili vokalne partove svojih dela koja pripadaju ovoj istorijskoj liniji, osvrnuću se i na načine na koji su ti partovi zapisani,⁸ kao i na istorijski kontekst i recepciju premijernih izvođenja – gde je to moguće i svrsishodno u ovakvom obimu.

⁶ Up. Bryn-Julien i Mathews, *Inside the Pierrot*, 53.

⁷ Julia Merrill, *Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription* (Wiesbaden: Springer VS, 2016).

⁸ U svojoj knjizi *Muzičko pismo*, Tijana Popović Mladenović piše da je „proces komponovanja [...] istovremeno [...] i proces iznalaženja grafičke predstave”. Autorka ističe da se tokom 20. veka, a naročito u njegovoj drugoj polovini i avangardnoj umetničkoj muzici, javlja izražena potreba za „osposobljavanjem” partiture da što efikasnije posreduje između kompozitora i izvođača. Up. Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015), 77–79. U tom smislu, mislim da je značajno pratiti na koji su način kompozitori beležili i dodatno pojašnjavali sopstvene inovacije u domenu novih vokalnih tehnika.

Tretman glasa u delima Šenberga i njegovih savremenika ili neposrednih prethodnika na specifičan način svedoči o duhu vremena i uticajima koji su u sferu muzike dolazili iz drugih umetnosti. Idejno i ideološko povezivanje umetnika iz različitih oblasti – muzike, slikarstva, poezije, teatra – dešavalo se u svim većim evropskim umetničkim centrima, i u gotovo svim umetničkim pravcima. Krećući se u disciplinarno raznovrsnim krugovima, umetnici su često težili transpozicijama određenih strukturalnih ili tematskih modela u svoj stvaralački medijum. Ovo je takođe period kada, u naletu avangardnih pokreta kao što su futurizam, dadaizam, kubofuturizam i slični, u prvi plan avangardnog umetničkog delovanja počinju da dolaze *zvuk* i proces *izvođenja*, otvarajući prozor u svet umetnosti 20. veka, umetnosti koja je „konačno ozvučena” ili čak „zasićena zvukom”.⁹ Sa izvođenjem kao zajedničkim imeniocem uspostavljeno je plodno tlo za novo udruživanje muzike, teatra i poezije, koje je posebno bilo povezano u izvođenju glasom.

Neposredno pre pojave pomenutih umetničkih pokreta, uzimajući u obzir vokalno-instrumentalnu muziku, krajem 19. i početkom 20. veka evidentno je interesovanje za različite moduse kombinovanja deklamacije i pevanja. Popularnost žanra melodrame tome govori u prilog, a uticaji i inspiracija dolazili su i iz domena ranog francuskog i nemačkog kabarea, koji je u tom periodu bio koncipiran kao sukcesivno izvođenje pevanih i recitovanih pesama i skečeva. Kao prvi muzički upravnik prvog nemačkog kabarea *Buntes Brettel* ili, drugačije, *Überbrettel* otvorenog 1901. godine, Šenberg ne samo da je mogao da prati razvoj i upija uticaje sa nove scene, već je mogao (a po ugovoru koji je potpisao, i morao) i sam da komponuje muziku koja će se na njoj izvoditi.¹⁰ Ispostavilo se da je samo jedna od njegovih pesama, *Der Nachtwangel*, izvedena, da bi ubrzo postalo jasno da je tehnički prezahtevna za izvođače.¹¹ U svakom slučaju, važno je pobeležiti da je Šenberg, iako je već 1903. godine napustio Berlin i *Überbrettel*, očito imao uvid u savremena dešavanja.

Mada su primeri dela koja su, u maniru monodrame, pisana za recitatore i instrumentalnu pratnju brojni – npr. Pfitznerova (Hans Pfitzner) muzika za predstavu *Das*

⁹ Tezu o 20. veku kao periodu u kom dolazi do ozvučavanja umetnosti i njenog zasićenja zvukom razrađuje Daglas Kan (Douglas Kahn) u knjizi *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (1999). Videti i: Biljana Leković, „Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka”, 92–149; Alex Ross, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007).

¹⁰ Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 11–12.

¹¹ Bryn-Julson i Mathews, 13.

Fest auf Solhaug (1889–90), Štrausova (Richard Strauss) monodrama *Enoch Arden* (1898), ili pak Šilingsova (Max von Schillings) muzička recitacija sa orkestarskom ili klavirskom pratnjom *Das Hexenlied* (1902)¹² – prva upotreba govornog pevanja koja je kao takva zabeležena u vokalnom partu uočena je u Humperdinkovom (Engelbert Humperdinck) delu *Kraljeva deca* (*Die Königskinder*, 1897). Za razliku od ostalih navedenih primera u kojima je tekst zapisivan iznad notnog sistema deonice klavira ili drugih instrumenata, Humperdink je u svojoj operi-bajci (nem. *Märchenoper*) deonice glasa zapisao pomoću „šprehnota” (nem. *Sprechnoten*), tj. „govornih nota”, koje su umesto notnih glava u uobičajenom simbolu imale oznaku „x”. U uvodnoj napomeni on piše sledeće:

Šprehnote (x) koje su upotrebljene u melodramatičnim pasažima su iskorišćene radi naglašavanja ritma i fleksije intenziviranog govora (melodija govorenog stiha) i za postavljanje [pasaža] u skladu sa muzičkom pratnjom. Uobičajeni tip notacije (x) se upotrebljava za lid pasaže.¹³

Humperdink je, dakle, pravio razliku između vokalnih odseka koji su bliži govornom glasu i insistiraju na ritmičnosti „melodije govornog stiha” i melodičnih pasaža zabeleženih standardnom notacijom. Od premijernog izvođenja Humperdinkovog dela, koje je 1897. godine izvedeno kao predstava sa pesmama i monodramama, ovu vokalnu tehniku, kao i njenu notaciju pratilo je kako nerazumevanje i nezadovoljstvo izvođača koji su bili zbunjeni novim tehničkim zahtevima, tako i – moguće je, kao rezultat nepreciznog izvođenja – neodobravanje muzičke javnosti.¹⁴

¹² Bryn-Julson i Mathews, x.

¹³ Humperdink, „Zur Einführung”, *Die Königskinder: Klavierauszug* (Leipzig: Max Brockhaus, 1897).

¹⁴ Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 3.

Primer 1. Humperdinkova notacija u Kraljevoj deci (klavirski izvod), prvi nastup Veštice u prvom činu.

Mäßig bewegt. (♩ = 06)

Hexe. Be-gibt' es! Im Zau-ber ste-hen Baum und

pp

Str. 6 6 6 18 18

pp

Hex. Strauch. Die hal-ten dich. Der Bo-den senkt dir mit hei-ssem

18 18 18

Hex. Hauch Fer-se und Zehn.

Cl. u. Fg. p 6 6 12

Pozivajući se na izvode iz dnevnika Alme Maler (Alma Mahler, tada još uvek Alma Šindler [Schindler]), Filis Brin Džulson (Phyllis Bryn-Julson) i Pol Metjuz (Paul Mathews) usputno primećuju da je i ona u svojim kompozicijama iz 1900. godine, očigledno ponesena sveopštom atmosferom koja je težila 'unapređenju' vagnerovskog Sprechgesang-a, želela da upotrebi ovaj specifičan način vokalizacije.¹⁵ Međutim, za razliku od Humperdinkove i, ubrzo potom, Šenbergove upotrebe novih simbola u zapisu

¹⁵ Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 217.

šprehnota, u samim partiturama kompozicija Alme Maler nije bilo nikakvog nagoveštaja nove vokalne tehnike u pratećim eksplikacijama ili načinu na koje je delo zabeleženo.

Šenberg govorno pevanje upotrebljava već u delu *Pesme o gradu Guri* (*Gurrelieder*, 1900–1903, prerada 1911), ali eksplikaciju daje tek u predgovoru za *Pjero mesečara* (*Pierrot lunaire*, 1912), u kom je deonica glasa u potpunosti realizovana i zabeležena novim sredstvima. Način na koji su simboli *šprehnota* korišćeni u trećem delu kompozicije *Gurrelieder*, blizak je Humperdinkovoj upotrebi ovih grafičkih rešenja. Naime, prva paralela je uočljiva u činjenici da se one (*šprehnote*) pojavljuju u trenucima kada je potrebno naglasiti vokalne nastupe, odnosno, kada je to opravdano dramaturgijom dela: kod Humperdinka je većina deonica glavnih likova (Veštica, Guščarka, Kraljev sin) zapisana *šprehnutama*, dok se kod Šenberga one javljaju u trećem odseku, u numeri „Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut”. Osim toga, u obe kompozicije govorno pevanje je korišćeno uz kraća notna trajanja i silabičnu postavku teksta, a tonske visine na kojima su *šprehnote* zapisane konsonantne su sa instrumentalnom pratnjom. Kao i kod Humperdinka, *šprehmelodija* je zabeležena „notama” čije su glave zamenjene oznakom „x”, što upućuje na egzaktno trajanje i aproksimativnu visinu tona. Šenberg je kasnije, na preporuku izdavača Universal Edition, simbol „x” počeo da zapisuje na notnom vratu umesto na mestu notne glave. Ovakva notacija je i danas uobičajena.¹⁶

Pjero mesečar je prvo Šenbergovo delo u kom je vokalni part u celini koncipiran i određen kao *šprehšttime*. U podnaslovu dela kompozitor je napisao „Für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baß-klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell (MELODRAMEN)”, gde *Sprechstimme*, tj. govoreni glas zapravo predstavlja vokalni part u kome je potrebno standardnu melodiju transformisati u *Sprechmelodie*, tj. *šprehmelodiju* – govornu melodiju. O tome kako je, u u kontekstu dela *Pesme o gradu Guri*, zamislio izvođenje vokalnog parta koji je označen kao *Sprechstimme*, Šenberg je u prepisci sa Albanom Bergom napisao:

[U melodrami *Gurrelieder*] zapis notnih visina ne treba uzimati u obzir doslovno kao u *Pjero* melodramama. Takvu pesmoliku govornu melodiju ne bi trebalo razvijati nigde (u *Gurrelieder*) kao tamo. Kroz delo, mora se održati ritam i snaga tona (uodnošena sa pratnjom). U nekim pasažima, u

¹⁶ Bryn-Julson i Mathews, 5.

onima koji se ističu svojom melodičnošću, može se govoriti donekle (!!!) muzikalnije. Visine tonova treba razumeti samo kao „različite pozicije“; tj. relevantne pasaže (!!! Ne pojedinačne note) treba izgovarati više ili niže. Ipak, to se ne odnosi i na proporcionalne intervale.¹⁷

Nepreciznost u pogledu vokalno-tehničkih instrukcija koja se iščitava iz ovog isečka iz prepiske primetna je i u drugim Šenbergovim napomenama i izjavama o izvođenju pasaža koji su zapisani *šprehnotama*. Kompozitor, osim ovog komentara, nije detaljnije govorio o vokalnom partu u kantati *Pesme o gradu Guri*, no, u tom smislu je svakako više pažnje posvetio *Pjerou mesečaru*.

Koncept *šprehmelodije*, govorene melodije, već više od jednog veka raspiruje debate među izvođačima i proučavaocima Šenbergovog dela.¹⁸ Budući da melodija zapisana u vokalnom partu kao *šprehmelodija* nije namenjena pevanju, već je potrebno pronaći pravu meru između govornog i pevajućeg izraza, postavlja se pitanje na koji način je sam kompozitor zamislio izvođenje ove tehnike. Odgovor se dodatno komplikuje kada se, hronološkim uvidom u beleške, primedbe i različite verzije predgovora za *Pjeroa*, primeti da, „na kraju, nije pitanje šta je Šenberg hteo, nego *kada* je to hteo“¹⁹ (kurziv B.R).

Šenberg je za *Pjeroa* pisao nekoliko verzija predgovora u kojima je pokušao da pojasni kako je zamislio izvođenje govorne melodije. U konačnoj verziji koju je 1914. godine objavio Universal Edition našla se treća varijanta uputstva za izvođenje; u prvoj, najkraćoj, Šenberg je napisao „Recitacija mora da nagovesti visinu tona“.²⁰ Drugi set uputstava nastaje u kompozitorovom prvom pokušaju da napiše predgovor za *Pjeroa*. Odeljak teksta koji se odnosi na vokalni part donosi sledeće instrukcije:

Melodija koja je nagoveštena u partu *Sprechstimme* (osim kada je drugačije naglašeno) nije namenjena pevanju. Bez obzira na to, zadatak izvođača je da ritam izvede apsolutno precizno, a da melodiju transformiše

¹⁷ Citat prema: Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 8.

¹⁸ Za jednu od mogućih pevačkih perspektiva u pristupu problemu izvođenja vokalnog parta u delu *Pjero mesečar*, videti: Ана Радовановић, „Извођачки приступ специфичном третману гласа у камерним делима на тему Пјероа (Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire Op. 21, Срђан Хофман: Без јаве – У потрази за Пјероом Арнолда Шенберга и Милан Михајловић: Image)“ (докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2018).

¹⁹ Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 14.

²⁰ „Die Rezitation hat die Tonhöhe andeutungsweise zu bringen“. Citat prema: Bryn-Julson i Mathews, 49.

u *Sprechmelodie*, u kojoj su notne visine podređene zabeleženim odnosima između njih. Razlika između pevanja pevajućeg tona i izgovaranja govornog tona je sledeća: pevajući ton mora nepokolebljivo držati svoju visinu: govorni ton nagoveštava visinu ali je odmah napušta uzlazno ili silazno.²¹

Finalna verzija predgovora glasi:

Melodija koja je nagoveštena notama u partu *Sprechstimme* (osim kada je drugačije naglašeno) nije namenjena pevanju. Izvođač ima zadatak da, uzimajući u obzir naznačene tonske visine, njih transformiše u *Sprechmelodie*. To se dešava ako on:

I. Zadržava oštrinu ritma kao pri pevanju: tj. sa onoliko slobode koliko neko sebi može da dozvoli kada peva melodiju;

II. Osvesti razliku između *Gesangston*-a i *Sprechton*-a. *Gesangston* svoju visinu drži nepokolebljivo, *Sprechton* nagoveštava tonsku visinu ali je odmah ponovo napušta silazno ili uzlazno. Izvođač ipak mora biti oprezan da ne upadne u manir „pevajućeg“ govora. To apsolutno nije bila namera. Realistični prirodni govor nikako nije cilj. Suprotno tome, razlika između običnog govora i govora koji se javlja u muzičkom obliku mora da bude jasna. Ali takođe nikada ne sme podsećati na pevanje.²²

Kao što se iz priloženih citata može videti, Šenbergovo poimanje ove tehnike se transformisalo ne samo od starije do novije verzije predgovora, nego i tokom decenija

²¹ „Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf die einigeeinzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. ~~Dagegen soll~~ Trotzdem ist es Aufgabe des Ausführendes Rhythmus absolut genau wiederzugeben, die vorgezeichnete Melodie aber, was die tonhöhen anbelangt um eine Sprechmelodie umzuwandeln, in dem die Tonhöhen ~~zu~~ untereinander stets das im vorgezeichneten [*sic*] Verhältnis einhalten. Der unterschiedes zwischen ~~dem~~ Singen Gesangs- und ~~dem~~ Sprechen Sprechton [*sic*] ist ~~dabei~~ folgender ~~maßen zu fixieren~~. Der Gesangston hält die Tönhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie an, verläßt sie aber sofort wieder durch Steigen oder Fallen“. Citat prema: Bryn-Julson i Mathews, 56. Citat je naveden sa podvučenim i precrtanim tekstom koji postoji i u njegovoj izvornoj verziji.

²² Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einigeeinzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem erl. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;II. sich des Unterschieds zwischen *Gesangston* und *Sprechton* genau bewusst wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muss sich aber sehr davor hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern. Citat prema: Bryn-Julson i Mathews, 58–59.

koje će uslediti.²³ Međutim, vraćajući se na inicijalni zametak ideje o *šprehšttimeu*, na ovom mestu važno je istaći uticaj njegove savremenice, glumice Albertine Ceme (Albertine Zehme) na oblikovanje vokalnog parta koji je pokušao da pomiri pevanje i govor. Tome u prilog govori najpre činjenica da je kompoziciju *Pjero mesečar* ova umetnica poručila od Šenbergova, zamišljajući svojevrsni poligon na kom je želela da otelotvori sopstvene ideje o „realističnom izvođenju” koje komunicira kako pevanjem, tako i govorenim glasom.²⁴

Njena zamisao da promoviše jedan – za kontekst umetničke muzike – novi način izvođenja poklopila se sa Šenbergovom tendencijom da istakne ekspresivnost i neposrednost svoje umetnosti. Iako je u nekim kasnijim napisima i izjavama tvrdio da se u njegovoj poetici s kraja prve decenije 20. veka ogleda ideja progresa i razumevanja post-tonalnosti kao logičnog nastavka raspada tonaliteta i ‘jačajuće’ hromatizacije, u Šenbergovim dokumentima, pismima i tekstovima koji datiraju baš iz tog perioda, ipak se može iščitati drugačija perspektiva – ona koja favorizuje svojevrsno avangardno i neposredno delovanje umetnosti i koja raskida sa prošlošću i tradicijom.²⁵

Neposrednost o kojoj je ovde reč u tom trenutku se odražavala i na Šenbergovo razmišljanje o zvučnosti pevane i govorene reči. Fokus na zvučanju pre nego na smislu izgovorenog ili opevanog teksta bila je još jedna zajednička odlika u razmišljanjima Albertine Ceme i Šenbergova. Njen kratak tekst, koji sam navela na samom početku ovog potpoglavlja, tome govori u prilog. Za izvođenje *Pjeroa* Albertina Ceme je primila oštre kritike, koje su se odnosile delom na njenu izvođačku nedoraslost jednom takvom zadatku, a delom na utisak histerije koji je Ceme odavala u izvođenju.²⁶ Međutim, može se reći da je ovaj utisak upravo i bio cilj kompozitora i izvođačice, odražavajući tako

²³ Šenberg je o konceptu *šprehšttimea* mislio do samog kraja života, čemu svedoči i osvrt na ovu temu u eseju „This is My Fault” iz 1949. godine. Videti: Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (New York: Philosophical Library, 1950), 219–220; Joseph Auner, *A Schoenberg Reader: Documents of a Life* (New Haven & London: Yale University Press, 2003), 117–118.

²⁴ Ceme je Šenbergu pisala sledeće: „Ja izvodim u specijalnom stilu recitacije [Vortragstil] koji sam bazirala na svom sistemu: obučena u mogućnostima glasa i ekspresije, voljna sam da vas upoznam sa afektivnim [seelischen] instrumentom na koji ćete osloniti svoje talente”. Bryn-Julson i Mathews, *Inside the Pierrot*, 44.

²⁵ Up. sa: Bryn-Julson i Mathews, 22.

²⁶ Kritika je isticala da je njeno izvođenje „puno histerične, distorzirane artificijalnosti”, da odaje utisak „bizarnih, neo-romantičarsko-satansko-histeričnih impresija” donetih kroz „prave grčeve recitacije”, a da glas „čas iznenadno vrišti, čas se slatko rasteže u histeričnom gugutanju i režanju”. Up. Julie Pedneault-Deslauriers, „Pierrot L.”, *Journal of the American Musicological Society* 64, br. 3 (2011): 601. doi:10.1525/jams.2011.64.3.601.

sveopštu društvenu opsjednutost fenomenom hysterije (u umetnostima, Frojdovoj psihoterapiji, itd). Insistiranje Albertine Ceme da na sceni bude sama, te da akcenat bude na njenom telu i „polu-femininom i polu-maskulinom” Pjerou, takođe se u literaturi prepoznaje kao svojevrsni kontrapunkt neodređenosti i neuhvatljivosti *šprehštmea*.²⁷

Osim Šenberga, *šprehštme* je u svojim delima – prevashodno scenskim ostvarenjima *Wozzek* (op. 7, 1914–1922) i *Lulu* (1929–1935, nedovršena) – na isti način koristio i njegov učenik i lični prijatelj, Alban Berg (Alban Berg, 1885–1935). Kako je i sam naglasio u predgovoru za *Voceka*, Berg je *Sprechstimmen*, odnosno, govorene glasove, zamislio i zapisao po uzoru na Šenbergovog *Pjeroa*, dajući čak i kompletan gore naveden predgovor *Pjerou* svog profesora. Dalje, on piše da *šprehštme*, koji se može naći u drugoj sceni prvog čina, trećoj i četvrtoj sceni drugog čina, te prvoj i četvrtoj sceni trećeg čina, treba izvoditi kao „ritmičku deklamaciju”, dok se zapis glasa u trećoj sceni prvog čina, četvrtoj sceni drugog čina, i četvrtoj i petoj sceni trećeg čina, koji je dat kao tekst u dnu stranice, bez predodređenog mesta u notnom zapisu ansambla, treba izneti kao „običan govor” u konverzaciji na fonu muzičke pratnje.²⁸

Posmatrajući vokalno-tehničke inovacije u srpskoj i jugoslovenskoj muzici prve polovine veka, domaća muzikološka literatura je saglasna da je međuratni period onaj u kom se u opusima naših autora javljaju tendencije proširivanja uobičajenog vokalnog delanja, posebno imajući u vidu do tog trenutka ne tako dugu istoriju horske muzike i solo pesme. S obzirom na to da je ovaj period u srpskoj umetničkoj muzici obeležen „susretom” nekoliko kompozitorskih generacija i njihovih ideologija, interesantno je primetiti da li su i kako su ukrštanja poznoromantičarskih, impresionističkih i ekspresionističkih prosedea bila učitana u osmišljavanje vokalnih deonica, što će biti istaknuto u sažetom prikazu koji sledi.

U opusima stvaralaca rođenih osamdesetih i devedesetih godina 19. veka moguće je uočiti prve prodore muzičkog ekspresionizma u lokalnom kontekstu. Vokalni partovi u solo pesmama i operama Petra Konjovića (1883–1970), zasnovani pre svega na poznoromantičarskim postulatima, odaju kompozitorovu privrženost rečitativnom

²⁷ Up. Pedneault-Deslauriers, 628–632.

²⁸ Alban Berg, *Wozzeck* (Wien: Universal Edition, 1955), x.

obrascu oblikovanom prema metrici i melodici govornog glasa.²⁹ S druge strane, nadahnuto u skladu sa lirskim odlikama žanra, solo pesma u opusu Miloja Milojevića (1884–1946) – isprva u sferi impresionizma, a nešto potom, i modernizma – donosi nešto drugačije profilisanje *pevanog govora* u polju „modalne dijatonike u glasu”.³⁰ Ističu se i *Dve Dučićeve „Plave legende”*, op. 34, br. 1 i 2 (1924), u kojima Milojević piše za recitatora i klavir, žanrovski se približavajući kategoriji muzičkog melodrama.³¹ Blisko stilskim i izražajnim postavkama ove kompozitorske generacije jeste i delovanje mlađeg autora, Mihaila Vukdragovića (1900–1986), u čijim solo pesmama vokalna deonica takođe figurira između melodijskog i deklamativnog stila.

Prvi stav *Simfonije Orijenta* Josipa Slavenskog predstavlja primer folklorno-ekspresionističkog *zeitgeist*-a.³² U svedenoj pratnji poverenoj perkusijama (ksilofonu i timpanima), partovi dvojice solista, basa i baritona, i muškog hora odlikuju se izrazito nemirnim i u obimu svedenim melodijskim linijama, sa *sforzando* udarima i pulsirajućim, ritmičnim (u skladu sa podnaslovom „Musica ritmica”) i *moto perpetuo* tokom. Bez dinamičkog nijansiranja i semantičkog profilisanja teksta (svaka vokalna akcija odvija se na slogu „ha”), ovaj stav iziskuje održavanje kontantne forte dinamike, a svojevrsni signal kraja fraze, odeljka ili čitavog stava predstavljaju upečatljiva glisanda koja je pojavljuju u svim glasovima.

²⁹ Detaljnije o Konjovićevim solo pesmama u: Ана Стефановић, „Соло песма”, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 364–368. Када је рећ о Конјовићевим операма, примера ради, у музичкој драми *Кнез од Зете* Марија Масникоса као заједничку карактеристичку слику „Одricанје” (девета слика), „Судбе суд” (тринаеста слика) и „Свадбени погреб” (последња, четрнаеста слика) издваја „заштребене линије вокалне декламације”, које су „проишле [...] из latentних мелодијских елемената говорне рећи”. Масникоса, „Експресионизам”, *Историја српске музике*, 173.

³⁰ Више у: Ана Стефановић, „Соло песма”, 368–375.

Како је о томе писао Властимир Перичић: „Изроставши из традиција романтике Јосифа Маринковића, он се dotакао штраусовског типа широко распеване, драматичне песме с бујном клавирском пратњом, да би се зауставио на уздржаној, upola ариозној а upola декламационој мелодичкој и суптилним бојама импресионистичких ‘melodies’ – давши у свакоме од тих жанрова”. Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији* (Београд: Просвета, 1968), 291.

³¹ Ана Стефановић, „Соло песма”, 371–373.

³² За тумачење *Simfonije orijenta* у светлу синтезе модернистичких композиционо-техничких решења и музичког фолклора/традиције, видети: Милош Браловић, „Јосип Славенски: Симфонија Оријента, синтеза композиторовог стваралаштва”, у *Традиција као инспирација. Тематски зборник са научног скупа 2017. године*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански (Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2019), 348–356.

Primer 2. Simfonija Orijenta, Prvi stav, t. 88–103.

Jedan od istaknutih primera ekspresionističkog izraza u pisanju za glas se ponegde izdvajaju dela poput *Dve pesme* za sopran i duvački trio (1938) Vojislava Vučkovića (1910–1942).³³ Marija Masnikosa u Vučkovićevim *Pesmama* kao objedinjujući faktor ističe ritam, koji u ovom slučaju proizlazi „iz akcentuacije prenaplašene govorene reči što upućuje na analogiju sa Šenbergovim *Sprechgesang*-om”.³⁴ Budući da se govorno pevanje u domaćim studijama retko pominje, ovo je indikativan primer takvog sagledavanja. Izvesno je da i melodijska linija, sa naglašenim intervalskim skokovima i

³³ Videti: Peričić, *Muzički stvaraoši*, 579–580.

³⁴ Масникоса, „Експресионизам”, 183.

prelomima, doprinosi argumentaciji u ovakvom tumačenju, međutim, pored toga, Vučković vokalni part nije zapisao kao *šprehgezang* – odnosno, preciznije, *šprehstime* – niti je verbalno naglasio da bi vokalnu deonicu trebalo izvoditi u tom maniru.

Zapis koji ukazuje na drugačiju, govornom glasu bližu liniju solističkog glasa ili naratora uočava se u kompoziciji *Kineska tužbalica* za recitatora i klavir (1942) Stanojla Rajičića, posvećenoj rediteljki Soji Jovanović, u kojoj je vokalna deonica (u rukopisnoj verziji dela) zapisana na jednoj liniji, a notne glave zamenjene simbolom „x”.³⁵ Zalazeći već u drugu polovinu veka, „melodijska recitacija” za sopran i klavir, *Čarobnica* (1964) Ljubice Marić (1909–2003), s druge strane, primer je istančano oblikovane vokalne deonice koja, zahvaljujući preciznoj ritmici koja u silabičnom maniru donosi tekst, te dramaturško-dinamičkim rešenjima, u prvi plan ističe tekst Vergilijeve Osme ekloge iz *Bukolika*. Izrazito sugestivni pevani govor na mestima kulminacije se transformiše u čisto deklamovani tekst, u zapisu obeležen notnim vratovima bez glave.

4.1.2 Govor i muzika II: naratori i solisti

Inkorporacija govora i deklamacije u muzički tok može se, kao i u brojnim primerima tokom istorije, uočiti u brojnim delima nastalim u prvoj polovini veka, u partovima solista ili hora. Bilo da je u pitanju nijansiranje/doziranje u maniru upotrebe govorne melodije, ili pak posvećeni i intencionalni rad sa govorenim tekstom u muzičkom toku, dela nastala u ovom periodu dala su doprinos određenim muzičkim praksama iz istorije (kao što je, npr. duga i bogata tradicija govornog hora)³⁶ ili su ovim postupcima nastojala da približe muzičku scenu drugim izvođačkim umetnostima i njihovim savremenim tendencijama. Ovde ću istaći neka od brojnih dela u kojima se u ovom periodu pokazuje interesovanje kompozitora za proširenje izvođačkih sredstava, a na osnovu kojih ću pokazati raznovrsnost u inkorporaciji govora i rešenja u njegovom beleženju.

³⁵ Stanojlo Rajičić, *Kineska tužbalica*, partitura, rukopis, zaostavština kompozitora, Muzikološki institut SANU.

³⁶ Podaci govore o postojanju govornih horova još u antičkim tragedijama nastalim 600 godina p.n.e. Julia Merrill, *Die Sprechstimme in der Musik*, 41-42.

Upotreba i beleženje deklamacije ili neke njene varijante, međutim, ne dostiže sofisticiranost postignutu kod Šenberga.³⁷ Budući nedovoljno precizirani, interesantni su načini na koji različiti kompozitori zapisuju upotrebu glasa koji se kreće u rasponu od govora do pevanja. Osim Humperdinkove i Šenbergove upotrebe *šprehnota*, kod Stravinskog se, u zapisu deonica Naratora, Vojnika i Đavola (kada se naracija dešava uporedo s instrumentalnom pratnjom) u *Priči o vojniku* (1918) i muškom horu u *Svadbi* (1923), javljaju notni vratovi s dužinama trajanja, koji nemaju glave, te stoga ni određene (ili bar aproksimativne) visine govorenih tonova ili intervalskih odnosa između njih.

Deonica naratora/recitatora u Šenbergovim delima *Kol Nidrei*, op. 39 za naratora, mešoviti hor i orkestar (1938), *Oda Napoleonu*, op. 41 za gudački kvartet (gudački orkestar), klavir i recitatora (1942), kao i u kantati *Preživeli iz Varšave* op. 46 za naratora, muški hor i orkestar (1947), zabeležena je drugačije u odnosu na kompozitorove ranije zapise govorne melodije ili njenih varijanti. Naime, dok je u Šenbergovim ranijim delima deonica *šprehstimea* zapisana u tradicionalni notni sistem, te je moguće (i poželjno) izvesti približnu visinu tona, u ovoj kantati deonica glasa ‘ograničena’ je na jednu liniju, dok se notni simboli kreću po liniji, ali i iznad i ispod nje, nagoveštavajući tako način na koji bi izvođenje trebalo oblikovati. Efektu upotrebu govora vidimo i u Mijoovoj kompoziciji *Hoefore* (*Les choéphores*, op. 24, 1915), u kojoj piše ulogu za recitatora, a i hor ima istaknute govorne nastupe. Svoje govorne uloge ili odseke Mijo je beležio nekompletnim simbolima, odnosno notama bez notnih glava.³⁸

Nefiksiranost u zapisu (donekle kod Stravinskog i Mijoa, ali prevashodno kod Šenberga u ovom slučaju) na izvestan način prepušta pitanje odluke – o balansiranju između govora i pevanja, o izboru konkretnih visina ili pak prilagođavanju deonice opsegu sopstvenog glasa i dramaturgiji – samom izvođaču. Možemo u tim postupcima primetiti začetak one slobode i izvođačke autonomije koju ćemo videti u drugoj polovini veka, naročito sa širenjem neoavangardnih i eksperimentalnih muzičkih i umetničkih tendencija u poratnoj Evropi i Severnoj Americi.

³⁷ Anhalt, *Alternative Voices*, 9.

³⁸ Videti: Schlomo Hofman, „La trame vocale dans la musique de Darius Milhaud”, u *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1980), 435–447. <https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A37937/attachment/ATT-0/>.

Primer 3. Preživeli iz Varšave, *Deonica naratora*, t. 38–42.

38 *colla parte*

Xyl. *pppp* *p*

2 Cymb. Tamt.

Mil. Dr. Bs. Dr.

Nar. *3*

Much too much noise, much too much commotion and not fast enough!

40 41

Pic. *sf*

Hn. 1 *sf*

Xyl. *sf*

Cymb.

Mil. Dr. Bs. Dr.

Nar. *8*

The Feldwebel shouts: "Achtung! Still gestanden! Na wird's mal, oder soll ich mit dem Gewehrkolben nachhelfen?"
(imitating the manner of speaking and the shrill breaking voice of the sergeant)

Istaknute govorne uloge osmislio je u svom oratorijumu *Jovanka Orleanka na lomači* (*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1938) i Artur Honeger. Pored nekoliko sporednih, tu je glavna uloga, posvećena glumici i plesačici Idi Rubinštajn (Ida Rubinstein), koja ju je i izvela na premijeri u u Bazelu.³⁹ Namenivši centralu ulogu izvođenju glumici i plesačici, a ne tradicionalno školovanoj pevačici, Honeger je, zajedno sa upotrebom modela popularne muzike i filmske tehnike,⁴⁰ na više nivoa iskoračio iz tradicionalnog okvira žanra. Odseci govorne uloge Jovanke Orleanke dvojako su zapisani – nekada kao tekst

³⁹ Ulogu Jovanke Orleanke i danas rado izvode glumice. Primer za to je i francuska glumica Marion Kotijar (Marion Cotillard), koja je ulogu tumačila 2015. godine u postavci Simfonijskog orkestra iz Barselone – Nacionalnog orkestra Katalonije.

⁴⁰ Detaljnije u: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009), 77–78.

iznad notnog sistema, a nekada, radi isticanja precizne ritmizacije izgovora, u notnom sistemu, bez notnih glava. Na taj način zapisani su i ostali govorni partovi pojedinačnih uloga ili horskih deonica. Iskoraci u svojevrsan *šprehšttime*, kojim se povremeno naglašava pokret/smer izvođenja određene fraze ili približna visina tona, zapisani su notama sa simbolom „x” i dodatim ukrasima.

Primer 4. Jovanka Orleanka na lomači, *Scena VIII, isečak*.

Kompozicija *Geografska fuga* (Fugue auf der Geographie, 1930) Ernsta Toha ističe se kao važan deo horskog repertoara danas. Ovo delo, uprkos tome što je inicijalno bilo integralni treći stav svite *Govorna muzika* (*Gesprochene Musik*)⁴¹ koja je osmišljena kao „delo originalno napisano za vinil ploče” (*Original Werke für Schallplatten*) i doprinos „gramofonskoj muzici” (nem. *Gramophonmusik*), danas je najpoznatije kao ‘akustično’ delo za mešoviti hor.⁴² Naime, Toh je, zajedno sa Paulom Hindemitom (Paul Hindemith,

⁴¹ Detaljnije o prva dva stava svite i kontekstu u kom je nastala videti u: Carmel Raz, „The Lost Movements of Ernst Toch’s *Gesprochene Musik*”, *Current Musicology* 97 (proleće 2014): 37–59.

⁴² *Geografska fuga* se odvija prema „tradicionalnom” principu fuge, nastojeći da, iako tonalni plan kompozicije više nije u prvom planu (ili, u ovom slučaju, postaje potpuno sporedan), isprati ustaljena pravila ekspozicije teme i kontrasubjekta. Sva četiri horska glasa zapisana su na po jednoj liniji sistema,

1895–1963) osmislio program koncerta na berlinskom Festivalu nove muzike u julu 1930. godine, na kom su predstavljene pionirske ideje ovih kompozitora u domenu mehaničkog rada i manipulacije sa snimljenim materijalom. Tohova zamisao bila je da se *Geografska fuga* emituje isključivo sa ploče, i to ne u originalnoj brzini od 78 obrtaja u minuti, već ubrzano; imao je nameru da istražuje:

[...] govorenu reč, i da pusti četvorodelni mešoviti kamerni hor da izgovara tekst specifično određenim ritmom, vokalima, konsonantama, slogovima i rečima, koji bi, uključivanjem mehaničkih mogućnosti snimka (povećavanje tempa, te visine tone koja je rezultat tog postupka) stvori vrstu instrumentalne muzike koja navodi slušaoca da zaboravi da je ona nastala od govora.⁴³

Pomenutom istorijskom koncertu prisustvovao je i mladi Džon Kejdž, koji je nakon nekoliko godina preveo *Geografsku fugu* sa nemačkog na engleski jezik (što je danas, čini se, češće izvođena verzija) i objavio je u časopisu *New Music* Henrija Kauela (Henry Cowell, 1897–1965) 1935. godine. Ovakav razvoj događaja predodredio je pomenutu ‘akustičnu’ sudbinu trećeg stava *Govorne muzike*, prepoznajući Toha kao kompozitora koji je ustanovio savremeni žanr govornog hora; u svojim tekstovima, kompozitorov unuk je, u šali, ovu pojavu prozvao „vajmarskom rep muzikom”.⁴⁴

Međutim, imajući u vidu da je *Geografska fuga* prvenstveno zamišljena kao snimljeno delo, čijim se zvukom manipuliše u izvođenju uživo, možemo je posmatrati i kao važnu ‘stanicu’ u istoriji muzičke tehnologije, koja će najaviti mogućnosti rada sa snimljenim materijalom u studiju i na sceni. Kako su pored samih kompozicija Toh i Hindemit nastojali da snime i nemuzičke zvuke iz okruženja, njihova zamisao smatra se jednom od prethodnica konkretne muzike koja je ustanovljena ubrzo posle Drugog

bez pokreta koji bi nagovestili eventualnu visinu tonova ili njihov međusobni odnos. Za detaljnu analizu *Geografske fuge* videti: Merrill, *Die Sprechstimme in der Musik*, 85–94.

Imajući u vidu analizu kompozicije, kompozitorske postupke i zvučne rezultate, treba istaći da je na samom početku 21. veka srpska horska literatura obogaćena govornom fugom *Srbija* (2004) Aleksandra Vujića (1945–2017), koja je, kako analize i zvučni rezultati pokazuju, bila i snažno inspirisana Tohovom *Geografskom fugom*. Snimci su dostupni na sledećim adresama, u izvođenju Madrigalskog hora FMU Beograd: <https://youtu.be/EqjilbXF1O0> i <https://youtu.be/TC7glOG9xqE>. Pristupljeno 23.11.2020.

⁴³ Ernst Toch, „Über meine Kantate ‘Das Wasser’ und meine Grammophonmusik”, *Melos* 9, 5–6 (1930): 221–222.; cit. prema: Christopher Caines, „Preface to Gesprochene Musik, 1. ‘O–a’ and 2. ‘Ta–tam’”, *Current Musicology* 97 (proleće 2014): 62.

⁴⁴ Caines, „Preface”, 63.

svetskog rata. Konačno, i ideja rastakanja zvuka glasa do neprepoznatljivosti i zadržavanja čisto soničnog – „instrumentalnog“, a ne ljudskog – kvaliteta, biće interesantna kompozitorskim generacijama koje će u narednu deceniju stupiti na evropsku muzičku scenu.

4.1.3 Jezički i zvukovni eksperimenti

Posmatrajući avangardne impulse u evropskoj književnosti u ovom periodu, uočava se tendencija za raznovrsnim lingvističkim inovacijama. Rad avangardnih pesnika i njihove težnje ka postepenom ‘rastakanju’, ‘raspadanju’ i desenantizaciji jezika nisu dovoljno snažno rezonovala sa kompozitorskim idejama u istom periodu. Prema mišljenju Ištvana Anhalta, upotreba i desenantizacija folklornih jezičkih idioma, mrtvih jezika i dijalektskih izraza, a donekle, kao što smo mogli da primetimo ranije u tekstu, i praksa govorne melodije, ipak su bliži prozodiji bečkog Burgteatra, nego delima savremenika u književnosti i poeziji kao što su Hugo Bal (Hugo Ball), Džejms Džojcs (James Joyce) ili Antonen Arto.⁴⁵

Međutim, iako nisu u potpunosti išla „u korak s vremenom”, nisu zanemarljiva ni vokalno-instrumentalna dela ekspresionističke ili neoklasične provenijencije nastala u međuratnom periodu – poput *Svadbe* Stravinskog ili *Simfonije Orijenta* Josipa Slavenskog – koja za cilj imaju muzičko-scensku imaginaciju i oživljavanje rituala, običaja i načina življenja/govora smeštenih u daleku, paganski obojenu, prošlost. Ova dela, pored toga što muzičkim sredstvima i asocijacijama na melodijske i strukturno-razvojne folklorne idiome ostvaruju „dvostruku simulaciju”⁴⁶ arhaičnog/paganskog folkloru, ona pokazuju i izvestan – mada ne posebno detaljan – rad sa jezičkim sistemom (ili simulacijom jezika „iz davnina”).

Interesantan primer rada sa jezikom, zvukom i muzičkim označiteljima nalazimo u delu *Ursonata (Sonata u originalnom zvučanju, 1932)* Kurta Švitera (Kurt Schwiters), umetnika i pesnika zvučne poezije, koje nastaje na preseku zvukovnih i jezičkih eksperimenata sa muzičkom strukturom i logikom razvoja sonatnog oblika. Ovo delo je,

⁴⁵ Anhalt, *Alternative Voices*, 18.

⁴⁶ Vidi: Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, 80.

naime, modelovano sa uzorom u četvorostavačnoj sonati,⁴⁷ a u partituri su takođe pribeleženi i odseci, tempa, metar, dinamika, karakter i uputstva za izražajnost.⁴⁸ Prva tema dela („fmsbwtözäu”) svojevrsan je omaž autofonetskim/alfabetnim pesmama Raula Hausmana (Raoul Hausmann),⁴⁹ a zvučanje čitavog dela rezultat je rada sa zvučnošću umlauta u nemačkom jeziku i izvedenicama/neologizmima iz postojećih reči kao što su „rakete” i „Dresden”, bez semantičkog poretka i smisla.⁵⁰

4.1.4 Tehnologija: elektronska revolucija i pojava mikrofonске tehnike

Slušanje muzike tokom najvećeg dela ljudske istorije, bilo je gotovo isključivo moguće ukoliko se slušaoci nalaze u neposrednoj blizini izvođača, ili su i sami deo izvođačkog ansambla. Trenutak u kome je postalo moguće odloženo slušanje, a kojem je prethodio pronalazak uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka, onaj je od kog je moguće ustanoviti i pisati novo poglavlje u istoriji muzike. Pojava tehnologije koja je omogućila da se zvuk pohrani, umnožava i emituje, počevši od pomenutih fonografa i fonografa, uticala je ne samo na razvoj i ekspanziju popularne muzike, već i na umetničku muziku. Premda ne u istoj meri kao u slučaju numera popularne muzike, tome svakako u prilog govori i značajan broj kompozicija čije je trajanje bilo unapred određeno u odnosu na kapacitet nosača zvuka.

Novi uređaji zauvek su izmenili prakse stvaranja, izvođenja, slušanja i ‘skladištenja’ muzike – Mark Kac (Mark Katz), primera radi, piše o tome kako se početkom 20. veka predviđalo da će kolekcionarstvo ploča imati važno mesto u životima ljudi u budućnosti, a njihov višestruki uticaj naročito je primetan i u muzičkom izvođaštvu.⁵¹ Ovaj uticaj je prepoznat i u muzičkom rečniku *The Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, gde autori jedinice o pevanju pišu da je „tehnologija za snimanje

⁴⁷ Prvi stav je rondo sa četiri teme, drugi je osmišljen kao lagani stav, a treći kao skercio sa triom, dok se brzi, četvrti stav završava virtuoiznom kadencom. Up. Radovanović, *Ekperimentalni glas*, 81.

⁴⁸ Radovanović, 81.

⁴⁹ Raoul Hausmann, „The Phonetic Poem”, *Courier Dada*, Paris, 1958. Pristupljeno 3.11.2017. <https://ubu.com/sound/hausmann.html>.

⁵⁰ Videti i: Nancy Perloff, „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist Perspective”, u *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, ur. Marjorie Perloff i Craig Dworkin (Chicago: The University of Chicago Press, 2009): 97–117; Leigh VanHandel, „The Classic(al) Dada Work: Kurt Schwitters’ Ursonate”, West Coast Conference for Music Theory and Analysis, Victoria BC, 26–28.4.2002.

⁵¹ Katz, *Capturing Sound*, 12–17.

zvuka, iako nije nužno izmenila način proizvodnje zvuka, imala značajan efekat na popularno i klasično pevanje”.⁵² Ova konstatacija, međutim, nije u potpunosti precizna, naročito uzimajući u obzir da je autor teksta, samo nekoliko rečenica pre toga, ustvrdio da je tehnologija elektronske amplifikacije zvuka promenila način vokalne produkcije; činjenica je da je tehnologija snimanja zvuka od trenutka kada se pojavila od izvođača iziskivala da se prilagode i ‘povinuju’ novim pravilima rada u studiju i pred mikrofonomima.⁵³ Kada je reč o vokalnim praksama, u studijskom kontekstu se izrodila jedna njena potpuno nova grana, kojoj, bar u prvi mah, tradicionalna škola nije mogla – ili izričito nije želela – da se prilagodi. Ipak, ekspanzija novih izvođačkih tehnika, koje su proizašle iz temeljnog i radoznalog rada sa novim aparatima, bilo je nezaustavljivo kroz čitav vek u oblastima muzike, radijske prakse i filma, što je lako uočljivo i u muzici za glas/sa glasom.

Na muziku u 20. veku – bilo popularnu, umetničku ili tradicionalnu – bitno je uticala tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka. I iako su novi načini beleženja (u smislu tehnologije snimanja), čuvanja i odloženog slušanja i distribucije uticali na sve oblike muziciranja, kao ona koja je zaista ‘stasala’ u simbiozi sa novim tehnologijama, bila je ona muzička praksa koju, uz sve ograde i moguće debate i nesuglasice oko korišćenog termina – danas poznajemo i imenujemo kao popularnu muziku.⁵⁴

Kako Potter i Sorrell ističu, podela na *popularnu* i *klasičnu* muziku počinje da se javlja još u 19. veku.⁵⁵ Međutim, budući da je tokom istorije ova podela imala različita značenja za različite ljude u različitim kontekstima – a naročito imajući u vidu da je, u kontekstu kom je doživljavanje muzike bilo moguće jedino u prisustvu onih koji je izvode, bilo teško precizno i jasno odrediti šta je to ‘popularna’ muzika – ovi autori predlažu da je u govoru o muzici pre 20. veka primerenije koristiti podelu na *javnu* i *privatnu* muziku.⁵⁶

⁵² Jander i Harris, „Singing”.

⁵³ Up. Jander i Harris.

⁵⁴ Popularnu muziku ovde, dakle, nećemo definisati pomoću onoga što ona *nije* (*nije* umetnička muzika, *nije* deo visoke kulture, *nije* istog statusa kao umetnička muzika, *nije* tradicionalna muzika, itd), već kao onu koja tokom proteklog veka, zbog široke rasprostranjenosti i potražnje, u ključnim trenucima masovno prihvata, a često i predvodi inovacije iz oblasti tehnologije, kako u stvaranju, tako i u slušanju i mišljenju muzike.

U tom smislu, Vesna Mikić ističe da tokom 20. veka moguće primetiti da je podsticaj za razvoj različitih inovacija u polju elektronskih instrumenata često dolazio iz oblasti komercijalne muzike (pop, rok, pa potom i tehnomuzika). Up. Mikić, *Muzika u tehokulturi*, 143.

⁵⁵ Potter i Sorrell, *A History of Singing*, 240.

⁵⁶ Up. Potter i Sorrell, 240.

Imajući diferencijaciju klasičnog i popularnog na umu, primećuje se da su se novim tehnologijama, a naročito pojavi mikrofona, bolje prilagodili noviji muzički pravci i pojave, dok je klasična (operska i umetnička uopšte, kao i tradicionalna) vokalna muzika, zahvaljujući činjenici da počiva na višegodišnjem obrazovanju u pogledu specifične i istančane vokalne tehnike, u tom smislu i u prvo vreme, ostala po strani.

Kada je u pitanju muzika za glas/sa glasom pronalazak mikrofona je označio ključni momenat u kom se zauvek menja tok ove istorije. Ovo dostignuće nepovratno je uticalo na muziku, ali i na čitavu granu radijske delatnosti, domen javnog obraćanja, promene u snimanju, a, nešto kasnije, i na filmsku umetnost.

Kao rezultat kompetitivnog rada više različitih kompanija na razvoju ugljenih i kondenzatorskih mikrofona tokom prve polovine dvadesetih godina 20. veka, kao što je rečeno, već sredinom ove decenije pojavljuje se mikrofoni koji će ubrzo ući u studija i kroz nekoliko godina potpuno zameniti dotadašnje akustičko snimanje i izvođenje. O počecima pevanja sa mikrofonom pisala je Pola Lokhart (Paula Lockheart), govoreći pre svega o radijskim prilikama tokom druge i treće decenije 20. veka u Sjedinjenim Američkim Državama. Njena pozicija uslovljena je činjenicom da je muzički materijal koji je i danas dostupan za istraživanje i slušanje, u najvećoj meri nastajao u radijskom kontekstu i emitovan na popularnim (i tada malobrojnim) radio stanicama.

Na osnovu brojnih snimljenih izvora koji svedoče o eri „predmikrofonskog pevanja”, tj. eri pre pojave elektronskog mikrofona u studijima, moguće je odrediti koje su bile osnovne karakteristike vokalnog stila i upražnjavane vokalne tehnike.⁵⁷ Najpre, budući da su snimci muških pevača brojčano dominantniji od ženskih, može se zaključiti da je rana tehnologija zapisa glasa favorizovala određene, mahom niže, frekvencije, odnosno, određeni opseg pevajućeg glasa, te da zbog toga ‘manjka’ snimaka visokih ženskih glasova kod kojih zvuk nastaje u registru glave, ‘iznad’ govorenog glasa. Tokom „akustičke ere” snimanja, u kasnom 19. i ranom 20. veku, dosta brzo se pokazalo koji je opseg glasa bilo moguće snimiti s najboljim rezultatima – sličan i za muškarce i za žene, ovaj opseg je za muškarce podrazumevao relativno visoko pevanje, za žene – nisko, i ‘projektovano’.⁵⁸

⁵⁷ Lockheart, „A History of Early Microphone Singing, 1925–1939”, 368.

⁵⁸ Lockheart, 369.

Kako je akustičko snimanje polako postajalo ‘stvar prošlosti’, novi električni mikrofoni su omogućili snimanje „viših, lakših i prirodnijih” glasova.⁵⁹ Ustaljene postavke predmikrofonskog pevanja (u stilu vodvilja) kao što su glasno, snažno, pevanje, upotreba grudnog registra (eng. *chest voice*), projekcija i izgovor koji ‘ispunjavaju velike sale’, ubrzo su zamenjeni novim zahtevima, koji su se prilagođavali novim tehnološkim dostignućima.

Koje su, dakle, promene koje je doneo pronalazak mikrofona? Najpre je to, kao što je već nagovešteno, bila promena vokalne tehnike, uzrokovana činjenicom da ‘stari’, akustički modusi izvođenja i snimanja glasa nisu adekvatni u novim uslovima. Potom, desila se promena na relaciji izvođača i publike – pronalazak aparata koji će fizički stati između pevača i publike je (neki bi rekli, paradoksalno) glas približio slušaocima. Konačno, kao i sa prethodnim otkrićem akustičnog (ili bilo kakvog drugog) snimanja, dolazi do promene u trajnosti/mogućnostima čuvanja izvođenja, tj. izvođenje (a pogotovu ovo ‘novo’, intimnije) postaje *stvar* koja se može reprodukovati više puta i u različitim kontekstima.

Mikrofonaska tehnika pojavljuje se kao momentalni odgovor na nastanak mikrofona. Dotadašnje ‘projektovanje’ glasa i izražena (ponekad čak i preterano naglašena) dikcija pomoću kojih je glas trebalo da nadjača prateći ansambl i dopre do svakog prisutnog pojedinca u prostoriji, najednom je postalo zastarelo i prevaziđeno. Budući da je mikrofoni (u kombinaciji sa razglasom) sada vršio funkciju ‘projektovanja’, odnosno, amplifikaciju zvučnog signala, na pevače je ‘pao teret’ pronalaženja novog načina izvođenja, odnosno, komunikacije s publikom. Oni koji su to prihvatili, međutim, shvatili su da novonastala situacija nije donela samo određena ograničenja po pitanju njihovih dotadašnjih pristupa, već da pruža mnogo više, do tada nesanjanih mogućnosti.

Mikrofon je, pre svega, zahtevao stabilan izvor zvuka, što je značilo da izvođači, dok pevaju moraju da budu statični. Za oko dinamičniji način izvođenja zamenjen je onim koji je zvukovno bogatiji i raznovrsniji. Naime, sada, kada više nije bilo potrebno nadjačati zvučnu sliku oko sebe, otvorila se prilika za „intimniji” pristup publici: zahvaljujući mikrofonu, izvođači su mogli da se prepuste dinamički i artikulaciono nijansiranom izvođenju, a publika je dobila priliku da čuje pevače kao da pevaju ‘samo

⁵⁹ Will Friedwald, *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond* (New York: Scribner's, 1990), 15, nav. prema: Lockheart, 370.

za njih'. U tom svetlu, popularnost *krunera* (eng. *crooners*), uglavnom belih pevača koji pevaju ljubavne tekstove na pevljive i ukrašene melodije senzualnim, podrhtavajućim glasom, a pri tom su tihi i bliski publici, u oblastima američke popularne kulture delovala je sasvim logično.⁶⁰

Međutim, ovo nije bilo dočekano 'otvorenih ruku' u svim sferama američkog društva. Sveprisutnost krunera, počevši od dvadesetih godina, koja je bila rezultat duge istorije kao i senzibilitnosti za prilagođavanje promenama nastalih, primera radi, usled razvoja električnog mikrofona, bila je praćena kontroverzom i podstakla je insistiranje na definisanju američkog maskulinog pevačkog glasa, koji bi bio u suprotnosti sa krunerskim.⁶¹ Pre tridesetih, kako tvrdi Elison Mekreken, glas i pevački stilovi nisu bili 'nagledani' u odnosu na svoje rasne, rodne ili druge karakteristike esencijalističkog tipa,⁶² te se ovo posmatra kao period u kom je novonastala *drugost* glasa u javnom prostoru bila pod lupom uticajnih Amerikanaca, koji su krunerski stil pevanja povezali sa višestrukim promenama u društvu i domenu popularne zabave kao što su razvoj tehnologija, inkluzivnost za socijalne, seksualne, rasne i klasne *drugosti* (prominentno na njujorškoj sceni) i favorizovanje ženske publike.⁶³ U svakom slučaju, definisanje ove „intimne vokalne estetike” koja je snažno uticala i na dalji razvoj popularne muzike, dešavalo se dvadesetih godina 20. veka najpre u radijskom kontekstu i muzičkim prenosima, odakle se tehnika „mikrofonskih krunera” širila na sva polja popularne muzike i kulture (muzičku industriju i snimanje, zvučni film, izvođačku tehniku u džez muzici, kabaree, noćne klubove, vodvilj...).⁶⁴ Nastavak razvoja mikrofonске tehnike koja uvažava potencijal fizičke blizine izvođačkog i tehnološkog aparata, može se pratiti i u drugoj polovini veka, posebno izraženo u pojavi bitboksa (eng. *beatbox*), perkusivne vokalne tehnike koja potiče iz okrilja hip-hopa, a o kojoj će kasnije u tekstu biti reči.⁶⁵

⁶⁰ Navedimo kao primer Rudija Valija (Rudy Vallée), Džina Ostina (Gene Austin), Rasa Columba (Russ Columbo), Mortona Daunija (Morton Downey), Nika Lukasa (Nick Lucas), mladog Binga Krozbiija (Bing Crosby), koji su bili neki od najpopularnijih pevača kasnih 1920-ih i ranih 1930-ih.

⁶¹ O reakcijama na „feminine” kvalitete krunerskog glasa i ustanovljenjem američkog maskulinog glasa popularne muzike sa Bingom Krozbijem detaljno piše Elison Mekreken (Allison McCracken) u knjizi *Real Men Don't Sing: Crooning in American Culture* (Durham and London: Duke University Press, 2015). Istorija i uspon krunera može se pratiti od 1880-ih i tokom cele akustičke ere (1880–1920).

⁶² McCracken, *Real Men Don't Sing*, 8.

⁶³ McCracken, 5.

⁶⁴ McCracken, 75.

⁶⁵ Katz, *Capturing Sound*, 46.

4.2 DRUGA POLOVINA VEKA

Osvajanje novih prostora u vokalnoj muzici širi se nakon Drugog svetskog rata, predstavljeno slikovito, gotovo analogno geometrijskoj progresiji. Inovacije u polju studijske aparature za beleženje i manipulaciju snimcima u stopu su pratili i snažni kompozitorski zamasi u oblasti komponovanja za glas i proširene vokalne tehnike. Posledično, izdvajaju se kompozitorske figure koje su posebno bile privržene radu sa glasom u studijskom, solističkom ili horskom kontekstu, a pored toga se, već početkom pedesetih godina, profilisu izvođačke ličnosti koje će dodatno i smelo pomerati granice „prihvatljivog”, „normalnog” i uobičajenog vokalnog ponašanja u umetničkoj i popularnoj muzici.

Pregled inovacija u delima, kompozitorskim i, posebno, izvođačkim tehnikama, kao i novim impulsima i radom sa tehnologijom, započecemo – kao i u prvom delu ovog poglavlja – od kompozitora i njihovih vokalnih inovacija u solističkim, kamernim i horskim delima, da bismo se, kako tekst bude odmicao, sve više fokusirali na figure izvođačica-kompozitorki.⁶⁶

4.2.1 Proširene vokalne tehnike u umetničkoj muzici I: komponovanje za glas

Do ovoga trenutka u tekstu, istorija (umetničke) vokalne i vokalno-instrumentalne muzike bila je istorija istaknutih dela i kompozitorskih postupaka, sačuvanih u zapisu koji je u manjoj ili većoj meri odstupao od normi. Iako su, možda, prakse drugih, srodnih izvođačko-umetničkih disciplina prednjačile u vokalnim i telesnim inovacijama na sceni, one uglavnom nisu ostavljale tu vrstu traga koja će buduće izvođače ponukati ka iznalaženju onog ‘kompozitorovog glasa’ o kom je Koun pisao. Međutim, razvoj tehnoloških mogućnosti otvorio je i druge načine čuvanja muzike, koji su, nadalje, iznova

⁶⁶ Dragana Stojanović-Novičić ukazuje na prominentnost kompozitorki/izvođačica u oblasti eksperimentalne muzike sedamdesetih godina 20. veka, koje ide u korak sa razvojem i proširivanjem prostora kreativne slobode pojedinca, uglavnom izvođača/ica koji su istovremeno i komponovali. Стојановић-Новичић, „Различити аспекти песме (и певања)”, 49, 57.

usložnili ideju i idealitet muzičkog dela kao kompletnog i dovršenog entiteta. Pre nego što se okrenem kompozitorkama-izvođačicama koje su ne samo svojim stvaralačkim idejama, već i konkretnim zvučnim realizacijama pružile potpuno nove perspektive na ljudski glas u muzici, naredni deo teksta posvetiću određenim muzičkim delima nastalim tokom druge polovine 20. veka i izmenjenim tehnološkim predispozicijama u scenskoj muzičkoj umetnosti. U njima se, kako ćemo videti, dešavaju višestruka otvaranja – ka novim semantičkim i zvučnim materijalima, ka inovativnim telesnim i vokalnim akcijama i ka nesvakidašnjoj i osvežavajućoj/redefinišućoj upotrebi tehnologije u vokalnim i scenskim delima.

U prvim decenijama nakon Drugog svetskog rata, PVT postaju prilično zastupljena stilska odrednica visokog modernizma u umetničkoj muzici. Ovde ću se najpre osvrnuti na nekoliko dela koja su reprezentativna u pogledu dijapazona izvođačkih tehnika, kao i u osmišljavanju celokupnog konteksta u kom je pojava takve vrste vokalizacija primerena. Od velikog broja dela koja su posle Drugog svetskog rata pisana sa PVT, odabrala sam nekoliko kompozicija različitih autora, u kojima pokazujem vezu sa prethodnom kompozitorskom tradicijom, različite izvore inspiracije i raznolike tehnike koje su postale deo izvođačkog repertoara savremene muzike.

U svojim kompozicijama koje nastaju posle Drugog svetskog rata, kao što su *Svadbeno lice* (*Le visage nuptial*, 1946-7) i *Sunce voda* (*Le soleil des eaux*, 1948), te *Čekić bez gospodara* (*Le marteau sans maître*, 1954), Pjer Bulez nastavlja tradiciju šenbergovskog *šprehštímea*. U *Čekiću bez gospodara*, pisanom na stihove Renea Šara (René Char), Bulez pravi direktnu poveznicu sa *Pjeroom mesečarom*, posebno izdvajajući njegov sedmi komad, sa kojim poredi treći stav svog dela, „Besne zanatlije” („l'Artisanat furieux”). U njemu je, kako piše u Predgovoru partiture, muziku u pravom smislu reči komponovao „na tekst”, izvodeći kitnjasti stil i uspostavljajući odnos između glasa i flaute na način na koji to čini Šenberg.⁶⁷ Vokalna linija je u ovim kompozicijama oblikovana kroz velike intervalske skokove i registarske prelome, približavanje mehaničkoj deklamaciji sa visokom ritmičkom preciznošću, kao i balansiranje između pevanja i parlando stila izvođenja. Po potrebi, Bulez je na mestima gde je želeo da naglasi deklamativnu prirodu predložka, koristio simbole kao što je nota kojoj notnu glavu

⁶⁷ Pierre Boulez, „Preface”, u *Le marteau sans maître*, partitura (Wien-London: Universal Edition, 1954), iv.

zamenjuje oznaka „x”, usvajajući i Humperdinkovu i Šenbergovu ideju o zapisu ovog vokalnog gesta. U poslednjem stavu, kompozitor takođe vokalnom izvođaču daje verbalna uputstva u pravcu PVT, gde određene tonove treba izvoditi nalik na krik (quasi crié) ili zatvorenih usta (bouche fermée). Međutim, kako je istakao u intervjuu sa Adornom (Theodor Adorno), u njegovom delu glas je samo jedna od linija koja doprinose ukupnoj dramaturgiji dela, shvaćena gotovo kao jedan od instrumenata, dok u Šenbergovom *Pjerou* glas ipak ima centralnu ulogu – što se ističe i u Bulezovom razdvajanju stavova koji sadrže vokalnu liniju potpuno instrumentalnim stavovima.⁶⁸

Proširene tehnike u deonicama glasa upotrebljavao je u svojim delima i Karlhajnk Štokhauzen, od kojih ovde izdvajam *Štimmung* (*Stimmung*, 1956) za šestoro vokalnih izvođača sa mikrofona. Naslovom ukazujući kako na glas/ove (nem. *Stimme*), tako i na druga značenja ovog termina na nemačkom jeziku poput uštivanja, spiritualnog poravnanja i harmonije, tj. rečima samog kompozitora, „uštivanja klavira, uštivanja glasa, uštivanja grupe ljude, uštivanja duše”,⁶⁹ Štokhauzen otkriva spiritualne impulse koji su mu poslužili kao inspiracija. Izvođači se služe predloškom koji sadrži neutralne slogove i ‘magične’ nazive različitih obreda iz religija širom sveta, koje je priredila američka antropološkinja Nensi Vajl (Nancy Wyle), a izvođačka tehnika koja dominira ovim delom jeste izvođenje vokalnih harmonika, odnosno, multifonika. *Štimmung* je prvo delo zapadnog kompozitora koje sadrži zahtev izvođenja alikvotnih tonova. Čini ga 51 vokalni obrazac baziran na samoglasnicima (bez visine tona), od kojih svako od izvođača ima osam ili devet opcija kojima započinje svoj model. Ovi slogovni modeli su na nekoliko mesta prekinuti poetskim, govornim isečcima. Fundamentalni, basov ton je B u velikoj oktavi, na kom se grade preostalih šest tonova kao prirodni alikvotni tonovi.

Pored izvođačko-tehničkih izazova, Štokhauzen je vokalistima za izvođenje *Štimunga* preporučio sedenje prekrštenih nogu u krugu oko malog tranzistora koji emituje osnovni ton. Izvođači bi trebalo da budu obučeni u svetle boje i bosonogi.⁷⁰ Zajedno sa spiritualnom potkom koje stoji iza naslova, izvođačkih i scenskih uputstava, *Štimmung* otkriva Štokhauzenovu tendenciju za angažovanjem novih vrsta vokalizacije koji su kako

⁶⁸ Theodor W. Adorno/Pierre Boulez, „Gespräche über den *Pierrot lunaire*”, trans. i redig. Rainer Riehn, *Musik-Konzepte. Schönberg und der Sprechgesang*, 112/113 (2001): 90–92.

⁶⁹ Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer* (New York: Simon and Schuster, 1973), 162.

⁷⁰ Up. Karlheinz Stockhausen, „Supplementary text (1997) about STIMMUNG”, 1997. Pristupljeno 25.8.2021. http://www.karlheinzstockhausen.org/pdf/Zusatz_STIMMUNG_English.pdf

odgovor na svakodnevne životne zagonetke i prepreke,⁷¹ tako i rezultat njegovog duhovnog nadahnuća i inklinacija ka ritualnim scenskim postavkama.

Rad sa PVT može pratiti i kreiranje posebnog okruženja i narativa dela koji se nadograđuju i nadopunjuju kroz zvukovne eksperimente. U tom smislu se ističu *Avanture* (*Aventures*, 1962) i *Nove avanture* za troje pevača i sedam instrumenata (*Nouvelles Aventures*, 1962–1965), u kojima je kompozitor Đerđ Ligeti konstruisao ne samo muzički, već i jezički svet dela. Naime, on je osmislio jezik kojim se troje protagonista (sopran, alt i bariton) oglašavaju i sporazumevaju. Kako Anhalt primećuje – doduše, bez senzibiliteta s kojim bi se u današnjem kontekstu pristupilo jednoj ovakvoj analogiji – ovaj jezik ne zvuči besmisleno, već odaje utisak pseudojezika koji poseduje svojstva kao što su ograničen repertoar fonema, fonemskih dijada i drugih struktura koje čine ‘reči’, kao da je u pitanju „jezik novootkrivenog plemena ili možda oponašanje lingvističke evolucije takve grupe”.⁷² Prema napomeni samog kompozitora, tekst koji je ovde upotrebljen nije u službi preciznih definicija emotivnih stanja i konceptualnih odnosa, već treba ogoljeno da predstavlja ljudsku emociju:

Svi ljudski afekti, ritualizovani kroz forme društvenih odnosa, kao što su slaganje i razdor, dominacija i potčinjavanje, iskrenost i laž, nadmenost, neposlušnost, najsuptilnije nijanse ironije skrivene iza prividne skladnosti, slično, veliko poštovanje koje se krije iza prividnog prezira – sve ovo, i još mnogo više može se izraziti ne-semantičnim emotivnim veštačkim govorom.⁷³

Iako iz naše perspektive više „pred-jezičke” provenijencije, način komunikacije i dramaturgija ovih kompozicija počivaju na ‘nedovršenom’ i nerazvijenom jezičkom sistemu, u svojoj celovitosti oni deluju skladno i samodovoljno. Osim toga, valja

⁷¹ Kako je sam istakao u pismu dirigentu Gregoriju Rouzu (Gregory Rose), na ideju za pisanje za alikvotne tonove došao je sedeći sam u radnoj sobi u gotovo potpunoj tišini tok su deca spavala. Osluškivao je i pratio vibracije svoje lobanje dok pevuši, naglašavajući da ga na taj potez nije podstaklo „ništa orijentalno ni filozofsko“. Videti original i transkripciju pisma u: Barbican Centre, „Stockhausen STIMMUNG & COSMIC PULSES”, programska knjižica, 4–5, 2017, Pristupljeno 25.8.2021, <https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/2017-11/Stockhausen%20Songcircle%20FOR%20WEB.pdf>

⁷² Anhalt, *Alternative voices*, 41

⁷³ György Ligeti, „Libretto zu ‘Aventures’ und ‘Nouvelles Aventures’”, 1966, prema: Anhalt, *Alternative Voices*, 91.

napomenuti da je verbalnom vokabularu komplementaran i muzičko-tehnički: Ligetijevi likovi sporazumevaju se šapatom, vriscima, vikanjem, frktanjem, brzim i spretnim smenama vokalnih registara, kao i drugim proširenim tehnikama koji doprinose smeni dramski usmerenih scena. Pri tumačenju likova individua koje su se obrele u intenzivnim društvenim odnosima i situacijama, pevači/ce se obilato koriste mimikom i gestikulacijom, kao i povremenim rekvizitima. Tako je *drugost*, neuklopljivost i izolovanost koja je generisana stvaranjem novog jezičkog sistema komplementirana *drugošću* glasa i vokalne tehnike, kojom se referira na nerafinirani i ‘neobrađeni’ – a u svetu umetničke muzike svakako prošireni – vokalni potencijal. Uprkos tome, taj potencijal uspeva da podrži internu dramaturgiju dela i kreira novi – premda drugačiji – ljudski svet.

Granice ljudskog i onoga što je glasom izvodljivo testira i američki kompozitor Džordž Kramb (George Crumb, 1929) u kompoziciji *Drevni dečiji glasovi* (*Ancient Voices of Children*, 1970) pisanoj za soprana, dečaka soprana, obou, mandolinu, harfu, amplifikovani klavir (ili klavir-igračku /toy piano/) i perkusije (tri izvođača) na Lorkine (Federico García Lorca) tekstove. U potrazi za simboličnim, alegorijskim i mitološkim *modusom operandi*, Kramb je kombinovao fragmente iz različitih tekstova, od samog početka kompozicije i prvog stava pod nazivom „El niño busca su voz” [Dečak traži svoj glas] stavljajući akcenat na povezanost glasa i duše.⁷⁴ *Natprirodni* efekti koji se Krambovoj muzici neretko pripisuju u slučaju ove kompozicije potiču mahom iz istaknutih vokalnih i telesnih poteza izvođača. Među njima su klikovi jezika, trileri jezikom (flutter tongue), pevušenje zatvorenih usta, šapat, vikanje, nasilno izbacivanje vazduha (poput kivanja) uz određene kraće fraze, pevanje fraza neodređenih visina tona u veoma brzom tempu, nazalni zvuci nalik na trubu, kao i akcije poput pevanja u otvoreni klavir ili kroz kartonsku cev. Dodatna uputstva za dečaka podrazumevaju i promenu njegove pozicije tokom izvođenja: daleko od bine („distance offstage effect“), pored scene, tj. nevidljivo za publiku, ali sa zvučanjem kao da dolazi iz ansambla, i na sceni. Pored toga što uređuje kretanje i scenske poteze izvođača, Kramb takođe ostavlja mogućnost da se delo *Drevni dečiji glasovi* izvede i kao scensko delo, uz ples i pantomimu.

⁷⁴ Up. Victoria Adamenko, „George Crumb's Channels of Mythification”, *American Music* 23, br. 3 (jesen, 2005): 333.

Primer 5. Kramb, Ancient Voices of Children; primeri PVT

The image shows a musical score for 'Ancient Voices of Children' by Krzysztof Penderecki. It features three staves: Soprano, Electric Piano, and Harp. The Soprano part includes various vocal techniques and effects, such as 'Flutter-tongue', 'triplets', and 'accelerando'. The Electric Piano and Harp parts provide accompaniment. The score is annotated with numerous performance instructions, including dynamics (e.g., *ff*, *mp*), articulation (e.g., *staccato*, *legato*), and specific effects (e.g., 'Flutter-tongue', 'triplets'). Several sections of the score are highlighted with yellow boxes, indicating specific vocal techniques and effects. The lyrics are in Latin and include phrases like 'ha-ha-ha!', 'mm-ku', 'ka-i-ha!', 'pr-r-mm-pr-r-mm', 'o-ho-ho-ho', 'mm-wa-wa-wa-wa (sim.)', 'wa-wa-wa-wa (sim.)', 'Ka-i-o-mm-rr', 'Ka-i-o-Ka-i-a-rr', 'na-Ka-u-a', 'na-Ka-i-u-a', 'Ka-i-o-Ka-i-a-rr', 'na-wa-i-u-na', 'Kui-u-a-na', 'na-na', and 'Ka-o-Ka-Ka-o-Ka-o-Ka-o!'. The score also includes tempo markings like 'poco scherz.' and 'poco accel.', and dynamic markings like 'poco sub.' and 'poco accel.'. The score is annotated with numerous performance instructions, including dynamics (e.g., *ff*, *mp*), articulation (e.g., *staccato*, *legato*), and specific effects (e.g., 'Flutter-tongue', 'triplets').

Zastupljenost PVT u komponovanoj (u smislu komponovanja za druge izvođače) umetničkoj muzici druge polovine 20. veka poput Bulezovih, Štokhauzenovih, Ligetijevih, Krambovih i Beriovih (što ćemo ubrzo videti) dela bila je sve izrazitija, pružajući i izvođačima i publici priliku da se navikne na nove zvučnosti.⁷⁵ Pa ipak, čini se da je do intenzivnijeg iskušavanja granica Prvog glasa i uobičajenog vokalnog i muzičkog ponašanja dolazilo na nivou oslobađanja izvođačkog tela, telesne akcije (čiji je zametak primetan i u upravo razmatranim kompozicijama), širenja muzičkog medija ka multimedijalnom izvođačkom okruženju i, još upečatljivije, objedinjenog izvođačko-kompozitorskog delovanja.

Na tom tragu treba istaći Kejdžove *Knjige pesama. Sola za glas 3–92* (*Song Books. Solos for Voice 3-92*), pisane u domenu ostvarenja za glas i (glumačku) akciju, odnosno, vokalnog izvođača/icu i/ili glumca/icu, i objavljene 1970. godine u tri knjige, s posvetom Ketii Berberijan i pevačici, glumici i režiserki Simon Rist (Simone Rist). Prema podeli na tri celine, u prvoj knjizi nalaze se komadi 3–58, u drugoj 59–92, dok su u trećoj grupisana uputstva za izvođenje, tabele i drugi „raznovrsni materijali potrebni ili nepotrebni za

⁷⁵ Navešću samo neke od primera: *Anagrama* (1957–1958) Maurisija Kagela; *Für Stimmen (... missa est)* (1956–8, aranžman za veliki hor 1965) i *Glossolalie* (1959–1961) Ditera Šnebela; *Eight Songs for a Mad King* (1969) Pitera Maksvela Dejvisa (Peter Maxwell Davies).

izvođenje”.⁷⁶ Svi komadi u ovoj zbirci pripadaju jednoj od četiri kategorije koje su naznačene u opštim uputstvima: 1) pesme, 2) pesme s elektronikom, 3) pozorište ili 4) pozorište s elektronikom, a takođe se mogu razvrstati prema kriterijumu koji ih određuje kao povezane ili nepovezane s Kejdžovom opaskom „Povezujemo Satija s Toroom” (We connect Satie with Thoreau”).⁷⁷ Ana Gnjatović takođe uočava još nekoliko kriterijuma za grupisanje pojedinačnih komada; to je, naime, moguće učiniti i prema kompozicionim metodima (ranije korišćeni metodi, varirani poznati ili novi metodi – odabir metoda Kejdž je prepustio slučaju), zapisu u kojem su komadi sačuvani, te upotrebljenom tekstu.⁷⁸

Knjige pesama nastaju na koncu Kejdžovog stvaralačkog perioda koji je bio obeležen radom u sistemima akcije i procesa, kao i elektroakustičkih eksperimenata na sceni, što koncepcija, zapis i sve potencijalnosti realizacije ove zbirke jasno pokazuju. Uputstva koja su data na početku svakog komada, a koji od izvođača/ice traže vokalnu i/ili gestualnu akciju, praćena su ponekad (i ređe) zapisom u tradicionalnoj notaciji, a ponekad (i češće) grafikom koja referira na određene zakonitosti poznatih sistema ili pak u potpunosti zahteva praćenje tekstualnih instrukcija i/ili izvođačke intuicije. Tako je, na primer, za izvođenje komada br. 12 i 13, koji su klasifikovani kao pesme i ubeleženi u sistemu koji nalikuje konvencionalnom zapisu, moguće odabrati ključ u kome će se zapis tumačiti, te vreme trajanja kompozicije. Različiti simboli – male, srednje i velike note, polukrugovi, dinamičke oznake – upareni sa tekstualnim isečcima, ukazuju na mikrotonalna i različita dinamička pomeranja, *Sprechstimme* izvođenje, itd., a izvođaču/ici se savetuje upotreba različitih stilova i načina vokalne produkcije. S druge strane, Solo br. 15, npr. pripada kategoriji pozorišta s elektronikom i za njega postoje samo pisana uputstva koja nalažu da se izjava Erika Satija „L’artiste n’a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur” [Umetnik nema pravo da beskorisno raspolaže vremenom svog slušaoca] otkuca trideset i osam puta na pisačkoj mašini opremljenoj kontaktnim mikrofonom, po mogućnosti četvorokanalnim, i sa zvučnicima koji su postavljeni oko publike i pojačani do maksimuma.⁷⁹ Svi ovi komadi računaju na izvestan broj odluka koje će izvođač/ica sami morati da donesu, a koji će uticati na

⁷⁶ Ана Гњатовић, „*Phonations*, за глас и електронику: теоријска студија” (doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2016), 11.

⁷⁷ John Cage, *Song Books, Volume I* (New York: C.F. Peters Corporation, 1970), 1.

⁷⁸ Гњатовић, „*Phonations*, за глас и електронику”, 12–13.

⁷⁹ John Cage, *Song Books, Volume I*, 56.

trajanje, zvučnost ili scenski dojam samog dela. U tom smislu, Kejdž ovom zbirkom afirmiše koncept otvorenog dela, u kom je izvođač podjednako – ako ne i u potpunosti – odgovoran za finalni rezultat inicijalnih uputstava na papiru.⁸⁰ Takođe, pored toga što daju impuls ‘zamagljivanju’ granica ingerencija između kompozitora i izvođača, *Knjige pesama* doprinose osveščivanju telesnosti na sceni i prostornosti, te u set izvođačkih kompetencija uvode rad sa tehnološkim rekvizitima/pomagalima/saizvođačima.

Osim u pojedinačnim ostvarenjima, značajniji upliv tehnologije na muzičku scenu pokrenuo je i podstakao promene u svetu opere, tradicionalno zatvorene i konvencijama stegnute umetničke sfere. Pojavila se mogućnost drugačijeg izvođenja, komponovanja, scenskih rešenja i postprodukcije, pa, samim tim, i diskurzivnih pomeranja u odnosu na ustaljenu praksu, u dobroj meri podrmanu ekonomskim i društvenim krizama u prvoj polovini 20. veka. Opera u doba tehnologije, odnosno, terminologijom koju zastupa Jelena Novak rečeno, opera u doba medija, tj. postopera, postaje umetničko-tehnološki poligon u kom je su pozicije kompozitora i reditelja izjednačene i od kojih se zahteva simbiotičko delovanje.

U datom kontekstu, na samom izmaku 20. veka, i operски glas iznalazi nove kanale za izražavanje, koji će, iako nisu tema mog istraživanja, ovde biti ukratko predstavljeni, budući da ukazuju na mogućnosti i tendencije koje se prostiru i u drugim izvođačkim žanrovima muzike sa glasom. Jelena Novak ekstenzivno je proučavala ovaj fenomen, ukazujući na bogatstvo neistraženih tema koje se javljaju u preseku studija opere i studija glasa.⁸¹ Tako, analizom opere *Jedno* (2002) Mišela van der A kroz koncept „vokaličnog tela” Stivena Konora i ideju o svojevrsnoj glasovnoj protezi, Novak uočava inovativne postavke i izmene tradicionalnog odnosa između glasa i tela u operi upotrebom tehnološke multiplikacije zvučanja i prizora glavne (i jedine?) junakinje dela; ispitivanjem političkog aktivizma kroz narativ dela, Novak posmatra i operu *Tri priče* (1998–2002) u kontekstu upotrebe protetike i realizovanja monstroznog tela i glasa,

⁸⁰ Više o problematici otvorenog dela, slučaja u komponovanju i neodređenosti u izvođenju u Kejdžovom stvaralaštvu u: Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici. Boulez, Stockhausen, Cage* (Beograd: Studentski kulturni centar, 2004); Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna* (Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007); Ивана Миладиновић Прица, „Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије” (докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности, 2018).

⁸¹ Vidi: Novak, *Opera u doba medija*; Novak, *Postopera*.

ovoga puta kroz prizmu kritičkog odnosa prema upotrebi tehnologije u svrhe kloniranja i genetskog inženjeringa. U ovim, ali i svim ostalim primerima koje Novak razmatra, vokalično telo je uključeno u 'igru' sa tehnologijama snimanja, modifikacije i postprodukcije, počevši od činjenice da je glas u svima njima 'uhvaćen' posredstvom mikrofona, a čut tek iz tela zvučnika umesto iz tela izvođača.⁸² Glas i telo izvođača u ovoj sferi umetnosti na izvestan način srastaju sa *telesnošću tehnologije* i koriste sve potencijale ovog dispozitiva u predprodukciji, tokom izvođenja i u postprodukciji, profilišući tako *drugost* u odnosu na tradicionalnu operu i njen glas/telo, te običan, svakodnevni život.

4.2.2 Glas i tehnologija: u/oko elektronskih studija

Prateći period u kome su se ustanovile osnove novog, elektronskog muzičkog instrumentarijuma, a koje su podrazumevale razvoj opreme za snimanje i reprodukciju zvuka, kao i pojedinačne uređaje o kojima je bilo reči, novo poglavlje u istoriji elektroakustičke muzike nastupa nakon Drugog svetskog rata, sa promenjenom slikom sveta, izmeštenim umetničkim centrima i strateškim ulaganjem u novu (evropsku i avangardnu) muziku. U tom smislu, osnivanje nekoliko važnih elektronskih studija u evropskim gradovima poput Pariza, Kelna i Milana smatra se važnom polaznom tačkom u sagledavanju vodećih posleratnih stremljenja u muzici.

Pedesetih godina ustaljuju se tri termina za muziku nastalu u studijima (konkretna, elektronska i muzika za traku [*tape music*]). Rad sa ljudskim glasom u različitim studijima (u Parizu, Kelnu i Milanu) igrao je značajnu ulogu, a svaka od njih doprinosila je sveukupnom razumevanju potencijala kako studijske opreme, tako i samog vokalnog aparata. U narednom delu teksta, moja pažnja će biti usmerena na Štokhauzenovu monumentalnu kompoziciju *Pesma mladića* (*Gesang der Jünglinge*, 1955–6), nastalu u Kelnskom studiju, a potom i na elektrovokalne eksperimente u okviru Milanskog studija, u kome je karijeru počela Ketī Berberijan, jedna od najistaknutijih vokalnih umetnica avangardne muzike druge polovine 20. veka.

⁸² Novak, *Postopera*, 151.

4.2.2.1 Štokhauzen i glas: Kelnski studio pedesetih

Značaj Elektronskog studija WDR u Kelnu (Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks), koji, započinje rad 1951. godine, treba istaći ne samo usled činjenice da je rad ove institucije simbolično započeo pojavom vokodera i izveštajem o njemu koji je napisao Verner Mejer-Epler (Werner Meyer-Epler), već i zbog uloge koju je Karlhajnc Štokhauzen, kao jedan od najvažnijih kompozitora koji su iz nje potekli, imao u istoriji elektrovokalne muzike.

Naime, Štokhauzenova kompozicija *Pesma mladića* je ubrzo nakon svog premijernog izvođenja već bila posmatrana kao *klasik* elektronske muzike. Dovodeći na ‘zajedničko tlo’ postulate već profilisanih antipoda, konkretne (*musique concrète*) i „čiste” elektronske muzike, Štokhauzen je komponovao ovo delo na osnovu snimka pevanja dečaka, te elektronski profilisanih ‘odgovora’ na snimljene uzorke. *Pesma mladića*, realizovana kroz petokanalni zvučni sistem koji bi u načelu trebalo da okružuje slušaoca i daje osećaj prostornosti i kretanja zvuka, svojim literarnim predloškom ukazuje na kompozitorov afinitet ka religioznim sadržajima.⁸³ Naime, glas dvanaestogodišnjeg dečaka Jozefa Pročke (Josef Protschka), koji se u različitim stupnjevima razumljivosti čuje u ovoj kompoziciji, peva i čita tekst biblijske priče iz Knjige proroka Danila o trojici dečaka koje je Nabukodonosor II bacio u užarenu peć.

Odabrana tematska podloga, kao i izbor ‘sučeljavanja’ dva zvučna medija – vokalnog i elektronskog, podstiču moguća tumačenja dela kroz prizmu više opozitnih koncepata: apstraktnog i realnog, ‘čistog’ i ‘nečistog’, elektronskog medija i govora, mašine i deteta/ čoveka (i konkretnije, detinjstva/ljudskosti).⁸⁴ Kompozicija *Pesma mladića* realizovana je u polju nijansiranih odnosa u ovim dualitetima, koji u zvučnom smislu suprotstavljaju, s jedne strane ljudski glas, a sa druge, elektronski generisane zvukove. Tako, od četiri osnovne kategorije zvuka – glas, sinus tonovi, šum i impuls –

⁸³ Cf. Ivana Medić, *Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u XX i XXI veku. Operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnc Štokhauzena* (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2019), 138.

⁸⁴ David Joel Metzger, „The Paths from and to Abstraction in Stockhausen's *Gesang der Junglinge*”, *Modernism/modernity* 11, br. 4 (2004): 699, <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0012>.

kompozitor gradi katalog od dvanaest,⁸⁵ a u šest odeljaka kompozicije, sa glasom radi tako što (1) manipuliše jasnim slogovima i rečima ili (2) vokalnim akordima, (3) stvara vokalnu polifoniju ili (4) manipuše horskim 'rojevima'.⁸⁶

Ako se uzme u obzir da Štokhauzen do *Pesme mladića* nije radio sa ljudskim glasom u elektronskom mediju, moguće je uspostaviti vezu između ovog dela, odnosno, ideje da se uspostavi „prelaz od govora do muzike”,⁸⁷ i pojave vodera i vokodera u Studiju u Kelnu početkom 1950-ih godina. Sam proces snimanja vokalnog parta nije tekao uobičajeno, budući da deonica nije bila zapisana i zamišljena u određenim, fiksiranim notnim visinama, nego u frekvencijama – stoga je Štokhauzen najpre realizovao Proškine linije putem sinus tonova, koji je, nakon što bi ih čuo u tom obliku, nastojao da reprodukuje. Kako je Mecer (David Joel Metzger) primetio, uloge tehnologije i ljudskog glasa ovde su se obrnule – dečak „postaje vokoder, primajući informaciju o elektronskom zvuku, procesirajući je i sintetizujući je svojim sopstvenim glasom”,⁸⁸ čineći tako dublje razmatranje gorenavedenih dualiteta izazovnijim i nepredvidljivim poduhvatom.

4.2.2.2 Glas, tehnologija/tehnika, eksperiment: Milanski studio

Milanski *Studio di Fonologia Musicale* postao je, vrlo brzo nakon osnivanja 1955. godine u institucionalnom okviru nacionalne radiodifuzne agencije RAI, nezaobilazna destinacija u pogledu istorije inovacija u elektroakustičkoj/elektrovokalnoj muzici. Već u prvim godinama rada ove ustanove, oko koje su se okupili ne samo kompozitori poput osnivača Lučana Berija i Bruna Maderne (Bruno Maderna), nego i književnici, teoretičari

⁸⁵ To su: (1) kompleksi sinus tonova, (2) kompleksi impulsa, (3) vokalni zvukovi ili slogovi, (4) šum filtriran do 2% raspona u hercima, (5) pojedinačni udari sa određenom visinom tona, (6) sintetički zvukovi samoglasnika, (7) šumovi filtrirani u rasponu od 1 do 6 oktava, (8) impulsi u rojevima filtrirani u rasponu od 1 do 6 oktava, (9) pojedinačni impulsi sinhronizovani u akordima, (10) akordi usko filtriranih šumova, (11) akordi sinus tonova i (12) vokalni akordi. Pascal Decroupet, Elena Ungeheuer i Jerome Kohl, „Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglinge”, *Perspectives of New Music* 36, br. 1 (1998): 124–125, doi:10.2307/833578.

⁸⁶ Cf. Metzger, „The Paths”, 700.

⁸⁷ Karlheinz Stockhausen, „Musik und Sprache III”, u Stockhausen, *Texte*, vol. 2, *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles* (Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964), 59–60. Prema: Metzger, 708.

⁸⁸ Metzger, 709.

i umetnici kao što je Umberto Eco (Umberto Eco), uspostavljen je stvaralački profil koji je u intenzivnom maniru bio usmeren ka radu sa jezikom/govorom/tekstom u elektronskom muzičkom mediju, odnosno, fonološkim eksperimentima.

Sklonost stvaralaca okupljenih oko Milanskog studija ka lingvističkim eksperimentima očituje se već u elektroakustičnoj kompoziciji za traku *Thema (Omaggio a Joyce)*, realizovanoj u sklopu radijskog dokumentarca o Džejmsu Džojosu, *Omaggio a Joyce: Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, kog su 1958. godine producirali Berio i Eko.⁸⁹ Kao prva kompozicija za traku sa ženskim glasom, *Thema (Omaggio a Joyce)* predstavlja pokušaj svojevrsne ‘transpozicije’ i transformacije teksta, čuvenog jedanaestog poglavlja „Sirene” iz Džojsovog *Uliksa* čiji je zvučni potencijal teksta bio predmet mnogih studija, iz literarnog u muzički medij. Iako je zasnovano na interpretaciji teksta koju je osmislila⁹⁰ i realizovala Ketj Berberijan, američko-italijanska vokalna umetnica i kompozitorka jermenskog porekla, po nastanku, ali i decenijama kasnije, ovo delo pratio je uporni narativ, utemeljen u tradicionalnom shvatanju (muškog) Autora/Kompozitora kao zaslužnog za kreaciju zaokruženog i završenog umetničkog dela. Stoga, ističe se da je ovo delo rezultat Beriove intencije da „razvije čitanje Džojsovog teksta u ograničenom polju mogućnosti koje diktira sam tekst”.⁹¹ Da zasluge u kreativnom, stvaralačkom, konceptualnom i interpretacijskom smislu ne pripadaju samo Beriju i Eku (koji je učestvovao u tumačenju i proučavanju Džojsovog teksta) pokazuju brojni napisi objavljeni tokom proteklih nekoliko decenija, koji ukazuju na izuzetno važnu poziciju Ketj Berberijan u čitavom procesu nastanka dela.⁹²

⁸⁹ Snimak dokumentarca dostupan je na sledećoj adresi: <https://ubu.com/sound/eco.html>.

⁹⁰ Ivanka Stoianova, *La revue musicale 375–376–377: Luciano Berio: Chemins en musique* (Paris: Richard Masse, 1985), 150. Prema: Hannah Bosma, „*Thema (Omaggio a Joyce)*: A Listening Experience as Homage to Cathy Berberian”, u *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, ur. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala i Pieter Verstraete (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 105.

⁹¹ Veniero Rizzardi and Angela Ida De Benedictis (ur.), *Nuova Music alla Radio: Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954–1959* (Rome: CIDIM/RAI, 2000), 254, nav. prema: Bosma, „*Thema (Omaggio a Joyce)*”, 100.

⁹² Dragana Stojanović-Novičić takođe ističe uticaj Ketj Berberijan na kompozitorsku produkciju muzike za glas/sa glasom tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka. Стојановић-Новичић, „Различити аспекти песме”, 45–46.

Vажност одређених извођача за комозиторску инспирацију, poteze, odluke, u vidu svojevrsne saradnje, porudžbina ili posvete, svakako nije novost u istoriji muzike. U tom smislu, istakla bih i doktorsku disertaciju Verice Grmuše „*Creating Art Song in the South Slav Territories (1900–1930s): Femininity*,”

Počevši od uvodnog segmenta, *ouverture* – koji se sastoji od običnog čitanja teksta i nije uključen na svim objavljenim audio izdanjima,⁹³ prominentni glas Ketí Berberijan čini temelj celokupni tok kompozicije, bez obzira na to u kojoj meri se dešava fragmentiranje i manipulacija osnovnim zvučnim materijalom. Posmatrajući njenu interpretaciju Džojsovog teksta – onomatopeju, poigravanje s intonacijom, zvukom, melodijama, akcentovanjem reči, itd. – ne može se jednostavno ustvrditi da je njena uloga minorna ili zanemarljiva; naprotiv, ona daje zvučnu osnovu na kojoj *Thema (Omaggio a Joyce)* počiva. I sam Berio je, iako je nikada nije i zvanično potpisao kao koautor ku ovom, ali i delima poput *Circles*⁹⁴ i *Visage*, istakao da je glas Ketí Berberijan za njega bio „drugi ‘studio di fonologia’”.⁹⁵ Prenoseći svoj „drugi studio” u elektronski medij, Berio je dalje uvećavao broj i kompleksnost transformacija primarne boje glasa, ‘razbijao’ reči na slogove i foneme i ponovo ih organizovao prema sopstvenom nađenju. U tehničkom pogledu, oprema u Studiju omogućavala je rad sa različitim filterima, pretvaračem frekvencija, modulatorom brzine i amplitude snimka, kao i generatorom belog šuma i sintetičkih zvukova.⁹⁶

Posmatrano sa strane muzičkih uticaja, Berio je isticao važnost Štokhauzenove *Pesme mladića* za razvoj (elektroakustičke) muzike sa glasom koja ne pretenduje na prenošenje poruke i razumljivog teksta. Na tom tragu, Berio je, sa inspiracijom u Džojsovim ‘poigravanjima’ sa onomatopejom, aliteracijama i drugim ‘zvučnim’ efektima u „Sirenama”, stremio radu sa glasom koji, pre svega, računa na njegove materijalne kvalitete i akustični potencijal jezika.

U poslednjem delu koje je nastalo u Milanskom studiju u saradnji sa Berberijan, *Visage* (1961), Berio na drugačiji način tretira sam jezik – kako je to opisao Florian Musgnug (Florian Mussgnug), „dok *Thema* istražuje fragmentaciju jezika i njegov kolaps

Nation and Performance” (2018), u kojoj autorka ističe značaj dva istaknuta soprana, Maje Strozzi-Pečić (1882–1962) i Ivanke Milojević (1881–1975) u stvaralaštvu za glas Petra Konjovića i Miloja Milojevića. Videti: Verica Grmuša „Creating Art Song in the South Slav Territories (1900–1930s): Femininity, Nation and Performance” (doktorska disertacija, Goldsmiths, University of London, 2018).

⁹³ Detaljnije o ovome vidi u: Bosma, „*Thema (Omaggio a Joyce)*”, 98.

⁹⁴ *Circles* (1960) je Beriova vokalno-instrumentalna kamerna kompozicija za ženski glas, harfu i dvoje perkusionista, u kojoj kompozitor teži transpoziciji gestova i poteza iz *Theme*/elektronskog medija u vokalno-instrumentalni.

⁹⁵ Luciano Berio, Rossana Dalmonte and Bálint András Varga, *Luciano Berio – Two Interviews*, prev. i ur. David Osmond Smith (New York: Boyars, 1985), 94.

⁹⁶ Marinella Ramazzoti, „Luciano Berio’s *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* 15, br. 1 (2010): 83.

u beznačajni zvuk, *Visage* aludira na tvrdoglavu potragu za smislom”.⁹⁷ U tom pogledu, kreativnost i imaginacija Ketii Berberijan doprinose konačnom zvučnom rezultatu sa još većim intenzitetom nego ranije. Utvrđujući fundus vokalnih emisija koji će ubrzo postati njen zaštitni znak, Berberijan ovde ostvaruje čitav poligon zvukova koji ukazuju na nemir i psihičku nestabilnost ‘glavnog lika’, što će takođe biti primarna asocijacija na prirodu njenog repertoara u okviru avangardne posleratne muzike. Mucanje, šaputanje, vrisci, uzdasi, nepovezano i rastrojeno vokaliziranje, monolozi na stranim i/ili izmišljenim jezicima – sve su to amblemski vokalni gestovi Ketii Berberijan, koji su, više nego uspešno, iskorišćeni u kompoziciji *Visage*. Kao i u delu *Thema*, i ovde Berio primarno radi sa manipulacijom trake i transformacijom postojećeg materijala, nastojeći da prevaziđe razliku i, u elektronskom mediju, približi elektronsku i vokalnu dimenziju muzike putem njihove ‘interakcije’ i sinteze njihovih zvučnih boja.⁹⁸

4.2.2.3 Promena paradigme: za Ketii i o Ketii⁹⁹ (i od Ketii)

Za razvoj (elektro)vokalne muzike u drugoj polovini 20. veka, posebno su važni opusi različitih kompozitora koji pedesetih i šezdesetih godina deluju u milanskom studiju. Pre svega, tu mislim na lokalne kompozitore poput Lučana Berija i Bruna Maderne, kao i na Ketii Berberijan¹⁰⁰ i Džona Kejdža, koji su se u različitim životnim trenucima obreli u Milanu, a zahvaljujući kojima istorija muzike za glas kreće u posve novim pravcima.

⁹⁷ Florian Mussgnug, „Writing Like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde”, *Comparative Critical Studies* 5, br. 1 (2008): 92.

⁹⁸ Iako različite u konceptualnom smislu, te u glasovnim osnovama na kojim počivaju zvučni rezultati, kompozicije *Thema (Omaggio a Joyce)* (kao i kompletan program koji su osmislili Berio i Eko) i *Visage* su obe uklonjene sa programa RAI-a sa objašnjenjem da odaju „opscene aluzije”. Mussgnug, „Writing like Music”, 93.

⁹⁹ Iz Beriovog intervjua, prema: Placanica, „*Recital I...*”, 370.

¹⁰⁰ Ketii Berberijan dolazi u Milano 1949. godine, a 1950. dobija i stipendiju Fulbrajt (Fullbright Scholarship) za nastavak studija u ovom italijanskom gradu. Iste godine udaje se za Lučana Berija, koji je bio njen korepetitor na studijama i sa kim je bila u braku sve do 1964. godine. Premda je tokom studija izvođačkih umetnosti (pevanje, ples, gestikulacija) imala priliku da nastupi u okviru studentskih projekata i radijskih gostovanja, njeni prvi značajniji nastupi desili su se 1957. godine u okviru serije koncerata posvećenih muzici 20. veka pod imenom *Incontri Musicali*, koje su organizovali Berio i Maderna. Detaljnije u: David Osmond-Smith, „Special Reprint – The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958–1966 From *Tempo* Number 58”, u *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, ur. Karantonis et al (Farnham: Ashgate, 2014), 19–31.

Delo koje smatram jednom od krucijalnih prekretnica u toj istoriji jeste *Arija* za glas (bilo kog opsega), nastala u saradnji između Kejdža i Keti Berberijan 1958. godine u Milanu. Počevši od naslova koji upućuje na tradicionalnu operску formu, koja će, očekivano, biti sasvim specifično tumačena u ovom ostvarenju, preko forme dela i zahteva za izvođačicu, *Arija* je svojim transgresiranjem normi na svojevrsan način postala ‘nulta tačka’ za kompozitore/kompozitorke i izvođače/izvođačice savremene vokalne muzike. *Ariju* je, prema Kejdžovom uputstvu na početku partiture, moguće izvoditi samostalno, sa njegovom elektroakustičkom kompozicijom *Fontana Mix*¹⁰¹ ili u kombinaciji sa *Koncertom za klavir i orkestar* (1958).¹⁰²

U *Ariji* su konvencionalne metode dovedene u pitanje na više nivoa: najpre se može govoriti o promenama u dinamici odnosa između kompozitora i izvođačice, zatim, o modifikaciji zapisa, te o korišćenim vokalnim tehnikama i stilovima i ponašanju izvođačice na sceni. Ustaljena ‘podela rada’ u odnosu između *onoga* koji delo stvara i *one* koja delo izvodi, u saradnji Kejdža i Berberijan – iako nepriznata deljenjem autorskog mesta na završnoj partituri – poprima nove oblike. Uslovljena, svakako, Kejdžovim umetničkim kredom (koji je već tada težio odricanju od ‘odgovornosti’ u konačnom rezultatu umetničke akcije, te otvorenosti autorstva i dela), koliko i eksperimentatorskom, preduzmljivom i saradljivom prirodom Keti Berberijan koja je pažljivo negovana u okviru milanskog Studija od samog njegovog nastanka, ova podela daje znatno više ‘nadležnosti’ izvođačici ili izvođaču, nego li samom kompozitoru.¹⁰³

Kejdž na ideju o komponovanju *Arije* dolazi kada je, kao gost milanskog Studija tokom 1958. godine, boravio u domu Keti Berberijan i Lučana Berija. U to vreme, Berberijan je većinu svog vremena provodila kod kuće, odnosno, van Studija, brinući o novorođenom detetu, a prema Kejdžovim svedočanstvima, kućne poslove je obavljala neprestano pevuseći. Njeno „kućno vokalno izmotavanje” („domestic vocal clowning”) inspirisalo ga je da komponuje delo koje će oponašati zvuk elektroakustičkih eksperimenata obavljanih u milanskom studiju i za rezultat imati proizvođenje zvučnih

¹⁰¹ Kompozicija *Fontana Mix*, prvobitno naslovljena kao *Performance Mix* nastala je u milanskom Studiju. Kejdž je iskoristio snimke koje je sam načinio na ulicama grada (lajanje pasa, prskanje vode, razgovore na italijanskom jeziku), komponujući pomoću slučaja sa magnetofonskim trakama. Up. Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 66–67.

¹⁰² John Cage, *Aria* (New York: C. F. Peters, 1960).

¹⁰³ Upor. sa: Radovanović, „Deljena fantazija Džona Kejdža i Keti Berberijan”, 40–57

efekata samo pomoću glasa.¹⁰⁴ Opisujući način na koji funkcioniše „vokalno izmotavanje” Ketii Berberijan, Ozmond-Smit (David Osmond-Smith) je napisao da se ono može posmatrati kao „simulakrum brzog editovanja trake, gde su se glasovi izmešali, a pri tom zadržali svoje ekspresivne integritete”.¹⁰⁵ Kejdžova intencija da ovo „izmotavanje” postavi kao osnovnu ideju kompozicije, te interpretacija izvođenja koju je predočio Ozmond-Smit, govore u prilog veštini, preciznosti i efektnosti izvođenja Ketii Berberijan.

Već grafičko rešenje partiture *Arije* nagoveštava razmeru slobode i odgovornosti koja je ostavljena potencijalnim izvođačima. Budući da je nastala u direktnoj komunikaciji sa izvođačicom, *Arija* već u svom zapisu, ali i ostalim rešenjima, direktno ukazuje na izbore, odluke i izvođačke mogućnosti Ketii Berberijan. Osim toga, kao rezultat saradnje sa Berberijan, tekstualni predložak *Arije* sadrži foneme, reči i fraze iz čak pet različitih jezika – jermenskog, ruskog, italijanskog, francuskog i engleskog.¹⁰⁶ Upotreba različitih jezika u istom delu povlači asocijacije sa pomenutim izvođačko-umetničkim praksama 20. veka kao što je simultana poezija, ali takođe uspostavlja konekciju sa tradicijom referirajući na srednjovekovne višeglasne i višejezične motete. Međutim, kao i u simultanoj poeziji, akcenat se stavlja na zvučanje, a ne na značenje reči.

Budući da je Kejdža zainteresovalo upravo bogatstvo muzičkih stilova koje je Ketii Berberijan s lakoćom mogla sukcesivno da izvede, Kejdž u uputstvu za izvođenje navodi potencijalne izvođače na izbor deset različitih ‘modela’ pevanja (npr. džez, „Marlen Ditrh”, folk pevanje) i vokalnih tehnika (npr. *Sprechstimme*) koje će njihova arija sadržati, a koji će korespondirati sa deset boja u grafičkoj partituri.¹⁰⁷ Pored toga, šesnaest crnih kvadrata upućuju na izvođenje nemuzičkih zvukova, koji mogu da budu bilo kakva reprezentacija *buke* koju pevač može u datom trenutku da izvede glasom ili pomoću dodatnih udaračkih instrumenata, mehaničkih ili elektronskih naprava. Birajući zvuke

¹⁰⁴ Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 68–69.

¹⁰⁵ Osmond-Smith, „Special Reprint – The Tenth Oscillator”, 23.

¹⁰⁶ Autori kao što su Dejvid Ozmond-Smit i Kejt Mijan ukazali su na činjenicu da je specifična vokalna umešnost Ketii Berberijan bila i više od puke inspiracije za nastanak dela, kao i da je Berberijan napisala tekst kompozicije. Up. sa: Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 69–70. Čak i ako se uzme u obzir da to možda nije u potpunosti precizno, njena sposobnost da peva na različitim jezicima, pored izvrsnog snalaženja u umetničkim, popularnim i folklornim pevačkim stilovima, svakako je predodredila koji će jezici i tekstualni predlošci biti upotrebljeni u konačnom tekstu *Arije*. Radovanović, „Deljena fantazija”, 51.

¹⁰⁷ Štampano izdanje opremljeno je u skladu sa bojama i stilovima koje je odabrala Ketii Berberijan. Videti Tabelu 4.

koji su konvencionalno shvaćeni kao nemuzički, Berberijan se odlučila uglavnom za one koje je mogla da proizvede glasom – coktanje, lajanje, ‘bolno’ dahtanje uzdahe i mirno izdisanje, puckanje jezikom, zvuke koje izazivaju gađenje i bes, vrisak, smeh, zvuke seksualnog uživanja, i sl., ili pak telom, poput puckanja prstima.

Tabela 4. Usporedni prikaz boja u partituri i odgovarajućih tehnika/stilova

Boja	Stil/tehnika
Tamnoplava	Džez
Crvena	Kontraalt (i lirski kontraalt)
Plava sa tačkama	Sprechstimme
Crna	Dramatično
Ljubičasta	Marlen Ditrih
Žuta	Koloratura (i lirski koloratura)
Zelena	Folk pevanje
Narandžasta	Orijentalno pevanje
Svetloplava	Bebeći glas
Braon	Nazalno

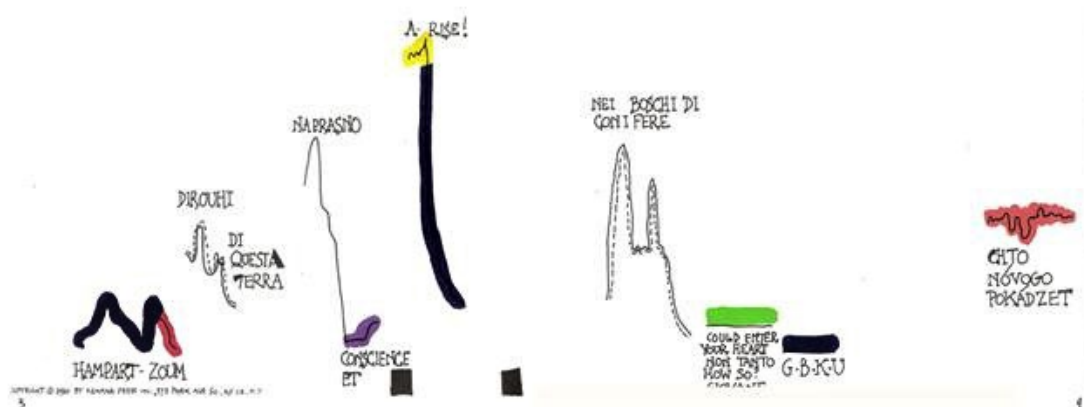
Objavljena verzija dela *Arija* predstavlja primer muzičke grafike koja se udaljava od tradicionalnog partiturnog zapisa, ali ipak na više nivoa referira na notni sistem i njegove principe funkcionisanja: grafička rešenja koja predstavljaju glas vertikalnim razvijanjem upućuju na odvijanje izvođenja u vremenu, a horizontalnim na predloženu približnu visinu tona.¹⁰⁸ Iako je u nekim izvorima moguće naći pretpostavke i tvrdnje da je *Arija* komponovana pomoću operacije slučaja, zaokruženost i promišljenost određenih aspekata zapisa otkriva temeljniji rad na aranžmanu.¹⁰⁹ Naime, osim povezanosti boje sa pevačkom tehnikom ili stilom, korespondentnost je uočljiva na još jednom nivou, i to između boje i *rasporeda* boja u partituri.¹¹⁰ Na taj način, određene boje se vezuju kako za stil ili tehniku pevanja, tako i za 'prostor' u kom se taj 'glas' kreće.

¹⁰⁸ Radovanović, „Deljena fantazija”, 48.

¹⁰⁹ Kejt Mijan je pisala o promenama u partituri od prve verzije iz 1958. do objavljivanja 1960. godine. Takođe, imajući uvid u arhiv Kristine Berio (Cristina Berio), kćerke Lučana Berija i Keti Berberijan, ona pokazuje kako je sama Berberijan menjala pojedinačne vokalne elemente u kasnijim izvođenjima. Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 73–79.

¹¹⁰ Tako se žuta boja uvek javlja u ‘najvišem glasu’, odnosno, na najvišem položaju u odnosu na ostale boje; ljubičasta boja, zajedno sa tamnoplavom, nalazi se pretežno u niskom registru; zelena boja uglavnom zauzima mesto na dnu središnjeg plana, tik do ljubičaste i tamnoplave. Crvena, narandžasta, braon i svetloplava boja, zajedno sa isprekidanom crnom linijom, deluju u srednjem planu, bivajući, barem

Primer 6. Prve dve stranice kompozicije Arija.



Zbog karakterističnog procesa nastanka, zapisa, uloge pevačice i zvučnog rezultata, *Arija* je upisana u istoriju muzike kao prekretnica ne samo u karijeri i opusu Keti Berberijan, nego i uopšte vokalnoj literaturi 20. veka. Počevši od ovog dela, mnogi kompozitori su za Berberijan pisali dela u kojima se radi sa zvučanjem jezika (bilo na nivou višejezičnosti kompozicije kao u Beriovim *Folk pesamama* ili na razini rada sa najsitnijim jezičkim jedinicama), mnoštvom različitih vokalnih stilova i tehnika, glasovnih ili telesnih zvučnih efekata, te u pogledu indeterminizma.¹¹¹ Kao paradigmatični primer ovakvog rada, *Arija* takođe postaje uzor za izvođače u osvajanju njihovih sloboda i novih zvučnih prostora.

Virtuozne sposobnosti Keti Berberijan bile su podstrek za nastanak kompozicija kao što su *Sekvenca III* (1965) i *Recital I (za Keti)* (1972), koja se često, kao uostalom i mnoga Beriova dela, čitaju u ključu njegovog koncepta muzičkog teatra. Za Berija, muzički teatar je predstavljao mesto istraživanja i rada na implicitnoj dramaturgiji koja je imanentna glasu i gestovima u izvođenju,¹¹² prema njegovim rečima, „[u] muzičkom teatru interpretatori nisu svedeni na jednostavno izvođenje muzičkog dela; oni postaju

vizuelno, unutrašnji glasovi ovog polifonog stava. Naposljetku, crni kvadrati, reprezenti nemuzičkih zvukova, zauzimaju mesto na samom dnu strane. Upor. sa: Radovanović, „Deljena fantazija”, 52.

¹¹¹ Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 64.

¹¹² Luciano Berio, „Problemi di teatro musicale”, 1967, 52–3; prema: Placanica, „*Recital I (for Cathy): A Drama ‘Through the Voice’*”. *Twentieth-Century Music* 15, br. 3 (2018): 362. doi:10.1017/s1478572217000317.

glumci koji interpretiraju sebe kao izvođače muzike”.¹¹³ Kada su konkretno ove dve kompozicije u pitanju, skoriji radovi koji se bave osvetljavanjem procesa njihovog nastajanja, pokazuju da su oni neodvojivi od umetničke ličnosti, odnosno, uticaja Ketii Berberijan na ova dela;¹¹⁴ osim što su dela njoj posvećena, Berberijan je aktivno uticala na vokalni, jezički i muzički materijal koji je u njima korišćen, njihovu koncepciju, njihov finalni oblik i, konačno, najčuvanija zabeležena izvođenja.

Na izvestan način, *Sekvenca III* predstavlja sintezu prethodnog Beriovog iskustva u komponovanju za glas i rada sa glasom u elektronskom mediju, odajući pri tom njegovu naklonjenost (muzičkom) teatru. Naime, delo je pisano za izvođačicu – pevačicu, glumicu ili oba – čiji su vokalni, facijalni i telesni gestovi i akcije predodređeni uputstvom za izvođenje sadržanim u partituri. Tekst koji je upotrebljen u *Sekvenci III* delo je Markusa Kutera (Markus Kutter), a sadrži i fraze koje je sam kompozitor upotrebio u pismu u kom je pesnika molio za dozvolu za tekst: „give me/ a few words/ for a woman / to sing / a truth / allowing us / to built a house / without worrying/ before night comes”. Fragmentiran i desemantizovan tekst često se, u kombinaciji sa zahtevima vokalnog i telesnog izvođenja, tumači kao izraz *ženskog ludila* koje je, još od Šenbergovog *Iščekivanja* preko Pulankove mono-opere *Ljudski glas* (1958), upotrebljavano u svrhu „opravdavanja” vokalnog eksperimenta i ekscesa.¹¹⁵

Instrukcije, osim što daju tekstualno uputstvo za izvođačicu, ujedno sadrže i ‘legendu’ za simbole koje Berio navodi u partituri, a koji se odnose na način proizvođenja tona, brzinu, odnos između govorenog i pevanog teksta. Tako je Berio predvideo da se vokalne i telesne akcije izvode u ograničenim vremenskim intervalima (uglavnom dužine od deset sekundi), razlikujući sijaset načina oglašavanja: pevane tonove, šapat, smeh i nagle ‘provale’ smeha, kliktanje ustima, kašalj, pevanje zatvorenih usta, (uz)disanje, trilere, zubni tremolo, u kombinaciji sa gestovima ruku kao što su pucketanje prstima, prekrivanje usta šakama, brzo udaranje prstima/šakom po ustima (v. Primer 7). Uspostavljena je razlika između govorenog glasa, zapisanog na jednoj liniji, i pevanog,

¹¹³ Luciano Berio, *Toward Music Thater*, neobjavljen rukopis; nav. prema: Placanica, „*Recital I (for Cathy)*”, 362.

¹¹⁴ Videti: Placanica, „*Recital I (for Cathy)*”.

¹¹⁵ Da to nije jedino moguće tumačenje pokazala je Valentina Radoman, koja je ukazala na potencijal sagledavanja *Sekvence III* kroz biopolitički i psihoanalitički aparat. Vidi: Валентина Радоман, „Функција идеологије и политике у музичком модернизму” (докторска дисертација, Академија уметности у Новом Саду, 2016), 227–237.

koji se može uočiti prema upotrebi tri ili standardnih pet linija notnog sistema, gde prva od ove dve verzije može da ukazuje na relativne registarske pozicije, a druga ukazuje na precizne intervalske odnose među tonovima koji pak nemaju precizno utvrđenu visinu. U partituri se ističu i oznake za „emocionalne obrasce” (napeto, užurbano, udaljeno, sanjivo, nervozno, ekstatično, nežno, mahnito, itd) u okviru kojih treba razumeti vokalne izvođenje. Berio, međutim, naglašava da ova emocionalna stanja ne treba predstavljati kroz pantomimu, već ih treba izvesti kao „spontane uslovljavajuće faktore za vokalne akcije (uglavnom u pogledu boje, akcenata i intonacije) i telesnu postavku”.¹¹⁶ Izvođenje *Sekvence III* je, dakle, čvrsto povezano sa emocionalnim stanjem izvođačice, otvarajući prozor u ‘podtekst’ i kontekst nastanka dela.

Primer 7. Berio, Sekvenca III, detalj.

Poznato je da je Berio komponovanje za glas izjednačavao sa komponovanjem za Ketu Berberijan, a imajući u vidu zajedničko i neodvojivo stvaralačko, poetičko i životno sazrevanje ovo dvoje umetnika, ne čudi da se ostvarenje *Recital I* razumeva kao delo koje povezuje Beriove teorije o muzičkom teatru i vokalnom gestu sa konceptom *novog vokaliteta* Ketu Berberijan, o kome će ubrzo biti više reči. Pri nastanku ovog dela susreću se, dakle, izvođačko-autopoetičko stanovište Ketu Berberijan i Beriova tendencija ka vokalnim eksperimentima i morfogenetskim potencijalima glasa i jezika u kontekstu muzičkog teatra.¹¹⁷ ‘Skrojeno’ prema uobičajenom repertoaru pevačice, delo *Resital I* u okrilju literarnog i muzičkog monologa otkriva citate kompozicija koje je Berberijan izvodila tokom godina. Ovakav, za italijansku tradiciju neobičan spoj vokalne ekspresije i dramaturgije, može se posmatrati kao Beriov odgovor na zahtev za savremenom formom koja bi nastavila operску tradiciju; budući u jednom činu, *Resital I* je napisan za solo

¹¹⁶ Luciano Berio, *Sequenza III, per voce femminile* (1966), Universal Edition, London, 1968.

¹¹⁷ Placanica, „*Recital I* (for Cathy)”, 367.

izvođačicu koja na sceni proživljava introspektivno, psihološki nabijeno iskustvo iskazano pevanim i govorenim glasom u maniru toka svesti, a obuhvata gotovo sve prepoznatljive karakteristike melodrame u 20. veku.¹¹⁸

U ovom scenskom delu za mecosopran i 17 instrumenata, pevačica je suočena sa nizom 'nelagoda' koji joj se dešavaju od izlaska na scenu, počevši od prve numere i potrage za pijanistom koji nije na svom 'radnom mestu'.¹¹⁹ Kako je predviđeno u scenariju, pevačica svoju deonicu započinje „u granicama normalnog” („normally enough”), tako što nakon završetka isečka Monteverdijeve kompozicije *La lettera amorosa*, besno izleće sa pozornice, ali se ubrzo i vraća na scenu kako bi nastavila svoj ljutiti monolog. Smenu između govornih i pevanih isečaka treba izvesti bez izraženih pauza, pogotovo imajući u vidu da su muzički fragmenti – koji obuhvataju citate iz Monteverdijevih, Bahovih, Ravelovih, Mijoovih, Masneovih, Šenbergovih, Beriovih, i drugih kompozicija¹²⁰ – često vrlo kratki i efektno interpretirani. Utisku postepenog gubljenja razuma na sceni doprinosi i izbor i raspored citatnih isečaka koji se javljaju kako se komad bliži kraju – aluzije na 'scene ludila' iz *Hamleta*, Šenbergovog *Pjeroa mesečara* („Mondestrunken”) ili Donicetijeve opere *Lučija od Lamermura* („Al fin son tua”), izoštravaju sliku stanja koje pevačica na sceni proživljava.

Možda i izraženije nego u prethodnim delima koja su napisana za Ketu Berberijan i koja su joj posvećena, a koja je kao autor potpisao Lučano Berio, u *Resitalu* se mora govoriti o kolaboraciji ovo dvoje umetnika. Naime, osim što je u potpunosti osmislila koreografiju i isplanirala izvođenje na sceni, Berberijan je takođe bila za zadužena administrativne poslove i prepisku sa izdavačkom kućom Universal Edition, osmislila je kostim i scenografiju za premijeru. Dok je Berio radio na orkestarskoj postavci, ona je samostalno odabrala „svojih četrdesetak fragmenata”, odnosno, muzičkih citata, i

¹¹⁸ Jessica Payette, „Seismographic Screams: *Erwartung's* Reverberations Through Twentieth-Century Culture”, (doktorska disertacija, Stanford University, 2008). Prema: Placanica, „*Recital I (for Cathy)*”, 369.

¹¹⁹ Ova postavka se i može tumačiti i kroz proznu lične simbolike Berberijan i Berija – naime, kao što je već napomenuto, Berio je bio korepetitor Ketu Berberijan tokom njenog studiranja u Milanu.

¹²⁰ Neke od kompozicija čiji su isečci uključeni u tok *Resitala I* su: Monteverdijeve *La lettera amorosa* i *Lamento della nimfa*, Bahovi „Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich” iz kantate *Die Elenden sollen essen*, BWV 75, *Freude*, Ravelova *Chanson épique*, Perselova numera „When I am laid in earth” iz *Didone i Eneja*, Pulankova kompozicija „Hôtel”, Mijoovo delo „La séparation”, Malerova kompozicija „Oft denk' ich”, itd.

rasporedila ih prema sopstvenim afinitetima.¹²¹ Nakon premijere u Londonu, Berberijan je takođe prevela scenario s italijanskog na engleski jezik, dopunila tekst monologa i, posle konačnog Beriovog pristanka, skratila delo. Konačna verzija kompozicije objavljena je 1972. i snimljena 1973. godine, a sadrži i dodatne izmene koje su, pretpostavlja se, rezultat daljeg zajedničkog rada Berija i Berberijan na rukopisu.¹²²

Udeo Ketii Berberijan u vokalnim delima Lučana Berija, kao što je pokazano, nije bio striktno izvođački. Ne može se, dakako, svesti ni samo na izvor inspiracije i podstrek za komponovanje – Berberijan je direktno uticala na materijal, zvučnost, stilske i tehničke mogućnosti koje je Berio oblikovao u (elektro)vokalnu muziku. Bruseći pri tom i sopstveni izvođački, ali i kompozitorski stil, Keti Berberijan je, o čemu će ubrzo biti i reči, čitavim svojim umećem, znanjem, glasom i telesnošću doprinela da razmatrana dela budu razumevana kao ključne tačke u istoriji avangardne muzike 20. veka koje streme ka emancipaciji vokalne izvođačice i profilisanju *novog vokaliteta*.

4.2.3 Proširene vokalne tehnike u umetničkoj muzici II: kompozitorke-izvođačice

U istoriji muzike za glas, a naročito tokom druge polovine 20. veka, veoma značajnu ulogu igrale su nekolike umetnice, čija se delatnost odvijala mahom na samoj sceni i odlikovala (samo)istraživačkim zanosom. Kako je viševjekovna zapadnjačka praksa nalagala da je uloga žena u muzici prvenstveno izvođačka, bilo je očekivano da će i ‘startna pozicija’ umetnica o kojima će ovde biti reči, biti prevashodno pozicija pevačice, izvođačice, odnosno, interpretatorke muzike kompozitora muškaraca.¹²³ Međutim, umetnice čiji ću uticajni rad predstaviti ovde – Keti Berberijan, Džoan la Barbara, Meredith Monk, Dijamanda Galas, Lori Anderson – nisu prihvatile jednoznačnost pevačkog poziva, što su pokazale već samim tim što su se u formativnim godinama odlučile na bavljenje savremenom muzikom.

¹²¹ „[...] I searched for the musical references because there were about forty fragments from my repertoire that needed to be inserted in the text, and I inserted them where I thought they would go well, while taking into consideration my own vocal requirements, you know?” Keti Berberijan, intervju sa Silvanom Otieri (Silvana Ottieri), Traka 22, strana B, 1981. Prema: F. Placanica, „*Recital I (for Cathy)*”, 373.

¹²² Za detalje o izmenama i editovanju, vidi: Placanica, „*Recital I (for Cathy)*”.

¹²³ Ovde se, naravno, ne tvrdi da je pojava kompozitorke-izvođačice isključiva i ograničena na drugu polovinu 20. veka. Primeri – dakako usamljeni – vidljivi su i u drugim epohama i društvenim i muzičkim kontekstima.

Pozicija aktivnog učešća u nastanku i interpretaciji ostvarenja savremenih autora iz njima najbližeg okruženja (krug oko milanskog *Studio di fonologia*, krug kompozitora okupljenih oko festivala u Darmštatu, njujorški kompozitorski krug, itd), pokazala je ovim umetnicama snagu njihovog uticaja na nastanak najistaknutijih dela za glas tokom ovog perioda. Svaka od njih, u većoj ili manjoj meri, okušala se potom i u kompozitorskim vodama, izvodeći sopstvenu muziku i istražujući mogućnosti glasa pod onim uslovima koje su same postavljale.

Podvlačenje značaja njihovog rada dakako ne potiče iz ideje ‘ostvarivanja kvote’ i prividne ravnopravnosti muškaraca i žena, nego je odraz realnog i snažnog autoriteta koji su ove izvođačice, kompozitorke, rediteljke, pronalazačice imale u širenju opsega vokalnih stilova i tehnika, u eksperimentatorskom pristupu vokalnom aparatu, i, konačno, u upotrebi tehnologije i njenih ‘poslednjih’ dosignuća u službi muzike.

4.2.3.1 magnifiCathy

Elementi koji konstituišu Novi vokalitet postojali su od pamtiveka: samo njihovo opravdavanje i muzička nužnost su novi. Ne želim da me pogrešno razumeju: novi vokalitet izrazito nije zasnovan na popisivanju više ili manje nezapisanih vokalnih efekata koje kompozitor može osmisliti i pevač izvesti, već na pevačevoj sposobnosti da koristi glas u svim aspektima vokalnog procesa, koji može biti integrisan fleksibilno kao i crte i izrazi na licu.¹²⁴

Keti Berberijan

Već je pomenuto da je rad Keti Berberijan višestruko značajan za razvoj muzike za glas/sa glasom posle Drugog svetskog rata. Pored toga što je aktivno učestvovala u nastanku ključnih dela posleratnog vokalnog repertoara i izvodila brojna dela savremenih kompozitora, ona je i sama komponovala, ali i teoretizovala svoju izvođačko-kompozitorsku poziciju. Značajan je, takođe, njen diskografski opus, koji se proteže od snimljenih dela Berija, Kejdža, Stravinskog i drugih savremenika, preko izdanja poput

¹²⁴ Keti Berberijan, „Novi vokalitet u savremenoj muzici”, prev. Bojana Radovanović, u Radovanović, *Ekperimentalni glas*, 142.

magnifiCathy: the many voices of Cathy Berberian, pa sve do snimaka izvođenja različitih Monteverdijevih dela. Keti Berberijan je zaslužna za uobličavanje koncepta *novog vokaliteta*, koji je predstavila u prvom manifestnom obraćanju pevača/pevačice umetničke muzike naslovljenom kao *La nuova vocalità nell'opera contemporanea* [Novi vokalitet u savremenim delima]¹²⁵ i objavljenom u 62. broju časopisa *Discoteca* 1966. godine. Godinu dana pre toga je, podsećam, nastala *Sequenza III* (1965), a u godini objavljivanja 'manifesta', kompozicija *Stripsody* Keti Berberijan o kojoj će kasnije biti reči.

Nesvakidašnje raznoliko, autorefleksivno i samokritično delovanje Keti Berberijan „može da se tumači i kroz prizmu raskidanja veze sa ustaljenim poimanjima vokalne izvođačice na operskoj sceni, kritičkom stavu prema zahtevu za belkantom, te uspostavljanju novog vida vokalnog virtuoizeta, karakterističnog za eklektičnost savremenog trenutka”.¹²⁶ Berberijan je radila u skladu sa principima *novog vokaliteta* u svim aspektima svog mnogolikog opusa – najpre u izvođaštvu, ali potom i u kompozitorskoj i režiserskoj delatnosti. Njen odnos prema glasu, govoru, gestualnom i vizuelnom aspektu scenskog nastupa deo su osobenog „teatra vokalnog performansa” zbog kog se stvaralaštvo Keti Berberijan može tumačiti čak i kao vokalna performans umetnost.¹²⁷

Prema mišljenju istraživačice i solo pevačice Frančeske Plakanike (Francesca Placanica), ideja *novog vokaliteta* rodila se iz intenzivne saradnje i lingvističko-eksperimentatorskog konteksta u kom su Keti Berberijan i Lučano Berio stvarali pedesetih godina u milanskom *Studio di fonologia musicale*. Sinteza ovog ideala, međutim, leži upravo u manifestu Keti Berberijan, u kom ona „nudi perspektivu 'izvođača kao kompozitora'” odbacujući ustaljenu pretpostavku o „(muškom) kompozitoru kao pretpostavljenom autoritetu”.¹²⁸ Ipak, otvorenost ka svim oblicima umetnosti i muzike, kao i drugi poetički stavovi, očitovali su se i profilisali u saradnji ove umetnice sa

¹²⁵ Prevod na srpski jezik videti u: Radovanović, 141–143.

¹²⁶ Radovanović, 99.

¹²⁷ Pamela Karantonis, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”, u *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala and Pieter Verstraete (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 151.

¹²⁸ Francesca Placanica, „'La nuova vocalità nell'opera contemporanea' (1966): Cathy Berberian's Legacy”, u *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala and Pieter Verstraete (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 54–55.

Džonom Kejdžom, što pogotovu treba imati u vidu ukoliko se uzme u obzir da su rezultati njihovog rada na kompoziciji *Arija* značajno uticali na Berija i njegovo pisanje za glas u godinama koje su usledile.¹²⁹

Kao svojevrsno *uputstvo za upotrebu glasa*, manifest o novom vokalitetu podstiče debatu i reevaluaciju tema i pitanja krucijalnih za ‘reformaciju’ pozicije vokalnih umetnika u muzici. Ketii Berberijan je u ovom kratkom ali sadržajnom eseju markirala one tačke koje je potrebno promisliti u skladu sa savremenim kontekstom, a među njima je posebno istakla pitanja kako mentaliteta tako i telesnosti pevačica i pevača, stilsku¹³⁰ i *trans-umetničku* raznovrsnost i nespontanost kao imperativ datog trenutka, te osnaživanje avangardnog pristupa odnosu između umetnosti i ‘realnog’ života.

Već uvodne misli nesporno postavljaju temelje novog koncepta – kada Berberijan napiše da je *novi vokalitet* „[...] glas koji na raspolaganju ima beskrajn opseg stilova”, te da prihvata „istoriju muzike kao i odlike samog zvuka koje su možda marginalne za muziku, ali su fundamentalne za ljudska bića”,¹³¹ ona savremenog vokalnog izvođača/icu postavlja u polje bez ograničenja u pogledu stila, tehnika i zvučnog materijala. Dakle, samim tim što je, po njenom shvatanju, glas „nešto više od instrumenta” i što se muzika njime ostvarena ‘probija’ kroz more „komunikativne buke” (jecanje, uzdisanje, coktanje jezikom, vrisci, stenjanje, smeh), izvođač/ica ima mogućnost da iskoristi sve činioce te buke u korist vokalne umetnosti. Uobičajeno je da vokalna pedagogija insistira na učenju pravilnog disanja i pažljivom upravljanju govornim aparatom u muzičkim i nemuzičkim situacijama. Ono što se prepoznaje kao greška u postavci jeste upotreba vokalnih akcija u smislu poigravanja sa dahom i proizvodjenja perkusivnih i grlenih zvukova. Praksa Ketii Berberijan, koja sve te zvuke legitimiše kao jednako validne i upotrebljive u muzičkom kontekstu, stoga se može tumačiti kao važan iskorak u proširivanju palete vokalnih gestova.

Na svojevrsnu autonomiju u pogledu izbora tehnike nadovezuje se i stanovište o neophodnosti poznavanja istorijsko-umetničkih procesa koji su vokalnu muziku doveli na mesto gde se ona u tom trenutku nalazi. Uspostavljajući već u imenu referencu na Monteverdijev *stari vokalitet*, Berberijan pokazuje da je, da bi umetnost adekvatno

¹²⁹ Up. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 10.

¹³⁰ Karantonis, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”, 151.

¹³¹ Berberijan, „Novi vokalitet”, 141.

reprezentovala svoje doba i obezbedila kontinuitet u potezu prošlost-sadašnjost-budućnost, važno da ona u sebi sadrži znanje o prošlosti i da se na nju nadovezuje. Ovaj teorijski model proistekao je iz izvođačke prakse, u okviru koje Berberijan uspostavlja kanal za komunikaciju po pitanjima vokaliteta, belkanta i operске tradicije.

S tim u vezi ističe se i odnos Ketī Berberijan prema uobičajeno shvaćenom vokalnom virtuozeritetu – naime, u prevazilaženju uobičajenog zahteva lepote i tehničkog virtuozeriteta, ona je insistirala na *performativnom vokalitetu*, na „inteligentnom i konceptualnom poduzimanju rizika u trenucima pevanja, govora i gestikulacije”.¹³² Tako, jedna od mogućih interpretacija virtuozeriteta u novom vokalitetu postaje i sledeća:

Manifest novog vokaliteta, [...] govori u prilog raskidanju sa virtuozeritetom operске dive. Glas novog vokaliteta je virtuozeran, ali ne samo u tehničkom smislu. Vladanje vokalnom tehnikom ovde je samo jedan – može se reći i prevaziđen – zahtev za novu pevačicu; umesto njega, Berberijan se fokusira na ubedljivost sveukupnosti izvođenja, obuhvatajući u tom potezu kako vokalno umeće, tako i osveščivanje prisustva tela na sceni. Osim toga, važan korak ka prevazilaženju tradicionalnog modela pevačice ‘ozbiljne’ muzike načinjen je i repertoarskim proširenjima i otvorenošću za sve žanrove muzike, te interesovanjem za umeća ostalih zanimanja koja su neophodna za postavku i održavanje scene.

Zamisao novog izvođača i izvođačice prema teoriji i praksi Ketī Berberijan u tesnoj je sprezi sa performativnošću glasa, koja, već je rečeno, nije povezana sa njegovom lepotom, izražajnošću ili tehničkom spremnošću. Novi vokalitet zahteva glas koji je u saglasnosti sa svojim telom, koji ga prihvata i ne ignoriše, koji je odgojen na tradiciji i klasičnim vrednostima, ali fleksibilan i prilagođen savremenom trenutku, koji se ne zadržava na površnoj virtuozerosti radi očaravanja i fetišizacije glasa, već računa na njegovu performativnu snagu.¹³³

Osim upućenosti u sve bogatiji spektar vokalnih tehnika u oblasti umetničke muzike za glas, Berberijan je insistirala na uključivanju onih izvođačkih elemenata i stilova koji potiču iz folklorne prakse ili popularne muzike.

¹³² Karantonis, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”, 153, prema: Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 100–101.

¹³³ Radovanović, 107–108.

„Interpretacija evoluirala zajedno sa društvom”, piše Berberijan, ističući pri tom važnu ulogu tehnologije za snimanje i montažu zvuka u savremenoj vokalnoj muzici.¹³⁴ Budući da je i sama bila aktivna studijska izvođačica, te da je još tokom studija u SAD počela da stiče iskustvo radijskog snimanja, može se reći da je Berberijan imala dobar uvid u razvoj tehnologije i njen značaj za muziku. U manifestu se ističe da su „tehnike snimanja i montaže imale fundamentalnu ulogu u vokalnoj muzici”, kao i da su nove mogućnosti za snimanje i slušanje zvukova, a zatim i opcija izolacije, modifikacije i kombinacije zvukova različitog porekla i konteksta, dali priliku „muzičarima (i pevačima) da slušaju na načine drugačije od realnosti”.¹³⁵ Kada se ove postavke uzmu u obzir, ne čudi podatak da je Ketu Berberijan bila među retkim vokalnim izvođačima koji su tokom šezdesetih godina koristili „mikrofon kao sredstvo za istraživanje i amplifikovanje pojedinačnih glasovnih boja umesto jednostavnog pojačavanja jačine”.¹³⁶ U tom smislu se ističe bliskost njene mikrofonske tehnike onoj koja je poznata kao tehnika pevanja u mikrofon iz blizine (eng. *close-miking*), kojom se zvuk glasa (ili drugog instrumenta koji se snima na sličan način) bolje izoluje u odnosu na spoljašnju buku ili zvuk drugih instrumenata.

U kontekstu istorije opere i krajnje specifičnog odnosa prema telu izvođača koji se u ovoj oblasti negovao vekovima,¹³⁷ stav koji Ketu Berberijan zastupa kada je reč o telu pevača i, posebno, pevačica ukazuje na promene u ustaljenom načinu razmišljanja. Umesto, dakle, da glas posmatra odvojeno od tela, kao svojevrsan *objet petit a*, Berberijan ga vidi kao fenomen koji telo istovremeno zastupa i od kog zavisi. Glas ne možemo ‘odložiti u kutiju’, on je direktno i neposredno vezan za čoveka, ne samo u muzičkoj ili dramaturškoj situaciji, već i u svakoj drugoj,¹³⁸ što ga čini drugačijim u odnosu na sve druge instrumente. Traganje za specifičnostima zvučnog kvaliteta različitih oblika vokalne produkcije i uključivanje ‘svakodnevnih’, ‘ne-muzičkih’ glasovnih zvukova u muzičko izvođenje, takođe svedoči o posebnoj pažnji s kojom je Ketu Berberijan posmatrala odnos između glasa i tela: uzimanje u obzir celovitost glasovnog

¹³⁴ Berberijan, „Novi vokalitet u savremenoj muzici”, 142.

¹³⁵ Berberijan, „Novi vokalitet”, 142.

¹³⁶ Hirst i Wright, „Alternative Voices: contemporary vocal techniques”, 196.

¹³⁷ Videti: Radovanović, „Glas i telo kao predmet istraživanja – pogled iz muzikologije”; Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 53–54.

¹³⁸ Marie Louise Herzfeld-Schild, „Studien Zu Cathy Berberians ‘New Vocality’”, *Archiv Für Musikwissenschaft* 68, br. 2 (2011): 124.

aparata koji proizvodi zvuk neminovno utiče na posmatranje tela kao neodvojivog od glasa.

Glas i telo izvođača na sceni ne bi se smeli odvajati radi fetišističkog shvatanja glasa; novi vokalitet podstiče „aktivno i autoritativno performativno prisustvo, a sâmo izvođenje shvata kao iskustvo izuzetno napetog, telesnog i kreativnog karaktera”.¹³⁹ Iza parole „pevač danas ne može da bude samo pevač” stoji ideja o pozicioniranju novog vokaliteta u polje preseka muzičke i teatarske prakse. *Novi pevači i pevačice* trebalo bi da „glume, pevaju, igraju, podražavaju, improvizuju – drugim rečima, utiču na oči kao i na uši”, zbog čega Berberijan umesto nepotpunog naziva ‘pevač’ predlaže „umetnika kao univerzalnu činjenicu i glas kao deo živog tela u akciji i reakciji”.¹⁴⁰ Kako ističe Pamela Karantonis, Berberijan je, u skladu s postmodernističkim tendencijama za ‘prevazilaženjem’ tradicionalnog centralnog mesta narativa u dramskom i operском kontekstu, u svojoj umetnosti održavala živi dijalog s novim umetničkim oblicima kao što su performans art i hepening.¹⁴¹ Nastavljajući linijom višedisciplinarnog bavljenja scenom, sedamdesetih godina je razvila šest resitala¹⁴² na kojima je samostalno radila na kostimima, scenografiji, osvetljenju, postavci i, konačno, muzičkom programu.

Ilustracija 6. Keti Berberijan © cathyberberian.com, Cristina Berio.



¹³⁹ Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 102.

¹⁴⁰ Berberijan, „Novi vokalitet”, 143.

¹⁴¹ Pamela Karantonis, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”, 152.

¹⁴² To su: *From Monteverdi to Beatles, À la Recherche de la musique perdue, Second Hand Songs, VocaLectuRecital, Woman Composers* i *Cathy sings America*.

Stripsody (1966)

Kompozicije *Arija, Thema (Omaggio a Joyce)* i *Sekvenca III* već su u dosadašnjem tekstu izdvojene kao stožerna ostvarenja, ne samo u izvođačkoj karijeri Ketii Berberijan, nego i u celokupnom repertoaru muzike za glas 20. veka. Pored njih, izdvojila bih i kompoziciju *Stripsody*, kojom se Berberijan, uz osećanje nelagode, nesigurnosti i neprilagođenosti, upustila u kompozitorske vode. Nesigurnost je delimično proizašla iz rezervisanosti Berija i njegovog okruženja prema novim idejama njegove (sada već bivše) supruge, koji su, između ostalog, smatrali da Berberijan „ne bi trebalo da se zanosi” i da je „ispravnije” *Stripsody* zvati divertimentom a ne kompozicijom.¹⁴³ Takav otpor kompozitorskog miljea koji je u to vreme bio dominantno muško polje delovanja svakako nije uticalo na pozitivne reakcije publike i kritike. Štaviše, pozitivne reakcije¹⁴⁴ koje je ovo delo pobralo pokazale su da je publika ‘sazrela’ za postulate novog vokaliteta, koji su u konceptu *Stripsody*-ja i u njegovim izvedbama transparentno i višeslojno prikazani.

Samo ime kompozicije ukazuje na igru reči – delo je inspirisano stripovima (eng. *strip*),¹⁴⁵ pa je takva asocijacija očekivana, a određeni autori su iz naslova iščitali i reč striptiz (eng. *striptease*) i tumačili je kao „ogoljavanje” autorke u njoj nepoznatom svetu kompozicije.¹⁴⁶ Osim toga, spajajući svetove ‘ozbiljne’ umetnosti i popularne kulture, umetnica je ovde dala sopstveno tumačenje njihovog odnosa i navodnog čvrstog razgraničenja. Berberijan je takav odnos prema bogatim resursima popularne kulture demonstrirala i u svojim budućim projektima poput resitala i diskografskih izdanja.

Odustavši od ideje da „onomatopejični zvučni materijal” prikupi i ponudi nekom ‘iskusnijem’ kompozitoru, Ketii Berberijan je rešila da sama napiše delo, „muzički kolaž”, koji počiva na *omuzikaljivanju/ozvučavanju* poznatih prizora iz stripova i *onemuzikaljivanju* (nem. *Entmusikalisierung*) muzičkih inserata iz umetničkog ili

¹⁴³ Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 195.

¹⁴⁴ Meehan, 198.

¹⁴⁵ Kako navodi Pieter Verstrate (Pieter Verstraete), mogući izvori inspiracije za ovo delo su mnogi: FX radio i televizijski programi, televizijska serija *Betmen* sa kraja šezdesetih, kao i pop-art slike Roja Lihtenštajna (Roy Lichtenstein). Pa ipak, glavni uzor je najverovatnije bio strip *Peanuts* Čarlsa Šulca (Charles Schultz). Više u: Pieter Verstraete, „Cathy Berberian’s *Stripsody* – An Excess of Vocal Personas in Score and Performance”, u *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala and Pieter Verstraete (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 69–70.

¹⁴⁶ Up. sa: Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, 149.

popularnog konteksta.¹⁴⁷ Samim tim što je izvršila transpoziciju prepoznatljivih elemenata konzumerizma, ozvučila ih, i prenela u novi kontekst u kom se takođe radi s fragmentima ‘visoke’ muzike, Berberijan je podstakla čitanja svog dela koja ga tumače kao „muzički ekvivalent pop-art umetnosti”.¹⁴⁸ *Stripsody* objedinjuje belkanto, popularnu muziku, te različite vrste nemuzičkih zvukova i izražajno govorenog teksta, dovodeći na istu ravan kratke isečke iz *Travijate* (arija „Sempre libera”) i pesama Bitlsa (The Beatles, „Ticket to Ride”) s onomatopejom, zvukovima koji su izraz različitih emocija, bukom i referencama na popularnu kulturu i supkulturu stripa (Tarzan, Supermen). Delo, čija partitura nastaje nakon što je kompozicija osmišljena i rad je italijanskog crtača stripova Roberta Camarina (Roberto Zamarin), bi prema uputstvima Ketii Berberijan trebalo izvoditi „kao radio voditelj koji, bez ikakvih pomagala, mora da izvede sve zvučne efekte sopstvenim glasom”.¹⁴⁹ Pojedinačni crteži postavljeni su u međusobni odnos ravnajući se prema tri linije koje predstavljaju vizuelnu referencu na tradicionalni notni sistem.

Izvođenje i „oživljavanje” pojedinačnih *slika iz stripa* zahtevali su, u skladu sa postavkama novog vokaliteta, upotrebu proširenih vokalnih tehnika, te, kad god je to moguće, simultano izvođenje telesnih pokreta i vokalnih gestova.¹⁵⁰ U tom smislu, Berberijan za svaki pojedinačni skup slike, reči i zvuka osmišljava zajedničku scenu, istoriju i emocionalnu auru, koja se potom izvodi celim telom: glasovnim aparatom, pokretom, gestikulacijom i mimikom.

Uprkos činjenici da je često i uspešno istupala iz ‘normi’ evropske muzičke avangarde (naročito u pogledu poigravanja sa granicama između umetničke muzike i popularne muzike i kulture), interesantno je da je Ketii Berberijan svoje delovanje pozicionirala upravo u tom svet(l)u. Naime, prilikom jednog intervjua sredinom sedamdesetih, ona se izolovala u odnosu na eksperimentatore i „istraživače u oblasti proširenih vokalnih tehnika”, ističući da je eksperimentisanje u tom pravcu doseglo svoj maksimum, te da se – iako je bila jedna od začetnica ovog ‘pokreta’ – ona od ostalih

¹⁴⁷ *Onemuzikaljivanje* se shvata kao „proces u kojem se muzičkim insertima, preuzetim iz umetničke ili popularne kulture, menja „namena“ tako da su upotrebljeni kao svojevrsna „onomatopeja”, odnosno, oponašanje muzike”. Cit. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 105. Više o desemantizaciji, resemantizaciji i o(ne)muzikaljivanju u ovom delu videti u: Marie Louise Herzfeld-Schild, „Studien Zu Cathy Berberians ‘New Vocality’”.

¹⁴⁸ Videti: Herzfeld-Schild, 156; Meehan, *Not Just a Pretty Voice*.

¹⁴⁹ Nav. prema: Verstraete, „Cathy Berberian’s *Stripsody*”, 70.

¹⁵⁰ Verstraete, 70.

izvođača u ovom domenu razlikuje po tome što zna *i* da peva. U narednom delu teksta biće reči i o nesvakidašnjem umetničkom odgovoru na ove tvrdnje, kojima je Keti Berberijan pokušala da ‘obezbedi sebi mesto’ među velikanima evropske muzičke i umetničke avangarde.

4.2.3.2 Umetnost vokalnih ekstenzija – Džoan la Barbara

Uticao američke vokalne umetnice i kompozitorke Džoan la Barbare (1948) na istoriju vokalne muzike ogleda se ne samo u širenju i popularizaciji određenih tipova proširenih vokalnih tehnika, nego i u činjenici da je saradnjom sa brojnim kompozitorima, kao i kroz sopstvenu kompozitorsku i pedagošku delatnost, podstakla inovativan i istraživački pristup pevačkom ‘instrumentu’. Iako se neke tehnike koje La Barbara koristi mogu prepoznati u raznim kulturama širom sveta – do čijih je snimaka i izvođenja, kako umetnica i sama ističe, danas lako doći pomoću interneta i nosača zvuka, za razliku od vremena kada je ona stupila na muzičku scenu – La Barbara tvrdi da je do spektra proširenih vokalnih tehnika po kom vrlo brzo postaje prepoznatljiva došla improvizacijom i eksperimentisanjem sa sopstvenim glasom/telom i vokalnim aparatom.¹⁵¹ Stoga su tehnike poput ululacija (sa jednim ili dva tona), alikvotnog pevanja, cirkularnog disanja, multifonika, harmonika, puckanja jezikom i *vokalnog fraja*, iako već rasprostranjene u ne-zapadnjačkim pevačkim tradicijama širom sveta,¹⁵² u stvaralaštvu La Barbare rezultat ispitivanja mogućnosti sopstvenog glasa i tela. Polazeći od činjenice da je La Barbarina poetika obojena prevashodno istraživačkim i eksperimentatorskim nagonima, vokalna umetnica i teoretičarka Dželzi Bel (Gelsey Bell) podvukla je da se „performativna moć La Barbarine muzike nalazi u virtuoznoj manipulaciji nepoznatim vokalizacijama”¹⁵³.

Svoje vokalno obrazovanje u domenu zapadne klasične tradicije započela je na Univerzitetu u Sirakuzi, gde je povremeno imala priliku da radi sa kompozitorom Franklinom Morisom (Franklin Morris), zahvaljujući kom je ova institucija nabavila

¹⁵¹ Gelsey Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara: The relational ethics of voice on the edge of intelligibility”, *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 1, br. 2 (2016): 146.

¹⁵² Kao što je to, npr. slučaj sa tuvanskim, mongolskim i sibirskim alikvotnim grlenim pevanjem.

¹⁵³ Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 144.

MOOG synthesizer, koji je La Barbaru podstakao na eksperimentalni rad sa zvukom.¹⁵⁴ Inicijalna zvučna istraživanja koja je bazirala na ovom instrumentu, La Barbara je inkorporirala i u neke svoje kasnije kompozicije (npr. *An Exaltation of Larks*, 1976). Radom s vokalnim pedagogima koji su podsticali i usmeravali njenu želju za inovacijom u repertoaru i pristupu vokalnom aparatu, La Barbara je od studentskih dana negovala svoj afinitet prema savremenoj muzici, međutim, kako sama ističe, njeno istraživanje u domenu eksperimentalne muzike zapravo započinje u okviru njujorške scene, na kojoj se pojavljuje početkom osme decenije 20. veka. Svoje formalno obrazovanje zaokružila je 1970. godine na Univerzitetu u Njujorku u klasi pedagoškinje Marion Sekelj Frešl (Marion Szekely Freschl), koja ju je savetovala da radi sa savremenim kompozitorima i nauči ih da pišu za glas.¹⁵⁵ Nadalje je njeno budno prisustvo na njujorškoj eksperimentalnoj sceni podrazumevalo blisku saradnju sa brojnim aktivnim stvaraočima, što je njen repertoar obogatilo delima poput *Still and Moving Lines in Families of Hyperbolas* (1974) Alvina Lusijea (Alvin Lucier),¹⁵⁶ *The Last Dream of the Beast* (1979) Mortona Subotnika (Morton Subotnick), "*Solo for Voice 45*" with *Elipticalis and Winter Music* (1979) i *Eight Whiskus* (1985) Džona Kejdža, *The Waves* (1984) Čarlsa Dodža (Charles Dodge), *Sketchbook for the Unbearable Lightness of Being* (1985) Rodžera Rejnoldsa (Roger Reynolds) i dr. S kompozitorom Robertom Ešlijem (Robert Ashley) saradivala je tokom dugog niza godina na delima poput operne tetralogije *Now Eleanor's Idea* (1985–1994), te opera *Balseros* (1997), *Dust* (1998), *Celestial Excursions* (2003) i *Concrete* (2006–2012), dok je Morton Feldman (Morton Feldman) za nju napisao, kako je i sama rekla, „znamenitost (eng. landmark) vokalne muzike 20. veka”, kompoziciju *Tri glasa* (*Three Voices*, 1982). Osim toga, značajna je njena uloga u premijernom izvođenju

¹⁵⁴ Joan La Barbara, „Voice is the Original Instrument,” *Contemporary Music Review* 21, br. 1 (2002): 35; Samara Ripley, „Joan La Barbara’s Early Explorations of the Voice” (doktorska disertacija, University of British Columbia, 2016), 85–86. doi:<http://dx.doi.org/10.14288/1.0314171>.

¹⁵⁵ Sheridan, M., „The unexpected importance of yes: Joan La Barbara”, *New Music Box*, 1.3.2006, <http://www.newmusicbox.org/articles/the-unexpected-importance-of-yes-joan-la-barbara/3/>, nav. prema: Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 146.

¹⁵⁶ Alvin Lusije (1931) je, zajedno sa Dejvidom Bernhamom, Gordonom Mamom, Frederikom Rževskim i Paulinom Oliveros, bio deo „muzičke kontrakture”. Za razliku od kompozitora poput Milтона Bebita, Karlhajna Štokhauzena i Herberta Ajmerta, koji su težili „klasičnoj avangardi” i „visokoj” umetnosti, ova grupa autora/ki je bila priklonjena eksperimentu, procesu, izvođenju, jeftinim i „homemade” gedžetima. Up. Cristoph Cox, „The Alien Voice. Alvin Lucier’s North American Time Capsule 1967”, u *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, ur. Hannah B. Higgins i Douglas Kahn (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2012), 171.

opere *Ajnštajn na plaži* (*Einstein on the Beach*) Roberta Vilsona i Filipa Glasa u Parizu 1976. godine.

Od nabrojanih, nesumnjivo su saradnje sa Kejdžom i Mortonom Feldmanom bile one koje su se posebno izdvojile i značajno obeležile muzički put Džoan La Barbare. Tri glasa istoimene kompozicije Mortona Feldmana – od kojih su dva „neživa”, snimljena, a jedan ‘živ’ (podrazumeva pevanje uživo) – simbolično oslikavaju kompozitorov gubitak dva bliska prijatelja, umetnika Filipa Gastona (Philip Gaston) i pesnika Frenka Ohare (Frank O’Hara). Namenjena izvođenju sa dva zvučnika, koja je Feldman zamislio bezmalo kao dva nadgrobna spomenika postavljena iza pevačice, kompozicija *Tri glasa* je zapisana u konvencionalnom notnom sistemu kao troglasno delo; najniži sistem zastupa glas koji se izvodi uživo, dok preostala dva treba pripremiti i snimiti unapred. U ovom, većinom jezički nekoherentnom ostvarenju, na trenutke kroz deonice sva tri glasa ‘provejavaju’ fragmenti Oharine pesme *Vetar* (*Wind*). Kako je izbor tempa tokom čitavog dela ostavljen La Barbari i potonjim izvođačima/cama, trajanje varira u rasponu od 45 minuta (što je bila inicijalna kompozitorova zamisao) do duplo dužeg trajanja. U zavisnosti od brzine izvođenja, *Tri glasa* mogu se podvesti pod dela gotovo meditativnog karaktera (usled dugih, izdržanih tonova) ili pak umereno nemirnog, zbog ubrzanog postupnog lestvičnog kretanja ispevanog na samoglasnicima. Iz aspekta rada sa tehnologijom, La Barbara se ovde poigrava sa slušalačkim/gledalačkim očekivanjima nemogućnošću razaznavanja glasa koji peva uživo, što je potez koji će u godinama koje slede biti obilato korišćen u opusima i praksama brojnih muzičara.

Višedecenijska profesionalna i privatna bliskost sa jednom od najuticajnijih ličnosti umetnosti 20. veka, Džonom Kejdžom, bila je gotovo podjednako oblikotvorna kako za njega, tako i za La Barbaru. Podudaranje nekih od osnovnih principa njihovog umetničkog rada, koje se ogledalo u fasciniranosti zvukom i procesom izvođenja/istraživanja, dovelo je do nastanka ili reimaginacije brojnih Kejdžovih kompozicija za glas, među kojima su dela uvrštena na antologijsko zvučno izdanje *Singing Through* (1990) – između ostalih, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942), *A Flower* (1950), *Solo for Voice 49* (1970), *Mirakus* (1984).

Glas kao izvorni instrument

Proučavaoci opusa Džoan la Barbare slažu se da je polazna tačka njene duge i bogate karijere delo *Voice Piece: One-note internal resonance investigation* za amplifikovani glas, koje je premijerno izvela u Crkvi sv. Marka u Njujorku, decembra 1974. godine. Kompozicija *Voice Piece* našla se na La Barbarinom prvom albumu, *Voice is the Original Instrument* (1976), koji je umetnica okarakterisala kao „proglas o svrsi” i manifest, pokušavajući da iznova otkrije osnovne funkcije glasa „kao prvog sredstva za izražavanje”, te objavi neiskorišćen zvučni materijal.¹⁵⁷ U tom kontekstu, *Voice Piece* predstavlja tačku u kojoj se otkrivaju rezonantni potencijali pevajućeg tela, što dalje, prema rečima Dželzi Bel, slušaocima otkriva „mikroskopska (ili mikrofoniska)” pomeranja zvuka od nosne duplje, preko usta, pa sve do donjeg dela grla.¹⁵⁸ Komentarišući ideje koje su je podstakle na stvaranje ovog dela, La Barbara je istakla da joj je cilj bio da istraži spektar boja jedne tonske visine.¹⁵⁹ Ton iste visine izvodi se „u onoliko različitih rezonantnih prostora koliko je to moguće”, dajući na taj način širok tembralni dijapazon koji podrazumeva i zvuk gornjih i donjih alikvotnih tonova, u konačnici nazvanih „multifonicima”, odnosno, simultanim pevanjem nekoliko tonova različite visine.¹⁶⁰ Izvođač/ica, kojoj je u tekstualnom uputstvu preporučeno da delo izvodi zatvorenih očiju radi bolje koncentracije, po sopstvenom nahođenju bira ton koji će izvoditi, a zvuk bi trebalo da bude „jasan, čist i određen” tokom čitavog trajanja kompozicije.¹⁶¹

Već na početku La Barbarinog stvaralačkog puta moguće je skicirati osnovne osobine njenih poetičkih načela, koja se, kada je glas u pitanju, mogu grupisati u skladu sa odnosom prema glasu i telu kao jedinstvenom instrumentu, prema pevanom/govorenem tekstu, te prema samom procesu i načinu komponovanja/izvođenja. Naime, kao i u već ustaljenim pedagoškim postavkama u umetničkom pevanju, da bi se

¹⁵⁷ Joan La Barbara, *Voice is the Original Instrument*, recorded 1975–1980, CD, buklet, Lovely Music LCD3003, 2003.

¹⁵⁸ Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 147–148.

¹⁵⁹ La Barbara, *Voice is the Original Instrument*.

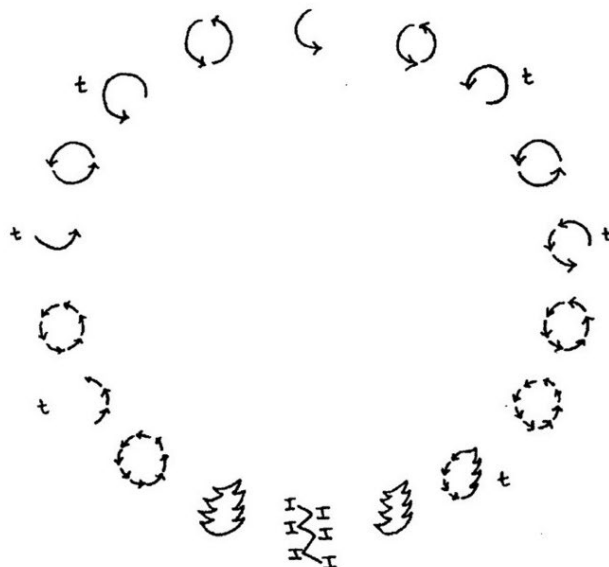
¹⁶⁰ La Barbara, *Voice is the Original Instrument*.

¹⁶¹ Joan La Barbara, *Voice Piece*, 1. Nav. prema: Ripley, „Joan La Barbara’s Early Explorations of the Voice”, 42.

pravilno i efektivno izvodile proširene vokalne tehnike, takođe je potrebno uspostaviti i osvestiti važnost čitavog tela u proizvodnji glasa. Povezanost i međuzavisnost različitih činilaca ovog celokupnog postupka čini se posebno važnom kada je u pitanju „putovanje u nepoznato”, odnosno, traganje za nepoznatim zvukom ili vokalnim gestom – u tom slučaju, minimalan pokret udaljavanja od tradicionalno naučenih modusa vokalizacije može proizvesti neočekivan rezultat. Stoga se može zaključiti da je, kao što je pokazala već svojom ‘istragom unutrašnje rezonance’ jednog tona, La Barbara negovala ideju o jedinstvenosti glasa i tela. Pored toga, vokalno izvođenje je za nju neodvojivo od pokreta (*An Exploration in Sound and Movement*, 1975), kao i od prostora u kome se nalazi (*Space Testing*, 1976).

Pomeranje poznatih granica vokalnog izvođaštva, koje počiva na testiranju telesno mogućeg, evidentno je i u kompoziciji *Circular Song* (1975). Zapisana kao grafička partitura u kombinaciji sa uputstvom, *Cirkularna pesma* je inspirisana cirkularnim disanjem koje je sastavni deo izvođačke tehnike sviranja na duvačkim instrumentima, i uvodi u pevački repertoar proizvodnje tona pri udisanju. Izvođenje započinje centralnom gornjom figurom (v. Primer 8), glisandom naniže na izdahu i kreće se u smeru kazaljke na satu, a izvođenja pojedinačnih figura traju po sopstvenom nahođenju izvođača ili do trenutka kada one više nisu „muzički interesantne”. Tokom dela, La Barbara je naznačila više načina i trenutaka u kojima uzdah i izdah koji ‘nose’ ton treba da se smenjuju, a da pritom ton ostane neprekinut.

CIRCULAR SONG



Instructions:

- beginning at top center with first exhaled descending glissando from comfortable top to bottom of range, change breath at bottom of range and ascend on intake to top.
- repeat figure until too exhausting or no longer musically interesting.
- use transition figure \curvearrowright^t to move to next repeating pattern in which breath changes occur at midpoints of vocal range. repeat as before.
- use next transition figure \curvearrowright^{tt} to move to repeating figure with 3 breath changes per range sweep, alternating intake/exhale.
- after 3, move on to 4 changes per range sweep.
- then move to one step/half back figure in which one inhales upward then exhales halfway back down, changing at top to exhaling down and inhaling halfway back up.
- One has now arrived at the central figure, the midpoint: alternating inhaled and exhaled multiphonics, one moves from the lower to upper part of the range and then swoops down into the step/half back figure and proceeds through each repeating figure, in reverse, until arriving again at the beginning.

©1975 Joan La Barbara

Osim toga, ideja o amplifikovanju i modifikaciji glasovne (a s tim, i telesne) slike posredstvom tehnologije, takođe igra važnu ulogu u La Barbarinom pristupu. Stvaranje i izvođenje pomoću mikrofona i uz elektroniku, sintetizere i postproduksijski rad sa snimljenim materijalom, neizostavni su elementi La Barbarinih kompozicija od njenih najranijih radova, kao što su *Vocal Extensions* (1975), pomenuto delo *An Exaltation of Larks* (1976) i *Ides of March No. 4a* (1976–77). U kompoziciji *Vocal Extensions*, na

primer, ona radi sa uređajima i efektima pretežno namenjenim gitarskom izvođenju kao što je uređaj za pomeranje faza/fejzšifter (eng. *phase shifter*), analizatorom frekvencija sličnim ring modulatoru i uređajem sa eho/reverb, efektima kojima modifikuje sopstveno izvođenje tehnika kao što su ululacije i raznovrsni jezički trileri.¹⁶²

U pogledu odnosa prema tekstu i/ili njegovom značenju, kod La Barbare se, i prema njenim rečima,¹⁶³ primećuje uticaj Kejdžove poetike, čija je ključna karakteristika u ovom domenu bila upotreba teksta radi njegovih zvučnih kvaliteta i efekata. Samo značenje i eventualna poruka teksta nisu u prvom planu, naročito u ranoj fazi stvaralaštva, kada je uglavnom pisala dela bez tekstualnog predloška.

Vraćajući se počecima svoje karijere, La Barbara je 2003. godine priredila album koji je nosio naziv istovetan njenoj prvoj ploči – *Voice is the Original Instrument* – na kom su se našle kompozicije snimljene u periodu od 1975. do 1980. godine. Istovremeno je ovim izdanjem napravila retrospektivu svog ranog stvaralaštva, grupišući dela koja su nastala sedamdesetih godina, a koje je svrstala u kategoriju ‘etida’ – komada u kojima se, kao što je poznato, istražuju i uvežbavaju nove tehnike, pronalaze do tada nekorišćena izražajna sredstva i proširuju izvođački horizonti. S druge strane, dela nastala nakon 1980. godine, koja tada počinje da naziva i „zvučnim slikama”, La Barbara smatra celovitim kompozicijama, u kojima koristi bogatu paletu zvukova i vokalnih tehnika do koje je došla prethodnim istraživanjima i eksperimentima.¹⁶⁴

Koncept „zvučnih slika”, po kome je nazvan La Barbarin album *Sound Paintings* iz 1990. godine, svedoči o sazrelom i zaokruženom pristupu umetnice prema sopstvenom vokalnom aparatu, tehnološkim potencijalima, te kompozicionom postupku. Razumevajući taj postupak kao ‘prevod’ vizuelnih elemenata u zvučni medij, u kome se „guste blokovske čvrste boje pretvaraju u ponavljajuće melodijske jedinice, zelene i plave, sa delikatno izrezbarenim figurama koje postaju melodijski dezeni utisnuti u gusto zvučno tkanje”,¹⁶⁵ La Barbara uspostavlja još jednu neverbalnu/nelingvističku putanju sopstvenog stvaralaštva. Nadilazeći tekst, ona dalje usavršava rad sa zvučnim bojama (poput, primera radi, Šenberga i Ligetija u domenu instrumentalne muzike) i

¹⁶² Up. Ripley, „Joan La Barbara’s Early Explorations of the Voice”, 86.

¹⁶³ Joan La Barbara, „Fireside Chats: Joan La Barbara Interview”, *Red Bull Music Academy Radio*, april 2016, 45:35, u: Ripley, 17.

¹⁶⁴ Ripley, 18.

¹⁶⁵ Joan La Barbara, „Linear notes”, *Sound Paintings* (New York: Lovely Music, 1990).

karakteristikama zvuka upoznatim kroz proučavanje modusa njegovog nastanka tehničkim/tehnološkim putem.

Vokalna avangarda vs. vokalni eksperiment

Po objavljivanju knjige *Experimental Music: Cage and Beyond* Majkla Najmana (Michael Nyman) 1974. godine, koja je bila ključna za ustoličenje pojma eksperimentalne muzike, La Barbara je u svom dnevniku zabeležila sledeću misao:

Upravo čitam [...] Najmanovu *Experimental Music* & mislim da bi u budućnosti bilo smislenije o meni govoriti kao o 'eksperimentalnoj pevačici', ne avangardnoj pevačici. Keti Berberijan je avangardna, ja sam eksperimentalna zato što ispitujem svoj instrument, istražujem okruženje, reagujem zajedno s ljudima, muzičarima & publikom u vreme izvođenja & izvodim dela eksperimentalnih kompozitora (Rajš, Glas, Feldman) za razliku od avangardnih kao što su Berio & Štokhauzen.¹⁶⁶

Prema mišljenju La Barbare, Keti Berberijan je u repertoar pevačkih tehnika 'uvela' zvuke ljudskog tela kao što su dahtanje i udisanje (eng. *gasp*), smeh, kašalj i vrištanje; to, međutim, nije dovoljno da bi se njena delatnost svrstala u eksperimentalnu struju. Da nije posredi samo La Barbarino promišljanje sopstvenog mesta u istoriji vokalne muzike, govori nam i činjenica da je Keti Berberijan, kao što je već rečeno, imala čvrsto mišljenje o (američkoj) eksperimentalnoj muzičkoj i umetničkoj struji čiji je La Barbara bila deo.

U pomenutom intervjuu o PVT, Berberijan se 'odrekla' svojih eksperimenata izjavljujući da „ne zna zašto ti ljudi to rade”. Iako su se od Berberijan, sudeći po prirodi njenih ranijih javnih nastupa, mogle očekivati ovako provokativne izjave koje su bile upućene drugim pevačicama i umetnicama,¹⁶⁷ njena motivacija za takvu izjavu čini se nedokučivom, naročito kada se uzme u obzir da je, nakon prvih izvođenja *Arije* i drugih dela nakon toga, i sama bila 'žrtva' napada zbog posebnosti svog glasa i korišćenih

¹⁶⁶ Citat iz dnevnika Džoan la Barbare, prema: Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 146.

¹⁶⁷ Kristin Norverdal, „What We Owe to Cathy: Reflections from Meredith Monk, Joan La Barbara, Rinde Eckert, Susan Botti, Theo Bleckmann and Pamela Z”, u *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, ur. Karantonis et al (Farnham: Ashgate, 2014), 198.

tehnika. Isprva zbunjena što bi neko čiji je rad pratila od 1960-ih i samih početaka bavljenja glasom i neko „ko se zalagao za proširene vokalne tehnike, omalovažio čitavu praksu”,¹⁶⁸ La Barbara je odlučila da na tu izjavu odgovori kreativno i dovtljivo, kompozicijom *Cathing*. Na samom početku dela, La Barbara je iskoristila sledeći isečak iz izjave Ketii Berberijan:

I'll tell you something, that my experience with people with extended vocal technique is just that it's, it's a fabulous source of research, but it, it – for the moment, it has hit an impasse., a kind of a stop, because... These people dedicate their whole existence to developing the technique, and it would be a very foolish composer, a good composer, who would compose a piece for one of these singers because it's a very limited thing, and it can only be used by those people who specialize in it. The, the only thing that I could imagine is that some of these things could be taught to people who are really singers, because I doubt that most of the people involved can really sing, in the true sense of the word. And, they're kind of... I don't want to be offensive, because I don't intend this, but they're. In a way, they're freaks, they're phenomena. What they used to call me. But it wasn't true in my case because I can also sing, you see. But the freak element, and the phenomenon element with them is all.¹⁶⁹

Objavljeno na albumu *Tapesongs* (1977), elektrovokalno delo *Cathing* osmišljeno je kao svojevrsna „tapiserija” ‘istkana’ od već postojećih materijala, odnosno, od isečaka iz navedenog intervjua, te uzoraka La Barbarinog izvođenja čiji je osnovna karakteristika upotreba nekoliko tipova proširenih vokalnih tehnika. Svi korišćeni uzorci su, u manjoj ili većoj meri, podvrgnuti manipulaciji i obradi. Kada je reč o vokalnim tehnikama koje La Barbara upotrebljava i pomoću kojih pravi svojevrsnu trojslojnu fakturu dela, treba istaći da one ‘pokrivaju’ celokupnu zvučnu sliku, od dubokog, preko središnjeg, pa sve do visokog registra, i na taj način okružuju i često preplavljuju zvučni svet i uzorke iz intervjua Ketii Berberijan. U visokom registru La Barbara izvodi odlomke koji počivaju na brzim stakatnim pokretima i glisandima, srednji sloj kompozicije čine izdržani

¹⁶⁸ Norverdal, 197.

¹⁶⁹ „...kako ja vidim stanje sa PVT... u ovom trenutku, one su iscrpljene... I neki kompozitor bi morao da bude jako blesav, dobar kompozitor, koji bi komponovao delo za nekoga od ovih pevača. Sumnjam da većina ovih ljudi uopšte zna da peva, u pravom smislu te reči. I, oni su neka vrsta... čudaka, oni su fenomen. Tako su i mene zvali. Samo što kod mene to nije bio slučaj, jer, vidite, ja zbilja znam da pevam”.

akordski tonovi u maniru drona, dok je najdublja linija ‘rezervisana’ za tehnike izvođenja donjih alikvotnih tonova (eng. *undertones*) i *vokalni fraj*, koje proizvode efekat nalik pucketanju čija se učestalost i gustina ponavljanja menjaju. Dok je na samom početku intervju Ketii Berberijan dat u integralnom obliku, tokom preostalog trajanja kompozicije, isečeni uzorci, deformisani i distorzirani ponekad gotovo do nerazumljivosti, raspoređeni ravnomerno tako da naglašavaju određene reči i, pri samom kraju dela, defanzivne fraze („my experience with people”, „the extended vocal technique”, „phenomenon”, „what they used to call me...but it wasn’t true...I can only think...that the freak element is all”). Tako, glas Ketii Berberijan biva obložen glasom La Barbare, stvarajući – u zvučnom, ali i prenesenom smislu – ideju da su „deo istog sveta, sviđalo im se to ili ne”.¹⁷⁰

Ilustracija 7. Omot albuma „Tapesongs” (1978) Džoaan la Barbare.



Konačno, dolazimo do pitanja: da li je ova distinkcija između avangardne i eksperimentalne usmerenosti njihovog rada održiva? Nema sumnje da je, imajući u vidu period i kontekst u kom je radila, i, uopšte uzev, krug muzičkih stvaralaca s kojima je

¹⁷⁰ Norverdal, „What We Owe to Cathy”, 199.

najbliže saradivala, Keti Berberijan delovala u avangardnom-visokomodernističkom i, u samostalnom kompozitorskom radu, postmodernističkom ključu. Pa ipak, njenu karijeru je, kao što smo ranije primetili, 'lansirala' saradnja sa Džonom Kejdžom i rad na *Ariji*, u kojoj do izražaja dolazi ne samo Kejdžova naklonjenost eksperimentu, već i inklinacija Berberijan ka istom stvaralačkom principu, koja se može očitovati i u njenim kasnijim radovima. Stoga, treba primetiti da je eksperimentalna intencija svakako bila izražena tokom čitave njene karijere, međutim, činjenica je da ona nije pripadala 'pravoj eksperimentalnoj struji' u umetnosti i muzici koja je, kao takva, potekla iz Njujorka. U poređenju sa Berberijan, La Barbara je svoje rane kompozicije već posmatrala kao „intencionalno eksperimentalna” ostvarenja koja doprinose „kultivizaciji novih tipova vokalizacija”.¹⁷¹

Osim intencije u čijoj osnovi stoji potreba za eksperimentisanjem, La Barbarina 'pripadnost' njujorškom eksperimentalnom krugu ogleda se i u njenom viđenju koncepta 'zatvorenog' i završenog muzičkog dela. Naime, tokom svog višedecenijskog rada, ova umetnica je u više navrata (i u skladu sa vremenom i kontekstom u kom je delovala) izvodila dela otvorenog tipa, doprinoseći ideji da izvođač može da ima slobodu da završi delo prema sopstvenom nađenju i umeću.

Budućnost PVT i pitanja „ljudskog”

Istražujući sopstveni glas i njegove tehničke mogućnosti po uzoru na intrumentaliste savremenike, Džoa la Barbara je takođe doprinela diskusiji o ljudskoj prirodi i ne-ljudskim/monstruoznim potencijalima samog čoveka. Neljudsko u ovom slučaju može biti, kao što je to Dželzi Bel slikovito opisala na primeru dvaju filmova u kojima je La Barbara učestvovala kao vokalna umetnica i kompozitorica,¹⁷² reprezent „anđeoskog” ili „vanzemaljskog”.¹⁷³ Štaviše, u sazvučju sa sopstvenim poetičkim načelima i stvaralačkim procesom, La Barbara je nastojala da se poistoveti sa ulogom koju je trebalo da tumači – da bi proizvela zvuk koji bi gledaoce uverio da zaista dolazi

¹⁷¹ Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 146.

¹⁷² U pitanju su filmovi *Date With and Angel* (1987) i *Alien: Ressurrection* (1997).

¹⁷³ Bell, „Extended vocal technique and Joan La Barbara”, 152.

iz tela vanzemaljca, ona je proučavala oblik lica i strukturu kostiju predstave vanzemaljca korišćene na snimanju, i radila na repertoaru zvukova koji bi mogli nastati u velikom rezonatorskom prostoru njegove lobanje, sa velikim jezikom i bez usana.¹⁷⁴

La Barbarin rad u polju PVT pokazuje i na koji način je u društvu (kroz umetnost ili druge delatnosti) ponavljanjem vokalnog ponašanja, upoznavanjem publike sa izražajnom paletom, te imenovanjem pojedinačnih postupaka, moguće nebrojeno puta revidirati i redefinisati ono što se razumeva kao *ljudsko*.¹⁷⁵ Upitana o primeni i budućnosti PVT, u jednom od skorijih intervjua, La Barbara je istakla da je svojevremeno predviđala da će PVT svoju budućnost naći u umetničkoj, klasičnoj muzici, no, da je ipak, kako je vreme prolazilo, postalo jasno da su se ove tehnike bolje 'primile' u popularnoj i mejnstrim muzici.¹⁷⁶

4.2.3.3 Glas i telo u multidisciplinarnom kontekstu – Galas, Anderson, Monk

Bližeći se poslednjim decenijama 20. veka, na scenama umetničke, popularne i *crossover* muzike pojavljuje se značajan broj izuzetno uticajnih vokalnih umetnica i umetnika, čiji je rad obeležen ne samo upotrebom, nego i višestrukim unapređivanjem tehnoloških i tehničkih dostignuća u vokalnoj muzici. Neke od njih, poput Meredith Monk (1942), Lori Anderson (1947) i Dijamande Galas (1955), koje su bile savremenice i neposredne sledbenice Ketii Berberijan i Džoa La Barbare, delovale su na tačkama preseka različitih umetničkih praksi i društveno-političkih pitanja, što je značajno obeležilo njihova dela, javne nastupe i potonji uticaj na tehnički/tehnološki razvoj vokalnog izvođaštva.

Multidisciplinarnost koju ove umetnice neguju u svom radu, pogotovo je izražena u poetici Meredith Monk,¹⁷⁷ jednoj od vodećih figura američkog eksperimentalnog talasa druge polovine 20. veka, koja je svoje delovanje utemeljila na tlu izvođačkih umetnosti –

¹⁷⁴ Bell, 152.

¹⁷⁵ Bell, 155-156.

¹⁷⁶ Red Bull Music Academy, „Joan La Barbara on Mastering The Voice | Red Bull Music Academy”, 30.11.2016, YouTube video, 1:28:05. <https://youtu.be/NPt5A3mDUGs>.

¹⁷⁷ Meredith Monk je američka umetnica, kompozitorica, izvođačica, koreografkinja, rediteljka. Šezdesetih godina njen rad su obeležila multidisciplinarna dela na preseku muzike, teatra i plesa, usmeravajući njen dalji rad. Pored brojnih vokalnih, instrumentalnih dela, kao i muzike za filma, 1991. godine je komponovala operu *Atlas*, za koju je takođe napisala libreto i radila koreografiju.

muzike, plesa, gestike – pa i filma i specijalnih odnosa. Iako je u Njujorku već šezdesetih godina nastojala da nađe svoje mesto u krugu umetnika okupljenih oko bivšeg kolektiva *Džadson (Judson)*, među kojima su se isticali Kejdzovi učenici, rani radovi Meredit Monk u sferi plesa i vizuelnih umetnosti nisu nastali kroz improvizacione postupke ili slučaj, što je bilo karakteristično za ovaj kolektiv, već su rezultat predanog rada na strukturi i sadržaju dela.¹⁷⁸ Istražujući različite spojeve izvođačkih umetnosti u delima poput *Cartoon* (1966) ili *16 Milimeter Earrings* (1966), krajem sedme decenije 20. veka Monk počinje intenzivnije da se interesuje za eksperimentalnu muziku.

Upravo se, prema njenim rečima, u vreme nastanka ostvarenja *16 Milimeter Earrings*, prvom za koje je ona u potpunosti pisala muziku za glas, događa i njeno „otkrovenje” u vezi sa sopstvenim glasovnim aparatom kao instrumentom, te svim njegovim mogućnostima i kapacitetima da manifestuje pokret, pejzaže, periode, raznolike karaktere i persone, a posebno, različite načine za emitovanje i upotrebu zvuka i glasa bez teksta.¹⁷⁹ Glas je počela da posmatra i tretira kao svojevrsan fluid, odnosno, ne samo kao zvuk, već, uslovljen pokretom, kao kinetički instrument.¹⁸⁰ Njen odnos prema glasu i telu, kao i njihovoj vezi sa duhovnošću, koja je jedna od ključnih karakteristika stvaralaštva Meredit Monk, može se iščitati iz njene tvrdnje da je glas univerzalni i „prvi instrument, kao i direktna veza za najdublje nivoe energije i osećanja koje ne možemo iskazati rečima”.¹⁸¹

U sferi muzike, Monk je stvarala kako za solistički glas, tako i za horove ili manje vokalne i vokalno-instrumentalne ansamble, uvek imajući u vidu širu, interdisciplinarnu sliku umetničke kreacije. Nakon nekoliko godina intenzivnog rada u oblasti performansa¹⁸² sa kolektivom *The House*, koji je osnovala i kojim je umetnički rukovodila, Monk se okrenula muzičkoj sceni osnivanjem grupe *The Vocal Ensemble* 1976. godine, s kojom je u narednom periodu pomno ispitivala potencijal glasa i rad u vokalnom ansamblu, u obligatnoj sintezi sa pokretom, gestom i plesom. Paleta vokalnih tehnika u njenom/njihovom repertoaru uglavnom nije imala dodirnih tačaka sa

¹⁷⁸ Nancy Putnam Smithner, „Meredith Monk. Four Decades by Design and by Invention”, *TDR: The Drama Review* 49, br. 2 (2005): 96.

¹⁷⁹ Tate, „Meredith Monk – ‘I Believe in the Healing Power of Art’ | Artist Interview | TateShots”, 3.11.2017, YouTube video, 6:43. <https://youtu.be/R36Vh37-OQ4>.

¹⁸⁰ Smithner, „Meredith Monk”, 96.

¹⁸¹ Tate, „Meredith Monk – ‘I Believe in the Healing Power of Art’ | Artist Interview | TateShots”.

¹⁸² I to „site specific” performansa, za koji se Monk smatra jednim od pionira.

‘ekstremnim’ glasovnim manifestacijama, zadržavajući se na istraživanju granica vokalnog opsega, gipkosti glasa, različitih tehnika disanja i izraza koji su pretežno uočljivi i u folklornim tradicijama nezapadnjačkih kultura. Zahvaljujući dugogodišnjoj posvećenosti iznalaženju novih, nestandardnih vokalnih tehnika – ili, u njenom duhu koji je blizak idejama već razmatranim u opusu Džoan la Barbare, vokalnih izraza koji su pohranjeni u glasu kao *originalnom* instrumentu – kao i brojnim saradnjama sa vokalnim i drugim umetnicima (pomenućemo ovde njenu saradnju sa Bobijem Mekferinom [Bobby McFerrin]), Meredith Monk se upisala u istoriju nezaobilaznih umetnika i umetnica vokalne muzike.

Rane osamdesete su godine kada se na međunarodnoj muzičkoj sceni sa svojim probojnim i ‘zaraznim’ (eng. *catchy*) singlom „O Superman” (1981) pojavljuje i Lori Anderson,¹⁸³ umetnica koja, prema rečima muzikologa Kajla Gena (Kyle Gann) prevazilazi performans umetnost i deluje u polju „haj-tek teatra, vizuelnih umetnosti, popularne muzike i kiberprostora”.¹⁸⁴ Tokom decenije koja je prethodila singlu, Lori Anderson je ustanovila sopstveni, „novi tip teatra”¹⁸⁵, koji je gradila objedinjujući kako znanja iz svojih primarnih oblasti, istorije umetnosti i skulpture, tako i kompozicije, pesništva, fotografije, režije, glume, komedije i vizuelnih umetnosti. Kako je sama naglasila, sva njena dela bave se mašinama¹⁸⁶ i odaju dugogodišnju i istrajnu fascinaciju tehnološkim dostignućima i *gedžetima*.

Upotreba vokodera i lupera u pesmi „O Superman” ukazuje na pravac u kom će Anderson nastaviti da razvija svoje stvaralaštvo. Na toj, tehnnologijom uslovljenoj i podstaknutoj liniji, ona ne otvara samo pitanja odnosa između ljudi i tehnologije, mogućih granica između jednog i drugog ‘pola’ u životu i umetničkom radu, već – i sa većim intenzitetom – doprinosi debati o odnosu ženskog umetničkog delovanja prema

¹⁸³ Lori Anderson je američka umetnica, muzičarka, kompozitorica, rediteljka. Aktivna je u oblastima elektronske i popularne muzike, performans umetnosti i multimedije. Umetničku karijeru započela je sviranjem na violini, te studirajući istoriju umetnosti i skulpturu. Od 1972. godine, nakon studija radi na specifičnim skulpturama-instalacijama u koje je pohranjivala audio trake. Sedamdesetih takođe počinje da deluje u polju performans umetnosti.

¹⁸⁴ Silvija Jestrovic, „The Performer and the Machine: Some Aspects of Laure Anderson’s Stage Work”, *Body, Space & Technology* 1, br. 1 (2000). <https://doi.org/10.16995/bst.282>.

¹⁸⁵ Kako ga je ocenio Kajl Gen. Kyle Gann, „Laurie Anderson”, *American Music in the Twentieth Century* (Belmont: Thomson/Wadsworth, 1997), 295. Prema: Јелена Петровић, „Специфичност перформанса United States Лори Андерсон”, у *Музиколошке перспективе 1*, ур. Ивана Перковић (Београд: Факултет музичке уметности, 2012), 261.

¹⁸⁶ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002), 137.

savremenoj tehnologiji. Projekat *United States* (1983), okarakterisan kroz različita teorijska prelamanja kao „tipično postmodernistički performans”, modernističko ostvarenje, opera/rok opera/govorna opera¹⁸⁷, virtuelni vodvilj ili kiber-kabare, ili pak delo koje je blisko televizijskom konceptu jukstaponiranja različitih sadržaja i reklamnih blokova, predstavlja uradak u kome Lori Anderson kreira pojavnost osobe koja je neutralna, objektivna i nesputana rodnim određenjima.¹⁸⁸ To čini putem vokalnog prerusavanja (eng. *vocal drag*),¹⁸⁹ koje komplementira sve ostale „maske” u ovom projektu – vizuelne, scenske, kostimografske. Noseći elektronske audio maske da bi izbegla očekivanja koja se postavljaju pred ženu na sceni,¹⁹⁰ Anderson proizvodi „Glas autoriteta” kojim parodira patrijarhalnu uslovljenost društva i, ujedno, kompozitorskog poziva.

Njeno ‘prerusavanje’ glasa, postignuto uz pomoć pomenutih uređaja, nastaje ‘propuštanjem’ zvuka glasa kroz filtere vokodera i harmonajzera. Dodavanjem efekta eha, prostornosti/reverberacije, te manipulacijom visine tona i elektronskim (artificijelnim) obogaćivanjem vokalnog sloga kreirajući od njega horski zvuk (eng. chorus),¹⁹¹ Lori Anderson omogućava vokalnu transformaciju lika/likova koje ovde tumači. Bogata paleta glasova ovde je postignuta upotrebom tehnologije – Lori Anderson „proširenje svojih vokalnih predstava ‘prepušta’ tehnologiji, odnosno, kontroliše ih preko aparata proizvodeći višeslojne konflikte između ženskog i muškog glasa, *prirodnog* i artificijelnog glasa, žene i mašine”.¹⁹²

„Oratorijum-optužba” *Maska crvene smrti (Masque of the Red Death)* američke umetnice Dijamande Galas,¹⁹³ kao paradigmatični primer njene poetike i političkog aktivizma osamdesetih godina, demonstrira pregnantnost tog političkog delovanja u tri oblika – kao otvorenu poruku, kroz moduse i tehnike izvođenja, i kroz performativnu,

¹⁸⁷ Andrew McComb Kimbrough, „The sound of meaning: theories of voice in twentieth-century thought and performance” (doktorska disertacija, Louisiana State University, 2002), 264–265.

¹⁸⁸ Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 116.

¹⁸⁹ Vokalni dreg/prerusavanje Anderson koristi i u kasnijim delima kao što je projekat *Homeland* (objavljen kao CV i DVD 2010. Godine). Ovom problematikom u ovom delu bavila se Jelena Novak. Videti: Novak, *Postopera*, 133–147.

¹⁹⁰ Adam Block, „Laurie Anderson in Her Own Voice”, *Mother Jones* 10 (1985): 42, prema: McClary, *Feminine Endings*, 137.

¹⁹¹ Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 117.

¹⁹² Radovanović, 117.

¹⁹³ Dijamandu Galas je Kajm Gen prozvao „zlom bliznakinjom” Meredith Monk. Ур. Андреа Живковић-Мушкиња, *(Ре)визија света Дијаманде Галас* (Ириг: Српска читаоница у Иригу, 2015), 39.

viva voce dimenziju.¹⁹⁴ Svrstavana u okvire performans arta osamdesetih godina, Galas za sebe tvrdi da je, poput Hičkoka, *auteur*, a za svoju muzičko-scensku produkciju da predstavlja svojevrsan vid *Gesamtkunstwerk*-a.¹⁹⁵

U tom svetlu, *Maska crvene smrti* nastala je na preseku dvaju izvora inspiracije – društveno-političkog stanja u Sjedinjenim Američkim Državama tokom osamdesetih godina koja se naročito tiče odnosa javnosti prema obolelima od AIDS-a, te literarnog podsticaja u vidu istoimene priče Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe). Tri dela ovog muzičko-dramskog ostvarenja (*Božanska kazna* [*The Divine Punishment*], *Svetac ponora* [*Saint of the Pit*] i *Moraš biti svestan đavola* [*You Must Be Certain of the Devil*]) nastajala su u periodu od 1984. do 1988. godine, da bi umetnica tokom godina koje su nastupile vršila sitne modifikacije i adicije. *Maska crvene smrti* bazirana je na tekstualnim isečcima iz Starog zaveta, te iz Nervalovih (Gérard de Nerval), Boderovih (Charles Baudelaire), Vilisovih (Wallace Willis) i Korbijerovih (Tristan Corbière) pesama, a efektivnost poruke koju ona nosi oslanja se ne samo na pomenutu performativnu dimenziju preuzetu od ritualnih i religijskih normi, već i na način na koji se ona prenosi; korpus proširenih vokalnih tehnika koji Dijamanda Galas koristi ovde, kao i u svojim budućim delima, dodatno je amplifikovan obligatnom upotrebom mikrofonskog seta i ozvučenja, te sviranjem klavijaturnih instrumenata (klavir, orgulje, klavijature) i upotrebom drugih elektronskih pomagala koja modifikuju elemente živog izvođenja ili služe za emitovanje unapred pripremljenih materijala. U liminalnom polju između muzičkog i teatarskog, popularne i umetničke muzike, zazornog i očaravajućeg, performans arta i elektrovokalne sfere, Dijamanda Galas u prvi plan postavlja glas, i to one njegove manifestacije koje možemo imenovati kao „radikalne, histerične, bolne, ekstremne”, a koje prepoznajemo u bogatom volumenu i rasponu glasa, širokom dijapazonu boja, upotrebi onomatopeje i karikaturnih vokalnih izraza, te, specifičnije, intenzivnom vibratu, izraženim vokalnim prelomima, kreštanju, vrištanju, režanju i slobodnoj interpretaciji različitih folklorno-muzičkih tradicija.¹⁹⁶

Konstantno aktivna tokom nastupajućih decenija, Dijamanda Galas je održavala svoju ambigvitetnu poziciju na raskrnicama muzičko-žanrovskih definicija, iznova je

¹⁹⁴ Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 110.

¹⁹⁵ Живковић-Мушкиња, *(Пе)визија света Дијаманде Галас*, 56.

¹⁹⁶ Ур. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 110.

potvrđujući ne samo kroz svoj autorski rad, već i kroz saradnju koju je tokom decenija ostvarivala sa umetnicima poput Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis) i Vinka Globokara, te s Džonom Zornom, Džonom Polom Džonsom (John Paul Jones) i mnogim drugim. Ovakav primer vokalnog pristupa, koji objedinjuje umetničke, tradicionalno-muzičke i popularno-muzičke postulate i tehničke okvire, ilustrativno prezentuje postmodernistički kontekst i nagoveštava talas *crossover* vokalnih praksi krajem 20. i u prvim decenijama 21. veka.

Može se reći da je upravo tendencija za širenjem delovanja van čvrstih granica medija muzike (pa i konkretnije, umetničke muzike) u pravcima pokreta – plesa i teatra – te popularne kulture, ono što je obeležilo delovanje razmatranih umetnica. Njihove pozicije koje u suštini odražavaju neusidrenost i slobodu kretanja ka željenim sredstvima izvođačkih umetnosti, nadalje su činile da glas, u svojoj materijalnosti, kinetičnosti i krajnjim, ekstremnim manifestacijama, bude jedan od ključnih elemenata multimedijalnih ostvarenja kao što su, primera radi, *16 Milimeter Earrings* Meredit Monk, *United States* Lori Anderson ili *Maska crvene smrti* Dijamande Galas. Nastavljajući na sličan način da rade sa glasom i u decenijama koje su usledile, ove umetnice su takođe osvetlile važnost i potencijal tehnologije u pro/izvođenju *drugosti* kroz upotrebu soničnih *vokalnih maski*.

4.2.4 Druga polovina veka – jugoslovenski i srpski kontekst

U osvrtu na Drugi glas u srpskoj muzici u jugoslovenskom kontekstu, fokusiraću se na dve linije razvoja, od kojih je prva posvećena odabranim delima iz domena elektrovokalne muzike, dok se druga osvrće na saradnju Erna Kiralja i Katalin Ladik, koja predstavlja jedan od retkih primera intenzivnog rada sa glasom i proširenim izvođačkim tehnikama. U tom smislu treba primetiti da se, u odnosu na prethodno razmatrani kontekst muzike Zapadnog sveta, u lokalnom prostoru ne ukazuje interesovanje za rad sa glasom tolikog intenziteta kao što je to slučaj u inostranstvu.

4.2.4.1 *Elektrovokalna dela u Srbiji i Jugoslaviji*

U okvirima istorije jugoslovenske elektroakustičke muzike koja, prema kompozitoru Vladanu Radovanoviću, počinje „tek” 1957. godine sa kompozicijom *Mavena* Ive Maleca, glas je upotrebljivan na raznolike načine, uglavnom u skladu sa isprva vrlo skromnim mogućnostima. Do početka rata na prostorima bivše Jugoslavije, kada su znatno usporene i zanemobile aktivnosti autora u ovom domenu, u domaćim okolnostima bile su obuhvaćene gotovo sve pojavnosti elektroakustičke muzike: elektronska, konkretna, sintetska, živa elektronika, mešana i kompjuterska elektronika, zvukovne deonice višemedijskih ostvarenja.¹⁹⁷ U ovom sažetom pregledu, izdvojiću ona ostvarenja koja: (1) ukazuju na upotrebu glasa kao konkretnog zvuka u elektroakustičkom muzičkom kontekstu, (2) uvode Drugi, neumetnički glas u umetnički muzički kontekst, (3) koriste ljudski, snimljeni glasi kao Drugi u elektroakustičkom okruženju. U tom smislu, osvrćući se na nekoliko paradigmatičnih primera koji do kraja 20. veka u elektroakustičkom mediju rade sa glasom koji inicijalno može biti shvaćen kao ‘strano telo’, bez obzira na to kojim tehnikama vokalizacije je realizovan (svakodnevni zvuci glasa, folklorno pevanje, vrisak...).

U najranijem periodu ovog razvoja, koji je mahom obeležen radom domaćih kompozitora u centrima i studijima u inostranstvu, nastajale su kompozicije u kojima je glas pretežno upotrebljavan kao zvučni materijal u svrhu realizovanja konkretne muzike. U tom svetlu razumevamo pomenutu Malecovu kompoziciju (tokom čijeg nastanka je kompozitor već živeo u Parizu i bio blizak Šferu) i Radovanovićevo delo *Invecije* (1960–1961) koje, iako je snimljeno uz pomoć rudimentarne tehnologije i u kućnim uslovima, predstavlja jedno od prvih primera konkretne muzike u nas. Muški i ženski glasovi ovde su tretirani kao i ostali konkretni zvukovi (zvuk klavira, okidanje žica, šumovi) snimljeni uz pomoć magnetofona.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika* (Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010), 156.

¹⁹⁸ Biljana Srećković, „Vladan Radovanović *Fonoverzum – elektroakustička muzika* [Phonoverse – Electroacoustic Music], Sokoj, 2010”, *New Sound* 38 (II/2011): 110.

Skлонost ka ljudskom glasu kod Radovanovića je kontinuirano prisutna i u akustičnom i elektroakustičnom mediju, bilo kao materijal na traci u konkretnoj muzici, kao uzorak za semplovanje, ili kao *uzor* u elektronskim delima (poput *Elektre*, *Undine*, *Fluksa* i drugih) ka kome stremlji i koji se oponaša ili ‘priziva’. Ova sklonost oličena je i u ostvarenjima poput kompozicije *Audiospacijal* (1975–1978) za ženski hor i elektronske zvukove, koja pripada domenu mešane elektronike, budući da uodnošava prirodne, akustičke, snimljene zvuke i one koji su sintetizovani u Elektronskom studiju Radio Beograda pomoću sintetizera Synthi 100.¹⁹⁹ Ideja o „uzajamnom približavanju dva zvučna sveta” i težnja „oplemenjivanja i očovečenja elektronskog, tehnološkog pomoću vokalnog, ljudskog”²⁰⁰ dodatno se ističe činjenicom da je u izvođenju ovog dela horskom ansamblu povremeno ostavljena mogućnost izbora ritmičkih rešenja ili, ređe, tonskih visina. U radiofonskom muzičko-poetskom ostvarenju *Malo večno jezero* (1984), Radovanović upotrebljava konkretne snimke glasova koji, u zavisnosti od unutrašnje logike i dramaturgije autorovih snova, govore artikulirano i razumljivo, ili se izražavaju neverbalno i jezički bezoblično.

Napuštajući modernističke postulate rada u elektronskom mediju u korist postmodernističke paradigme, u kompoziciji *Uzorci* za flautu, klarinet, sempler AKAI 1000 HD i Macintosh Apple Computer (1991) kompozitor Srđan Hofman radi sa uzorcima folklorne muzike sa Homolja i iz Istre. Hofman ovde, između ostalog, konstruiše elektronski part na osnovu devet snimaka,²⁰¹ koristeći ih kao potpune uzorke, modele ili uzore.²⁰² U ovom “manifestu semplovanja”²⁰³ Hofman koristi digitalizovane snimke pesama *Grej, meseče, al’ nemoj uveče* (sedelačka pesma za sopran solo), *Pesma-gatalica za Novu godinu* (za grupu pevača) i *Čobansku pesmu bez reči* (za solo sopran), koje su vešto inkorporirane u elektroakustičku teksturu kompozicije, te tembralno i kontrapunktski korespondiraju preostalom zvučnom materijalu na traci ili u

¹⁹⁹ U tom smislu Milojković poredi *Audiospacijal* sa Štokhauzenovim postupkom u *Pesmi mladića*. Milojković, „Digitalna tehnologija u srpskom umetničkom muzičkom stvaralaštvu” (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 2017), 199.

²⁰⁰ Vladan Radovanović, http://www.vladanradovanovic.rs/v2/07_audiospacijal_muzika.html

²⁰¹ Videti: Mirjana Veselinović, „Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne”, u *Folklor i njegova umetnička transpozicija* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1991), 443-487.

²⁰² Up. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997), 117.

²⁰³ Kako je ovo delo okarakterisao Milan Milojković. Milojković, „Digitalna tehnologija”, 228.

instrumentima. U postmodernističkom maniru, Hofman Drugi, tj. glas folklornog porekla, ovde ne tretira kao izuzetak, već upravo sa njim radi kao da je u pitanju bilo koji drugi zvučni materijal kojim je moguće doći do nadahnutog i inovativnog konačnog rezultata. U jezgru uzoraka koje kompozitor koristi – bili oni folklorni kao što je ovde slučaj, ili nekog drugog porekla – leži pak njihova čista akustička bit, koja svaku *drugost* svodi na istu ravan.²⁰⁴

Ocenjena kao reprezentativno delo radikalnog postmodernizma u srpskoj muzici,²⁰⁵ kompozicija Gorana Kapetanovića (1969–2014) *Sažeti prikaz neumitnog i tragičnog toka sudbine koji je krhko biće Male Sirene odveo u potpunu propast* (1994) za koloraturni sopran, sopran, flautu, klarinet/bas klarinet, fagot, violu, kontrabas, klavir i magnetofonsku traku, posredstvom tehnologije uvodi *druge*, poznate glasove u svoju, inače ‘analognu’, fakturu. Naime, u skladu sa ‘radnjom’ u kojoj Mala Sirena (sopran) biva otuđena, ugrožena i prognana u „melanholiju, depresiju i duševne tegobe” u okruženju kojim rukovodi Morska veštica (koloraturni sopran), Vesna Mikić elektronski sloj dela vidi kao „inicijatora još nasilnijeg pristupa uništenju bića” i to kroz uvođenje spoljašnjeg glasa, snimljenog glasa.²⁰⁶ Tako će najpre glas Igora Stravinskog narediti „još oštriji pristup” povikom „Niet, more violently...more violently”, a potom će se, u skladu sa potpunim podrivanjem subjekta, glasovi Sirene i Veštice utopiti u elektronski sloj dela u kome dominira uzorak glasa Florens Foster Dženkins (Florens Foster Jenkins).²⁰⁷ Takođe, Kapetanović je iskoristio kratak uzorak glasa Stravinskog kako bi konstruisano ritmički fon druge polovine II i prve polovine III slike.

Na samom zalasku 20. veka, srpska muzika obogaćena je prvim koncertom za elektroniku i orkestar, ostvarenjem *VrisKrik.exe* (1999) Jasne Veličković. Ovaj koncert koncipiran je u pet odseka, *Nowhere* (1–50), *Zoom In I* (51–150), *Humpty Dumpty* (151–186), *Zoom In II* (187–247) i *Now Here* (248–289), referirajući u predgovoru i naslovima

²⁰⁴ O ovoj ideji pisali su Mirjana Veselinović Hofman (ističući da Hofman svojim postupcima dolazi do „nefolklorne unutrašnje energije“ uzoraka i vodi „folklor ka stanju bez folklor“, up. Mirjana Veselinović Hofman, „Electroacoustic Music of Srđan Hofman“, *Electroacoustic Music*, Beograd, SOKOJ, CD 203, 1996), Vesna Mikić (govoreći o varijacionom principu koji je u osnovi Hofmanovog rada sa materijalom, up. Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 194), te Milan Milojković (naglašavajući akustičku komponentu materijala, up. Милојковић, *Дигитална технологија*, 250).

²⁰⁵ Marija Masnikosa, „*The Little Mermaid...by Goran Kapetanović as a Postmodernist Tragedy*”, *New Sound International Journal for Music* 50 (II/2017): 52; Vesna Pašić [Mikić], „*Little Mermaid by Goran Kapetanović*”, *New Sound International Journal for Music* 4–5 (1994–5): 145–149.

²⁰⁶ Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 152.

²⁰⁷ Mikić, 152–153.

odseka na *Alisu u zemlji čuda* Luisa Kerola. Vrisak i krik na koje se aludira u naslovu dela jesu intenzivne vokalne manifestacije same autorke, koji su digitalizovani i modifikovani pomoću programa Turbo Synth, Sound Designer i Pro Tools, zajedno sa ostalim snimljenim zvucima kao što su zvuci burgije, čekića, jeke, itd.²⁰⁸ Kako je primetila Ivana Stamatović, „[g]las kompozitorke, najpre na čisto fenomenološkom nivou, a zatim i na dubljoj ravni telesnosti, ‘uronio’ je u samu srž kompozicije, postavši osnova za kreiranje ‘tematizma’ solističke deonice”.²⁰⁹ Kompozitorčin glas i telo integralni su delovi elektronskog medija, koji u ovom slučaju naizgled deluje kao Drugi na mestu tradicionalnog soliste, dovodeći u pitanje autoriteta i slobode u koncertnom izvođenju – kako tvrdi Hampti Dampiti u razgovoru sa Alisom u predgovoru kompozicije, „pitanje je ko je gospodar, to je sve”. Međutim, upravo je materijal Hampti Dampitija u istoimenom središnjem odseku koncerta u interpretaciji Vesne Mikić viđen kao „neprimereni Drugi” i virus sa kojim subjekt potom nastavlja da živi, najavio odnos koji će glas i telo kompozitora i izvođača imati u odnosu na elektronski medij i savremenu, digitalnu tehnologiju, o kome će biti reči u poglavlju *Glas u savremenoj muzici III – kiburzi, avatari i istraživanje posthumanog*.

4.2.4.2 Erne Kiralj i Katalin Ladik – pronalaženje Drugog glasa u eksperimentu

U odnosu na glavne tokove srpske i jugoslovenske muzike druge polovine veka, iako ‘outsajderska’, nezaobilazna je pozicija i delatnost novosadskog kompozitora Erna Kiralja, u kojoj figuriraju upotreba proširenih vokalnih tehnika, aleatorika, improvizacija, rad sa nesemantičkim zvukovima, uticaji savremenog teatra i zvučne poezije, rad sa elektronikom. Glas kao „konstanta zvučnih traganja” u Kiraljevom opusu ustanovljava se, kako navodi Milan Milojković, s nastankom kompozicije *Nebo* za glas i elektroniku iz 1961. godine,²¹⁰ u kojoj je linija glasa manipulisana sečenjem, „cepanjem”, umnožavanjem i polifonim uslojavanjem.

²⁰⁸ Milojković, *Digitalna tehnologija*, 293.

²⁰⁹ Ivana Stamatović, „Glas i telo kompozitorke”, *Muzički talas* бр, 29 (2001): 31.

²¹⁰ Milan Milojković, „Електроакустичка музика у Војводини – од експеримента до академског предмета (1960–2000)”, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику* 57 (2018): 152.

Kiraljeva sklonost ka aleatorici, improvizaciji i eksperimentu uočavaju se u delima poput komada *Vocalizzazioni* (1969), u kom je, pored toga što je izbor ansambla proizvoljan i što su artikulacione odrednice naznačene okvirno, vertikalna, kao rezultat linija glasova koje se kreću po aproksimativnim tonskim visinama, neodređen i nefiksiran. Ciklus *Refleksije* (1967–1985) za glas i različite instrumentalne sastave posebno se ističe upotrebom bogatog artikulacionog spektra u deonici glasa. On podrazumeva upotrebu govora, šumova, onomatopeja, različitih tehnika disanja, glisanda, neodređenih visina tonova. Kiraljeve ‘refleksije’ o *Refleksijama* ističu kompozitorove namere i inspiraciju:

Dok sam istraživao i sakupljao narodnu muziku, ukazao mi se novi muzički materijal; materijal koji se sastojao od fragmenta govora, pesme i instrumentalne muzike nastale, nastao kao odgovor izvođača na određenu reč, pesmu ili instrument tokom izvođenja. Kada je jednom eksternalizovan, ovaj materijal, pravilan ili nepravilan, može se čuti u bilo koje vreme, u toku izvođenja ili drugačije. Kvalitet ove interakcije zavisi od muzikalnosti subjekta, njihove osećajnosti, iskustva i, u većoj meri, njihove tehničke ekspertize i otvorenosti.²¹¹

Smisleni tekst je u potpunosti napušten u *Refleksiji br. 6* zarad vokalnog izraza koji oponaša zvučnost mađarskog jezika specifičnom akcentuacijom i izgovorom. Unapred su određeni načini proizvođenja zvuka (u ovom slučaju, proširene izvođačke tehnike), tempo, dinamika i trajanje odseka, dok su tonske visine, ritam i metar delimično fiksirani.

Lamento za glas i kamerni orkestar (1972), potom, predstavlja delo u kome se Kiraljev izvođački ansambl usmerava ka teatralnosti. U tom smislu se, kako ističe Mirjana Veselinović-Hofman „primarno pevačka funkcija glasa [...] proširuje velikim rasponom glumačkih sredstava”. Ritam i tonske visine su u ovom delu takođe delimično fiksirani, dok su trajanja odseka precizno određena.²¹²

Specifičan vokalni izraz u Kiraljevim kompozicijama nije rezultat samo i čisto kompozitorove intencije i imaginacije; on nastaje u veoma bliskoj profesionalnoj i

²¹¹ Žolt Kovač, *Erno Kiraly – Spectrum*, CD buklet, Autobus/trAce label, 2001.

²¹² Мирјана Веселиновић-Хофман, „Ерне Кираљ као посленик авангарде у југословенској музици”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27 (2000): 125.

privatnoj saradnji sa vokalnom umetnicom i glumicom Katalin Ladik.²¹³ Susret ovo dvoje umetnika sredinom sedme decenije 20. veka rezultirao je posve neusiljenim i prirodnim saglasjem dva avangardna i pronalazačka stvaralačka duha, saradnjom iz koje su, prema rečima Katalin Ladik, oboje mnogo naučili – Kiralj joj je, između ostalog, otkrio bogatstva tradicionalne muzike koju je revnosno sakupljao, dok je ona svojom izvođačkom i pisanom praksom na vrlo osoben način uobličavala njegova dela koja su sadržala vokalni part.²¹⁴ Osvrnuvši se na prirodu njihove saradnje, te razlog za isticanje pojave Katalin Ladik u vodama jugoslovenske muzičke avangarde, Miško Šuvaković je, između ostalog, napisao da je ona umetnica koja „(...) vandisciplinarno i vanžanrovski istražuje, provocira, prestupa ili, tek, testira granice svoje egzistencijalne pojavnosti u muzici. Katalin Ladik je, u tom smislu, izvođačkim delovanjem u muzičkom ansamblu bila poremećaj ‘muzike kao stabilne discipline’”.²¹⁵

Moguće je na više nivoa uspostaviti analogije ovog stvaralačkog para sa radom Lučana Berija i Ketii Berberijan, pa i sa kolaboracijom Berberijan sa Kejdžom. Privrženost grafičkoj notaciji i improvizaciji, kao i savremeni jezik i sklonost ka elektroakustičkim eksperimentima susreću se i u poetici Erna Kiralja.²¹⁶ Razgovor sa Katalin Ladik, otkrio mi je da je ona lično početkom šezdesetih godina prvi put čula sintetičku i aleatoričku muziku, koja ju je ohrabrila na eksperimente u polju zvučne i vizuelne poezije. Na moje pitanje da li su Kiralj i ona bili na neki način upoznati sa praksama milanskog Studija pedesetih i šezdesetih, Katalin Ladik je rekla sledeće:

Sredinom i krajem šezdesetih godina kada sam sa kompozitorom Erneom Kiraljem nastupala kao vokalni izvođač u Opatiji na Jugoslovenskoj

²¹³ Katalin Ladik (1942) je mađarska umetnica rođena i odrasla u Novom Sadu. Jedna je od ključnih figura jugoslovenske scene performans arta i eksperimentalne umetnosti druge polovine 20. veka. Početkom devedesetih godina seli se iz Novog Sada u Budimpeštu. Deluje u sferi glume, zvučne i vizuelne poezije, performans arta, zvukovne umetnosti, eksperimentalne muzike i umetnosti. Bogatu aktivnost u sferi muzike ostvarila je i kroz saradnju sa kompozitorima i izvođačima kao što su Dubravko Detoni, Branimir Sakač, Milko Kelemen (1971–73, u okviru ansambla ACEZANTEZ), Erne Kiralj, Dušan Radić (zapažena je njena uloga naratora u delu *Oratorio Profano*, 1979), Boris Kovač, Deže Molnar, Žolt Šereš (Zsolt Sörös a.k.a. Ahad), Žolt Kovač (Zsolt Kovács). Više u: https://en.wikipedia.org/wiki/Katalin_Ladik; Miško Šuvaković, *Moć žene: Katalin Ladik: retrospektiva 1962–2010* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010).

²¹⁴ Bojana Radovanović, Razgovor sa Katalin Ladik, neobjavljeno, arhiva autorke, 18.9.2019.

²¹⁵ Šuvaković, Miško, *Instinktivne teorije* (Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016), 100.

²¹⁶ Više o Kiraljevima elektroakustičkim delima u: Milan Milojković, „Electroacoustic Works by Ernő Király: Composer’s Relationship with Music Technology and an Overview of Compositional Strategies”, u *Ernő Király – Life in Music*, ur. Milan Milojković, Nemanja Sovtić i Julijana Baštić (Novi Sad: Academy of Arts, 2021), 119–132.

Muzičkoj Tribini prisutni kompozitori i muzički stručnjaci upoređivali su me sa Ketu Berberijan. Tada sam prvi put čula za nju i njenu saradnju sa kompozitorom Lučanom Beriom, ali u to vreme nisam imala mogućnosti da dođem do njihovih muzičkih snimaka. Tek početkom sedamdesetih godina sam saslušala njihove dve muzičke kompozije. Početkom sedamdesetih sam prvi put čula za kompozitora Džona Kejža u Beogradu na međunarodnom pozorišnom festivalu BITEF i u Studentskom Centru na Festivalu proširenih medija u Beogradu.²¹⁷

Premda su, dakle, jugoslovenska i evropska scena u tom smislu bile slabo povezane, te da, prema rečima Katalin Ladik, bar šezdesetih godina nije dolazilo do aktivne razmene materijala, utisaka i zvučnih rezultata, možemo da primetimo da su se tendencije u svetu i kod nas u pogledu koautorskog i improvizatorskog rada ipak poklapale. Štaviše, pitanje koautorstva u savremenoj muzici još jedno je od onih koja približavaju poetike stranih i lokalnih umetnika. Za svoj kreativni i stvaralački rad u okviru studija ili u toku nastanka drugih kompozicija, kao što smo već ustanovili, Keti Berberijan zvanično nije dobijala druge zasluge osim izvođačkih. Slično tome, Ladik navodi:

Saradnja sa Erneom Kiraljem od početka i trajno se zasnivala upravo na koautorstvu. Ja sam stvarala i izvodila vokalnu deonicu, na osnovu koje je Kiralj komponovao ili improvizovao muzičku deonicu. Posle izvesnog vremena tj. kad je ta zajednička kompozicija zabeležena na magnetofonskoj traci, on je detaljno zabeležio zvučni snimak. Vokalnu deonicu je uvek naknadno zabeležio, nakon što je saslušao snimak. Ali je kod dokumentacije muzičkog dela moje ime je zabeleženo samo kao izvođačice njegovih kompozicija i autora tekstova i pesama.²¹⁸

Saradnja Kiralja i Ladik doprinela je emancipaciji vokalne izvođačice u muzici našim prostorima, u kojoj se prepoznaju i ideje *Novog vokaliteta* Keti Berberijan. Pri tom, u delima na kojima su Ladik i Kiralj radili zajedno, glas izvođača/izvođačice tretiran je raznopravno sa drugim instrumentima, izbegavajući tako puko izjednačavanje vokala sa semantičkim i belkantističkim ulogama. Može se, stoga, reći da je Kiraljevo stvaralaštvo

²¹⁷ Radovanović, Razgovor sa Katalin Ladik.

²¹⁸ Radovanović, Razgovor sa Katalin Ladik.

bilo plodna platforma kako za emancipaciju proširenog vokalnog izraza, a tako i za emanipaciju i transformaciju žene-izvođačice u muzici.²¹⁹

Takođe, jedna od najupečatljivijih karakteristika Kiraljevog stvaranja bila je sklonost ka zajedničkoj, grupnoj improvizaciji. Može se reći da ta sklonost potiče iz bavljenja i interesovanja za folklornu tradiciju i načine izvođenja. Govoreći o glasovnoj deonici u delima koja su pretpostavljala improvizaciju, Katalin Ladik je istakla da je:

U mojim vokalnim deonicama [...] u znatnoj meri je bila zastupljena improvizacija koja je bazirana na mojoj pisanoj i vizuelnoj poeziji. Tokom proba i dogovora ta improvizacija je dobila prilično čvrstu koncepciju, koju sam zabeležila i pomoću te zabeležene vokalne koncepcije mogla sam približno slično ponoviti vokalnu deonicu.²²⁰

U tom smislu, rad na deonici glasa nije se mnogo razlikovao od rada sa ostalim instrumentima u improvizacionom telu, a kao primer jednog takvog dela možemo navesti kompoziciju *Tačke i linije* (1972) za vokal, instrumentalni sastav i radio (tranzistor), u kojoj „figuriraju nesemantička verbalna građa i aleatorički princip”.²²¹ Analogno tome, odnos Ladik i Kiralja prema tretmanu zvuka čini se još srodnijim u onim delima, poput npr. *Reflection No.1 – The Doll’s Ballad*, gde vokalna izvođačica ne izvodi koherentne jezičke strukture, već je usredsređena na sonični aspekt izvođenja, improvizacije i kolaborativnog stvaranja muzike.²²²

Plodotvorna saradnja Erna Kiralja i Katalin Ladik bila je, za prostore bivše Jugoslavije, posebna i neobična konstelacija, prevashodno jer je tačka preseka njihovih pojedinačnih delovanja bila u dovoljnoj meri izvan mejnstrim tokova umetničke muzike. U kontekstu vojvođanske neoavangardne scene druge polovine 20. veka, ovo dvoje umetnika povezala je potreba za umetničkim i zvučnim eksperimentom, kako

²¹⁹ Katalin Ladik je, zajedno sa drugim umetnicama svog doba koje su se bavile izvođačkim umetnostima, bila okarakterisana kao *proto-feministička* umetnica, ona koja „tematizuje probleme bivanja ženom, ali ne i kao feministička umetnica“. Ana Simona Zelenović, „Analiza i interpretacija performansa, hepeninga i body arta Katalin Ladik: feministička studija”, *Genero* 22 (2018): 114.

U evropskoj muzici, Ketí Berberijan je upravo bila primer takve umetnice, umetnice čiji opus nije direktno problematizovao fenimistička pitanja, ali je svojim delovanjem, postupcima i osamostaljivanjem menjao/nastojao da menja položaj žena u umetnosti.

²²⁰ Radovanović, Razgovor sa Katalin Ladik.

²²¹ Веселиновић-Хофман, „Ерне Киралј као посленик авангарде у југословенској музици”, 126.

²²² Adriana Sabo, „Sound Collaborations Between Ladik and Király”, u *Ernő Király – Life in Music*, ur. Milan Milojković, Nemanja Sovtić i Julijana Baštić (Novi Sad: Academy of Arts, 2021), 29.

kompozicionim, improvizacionim, tako i vokalnim, izvođačkim. Takva jedinstvena kolaboracija nije imala pandane u domaćem kontekstu ni u načinu rada, muzičkom i umetničkom pravcu eksperimenta, niti u odnosu prema zvuku i glasu, dok je, kako je pokazano, bilo moguće uspostaviti konekciju sa inostranim uticajima, strujanjima i, rečima Mirjane Veselinović Hofman, *duhovne klime* eksperimentalne i neoavangardne muzike.

4.2.5 Drugi glas u popularnoj muzici

Tehnološke inovacije u popularnoj muzici zahuktavaju se pedesetih godina prošlog veka otkrićem električne gitare, koja će biti jedan od zaštitnih znakova mnogih žanrova u godinama i decenijama koje su usledile. Nakon perioda inovacija u vodećim svetskim centrima za studijske i radijske eksperimente o kojima je bilo reči, šezdesetih godina su tehničke mogućnosti naknadne obrade materijala snimljenog na trakama postale veoma važne.²²³

Pored prilike za zabeležavanje i čuvanje zvučnih objekata, mogućnost rada sa trakom nakon što je materijal snimljen značajno je uticao, između ostalog, i na vokalnu praksu popularne muzike. Već viđene u ostvarenjima Šefera, Štokhauzena, Berija i drugih kompozitora umetničke muzike koji su pedesetih načinili važne proboje u toj sferi, opcije manipulacije trakom u smislu sečenja, lepljenja/montaže, naslojavanja, ubrzavanja i usporavanja, itd. pronašle su široku primenu i u komercijalizovanim žanrovima.

Već tokom pedesetih godina se, zahvaljujući ubrzanom usavršavanju i napretku studijske i scenske opreme, javljaju i prve velike muzičke zvezde poput Elvise Preslija (Elvis Presley). Presli i njegovi savremenici mudro su 'igrali na kartu' koju su još u međuratnom periodu otkrili pomenuti *kruneri* – mikrofon je bio i ostao najvažniji alat i 'saučesnik' vokalnih izvođača. Štaviše, napretkom samog aparata bez kojeg je pevanje u popularnoj muzici postalo nezamislivo, nezadrživo su se granale i izvođačke tehnike – od intimnog, odmerenog i preciznog vokalizovanja međuratnog perioda, sve do voluminoznijih, emotivno i tehnički raznovrsnijih stilova koji će uslediti nakon Drugog svetskog rata.

²²³ Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 144.

Presli i danas slovi za rodonačelnika „rok genealogije”²²⁴ i prvu mušku rok zvezdu, a zahvaljujući stilskoj versatilnosti muzike koju je izvodio i svom imidžu. Njegov glas karakterisala je odlična izvođačka tehnika koja je u jedno spajala nekolike uticaje, te bila platforma na kojoj je Presli radio na inovativnim i neobičnim modifikacijama poput ‘bugifikacije’, ‘gospelizacije’ i ‘vokalne orkestracije’.²²⁵ Pojavu i neslućenu popularnost rokenrola i njegovih derivata pratio je diskurs o autentičnosti i iskrenosti muzičkog izraza, kako u sviranju, pa tako i u vokalnom aspektu ove muzike. Uobičajenu postavku porekla ‘rokenrol’ glasa koja govori da se ovaj glas rađa na preseku kantri (eng. *country*) i ritam i bluz (eng. *rhythm 'n' blues*) uticaja, moguće je dopuniti osvetljavanjem još nekih važnih pevačkih tradicija. Pored, dakle, ‘prirodnih’ tehnika koje dolaze iz neo-folk sfere, za profilisanje široke palete vokalnog izraza u rokenrolu bili su važni i „žargonski derivati” belkantističke tehnike koji su bili negovani u tradicijama ‘lake’ muzike, operete i sentimentalne balade, kao i uticaji teatra, kabarea i karnevaleskih likova.²²⁶ U tom smislu, vokalno tumačenje teksta nije bilo ograničeno samo na prenošenje poruke i smisla, već i na inkorporaciju glasa, tela i čitave *muzičke persone* izvođača, stilski otelotvorenu kroz narativnu deklamaciju, skladnu „intoniranu ekspresiju” ili potpuno uranjanje u muzičke gestove.²²⁷

Proliferacija i usložnjavanje žanrova i podžanrovskih frakcija, posmatrana kroz prizmu vokalnih tehnika, vodila je ka postepenom uvođenju sve ‘ekstremnijih’ i ‘sirovijih’ glasovnih emisija u roku, panku i metal muzici. Grublji i distorzirani vokali pratili su pojačavanje i distorziranu instrumentalnu pratnju u ovim žanrovima, o čemu će više reći – sa akcentom na glas u metal muzici – biti reći u narednom poglavlju. Takođe, tehnologija naknadne obrade snimljenog materijala u svim žanrovima popularne muzike omogućila je miksovanje, multiplikaciju traka, reverberaciju i druge efekte koji su doprinosili ‘oprostorivanju’ glasa, te stoga i lagodnijem i ‘ispoliranom’ doživljaju za slušaoce.

²²⁴ Richard Middleton, „Rock Singing”, u *The Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000), 32.

²²⁵ Bugifikaciju Middleton opisuje kao pevanje sa akcentovanjem van ritma, uglavnom kao triplet ritmove (eng. *triplet rhythms*) u maniru bugi-vugija, često uz razdvajanje slogova i reči iz jedne fraze; gospelizacija bi bilo dodavanje govornih fleksija u pevanju, a vokalna orkestracija mešanje između registara i simulacija fizičkog napora. Middleton, 33. Videti i: Richard Middleton, „All Shook Up? Innovation and Continuity in Elvis Presley’s Vocal Style”, u *Elvis: Images and Fancies*, ur. J. Tharpe (Jackson: MS, 1979), 151–161.

²²⁶ Middleton, „Rock Singing”, 29.

²²⁷ Up. Middleton, 29–30.

Nastanak hip-hop ili rep glasa počevši od sedamdesetih godina, odnosno, repovanja kao načina vokalizacije, ali i izraza u popularnoj muzici, ukazuje na utemeljenje u različitim, ali srodnim izvorima inspiracije i realnim društvenim praksama. Hip-hop kulturi su jednako doprinosili reperi, muzičari, plesači, umetnici grafita, di-džejevi, što je raznovrsnost koja je vremenom potisnuta zakonitostima industrije zabave u njenoj potrazi za jednom figurom čiju aktivnost može da unovči.²²⁸ Naime, bazirana u muzičkim aktivnostima crnačke zajednice sedamdesetih godina, praksa repovanja razvija se u simbiozi ili, drugim rečima, na linijama razvoja muzičkog didžejinga. S jedne strane se, dakle, poreklo repa moglo tražiti u crnačkim žurkama i pojavi „turntejbлизма” (eng. *turntablism*), na kojima je postepeno govorena reč zauzimala sve značajnije mesto u okviru muzičkog programa, a sa druge, istorijski dalekosežnije strane, repovanje se idealistički i generacijski nadovezuje na du-vop ulične ansamble, kao i na afroameričke prakse poput „zdravica” (eng. *toast*).²²⁹ Isprva pozivajući na zabavu i razbibrigu u vidu figure em-sija (MC, majstor ceremonije), osamdesetih se, nakon pojave pesme „The Message” (1982) grupe *Grandmaster Flash and the Furious Five* dešava obrt u tematskom i lirskom pristupu, te ovaj tip muzike postepeno postaje društveno osvešćen i angažovan.²³⁰

U pogledu samog izvođenja, najraniji hip-hop je bio uslovljen akustičkim i trenutnim okruženjem, na šta ukazuje podatak da su se vokalni segmenti najčešće nadjačavali s muzikom puštanom u velikim halama ili na otvorenom. Ulazeći u studio, izvođački stil je postao rafinisaniji i senzibilniji za ritam, metar, dramske i komične elemente samog teksta, razvijajući pri tom preciznost, fluidnost i, često, brzinu donošenja teksta.

Osamdesetih godina, u okviru kulture hip-hopa počinje da se razvija izvođačka tehnika *bitboks*a, tj. vokalnih ‘perkusija’ (eng. *beatbox*, *human beatbox*, tj. ljudska ritam mašina), u nastojanju da se, u potpunosti *a cappella*, kao i uz pomoć mikrofona i amplifikatora zvuka, vokalnim izvođenjem obuhvati celokupna zvučna slika određene numere. Ova zahtevna izvođačka tehnika nastala je iz potrebe da se nadomesti nedostatak

²²⁸ David Toop, „The Evolving Language of Rap”, u *The Cambridge Companion to Singing*, ur. John Potter (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000), 49.

²²⁹ Detaljnije u: Toop, „The Evolving Language of Rap”.

²³⁰ Stjuart Bortvik i Ron Moj, *Popularni muzički žanrovi*, prev. Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić (Beograd: Clio, 2010), 197.

skupih ritam mašina koje bi bile korišćene na nastupima repera i di-džejeva.²³¹ Drugim rečima, bitbokseri koriste precizne proširene vokalne tehnike kako bi simultano izveli perkusivni, melodijski i tekstualni sloj, te stvorili privid polifonog vokalno-instrumentalnog sloga. Pri tome, za razliku od sketa u džezu ili indijanske vokalne tehnike *bol*, kod kojih je imitacija perkusivnih obrazaca i zvukova prisutna, ali je njeno glasovno poreklo očigledno, kod tehnike bitboksa izvođači nastoje da prikriju i preinače glas kao izvor zvuka.²³²

Spektar vokalnih gestova koji su ustaljeni u bitboksu²³³ i koji doprinose takvom utisku vrši, dakle, nekoliko funkcija: daje privid polifone fakture, omogućava muzički tok bez prekida i tembralno ‘pokriva’ sve registre. Pored upotrebe nesilabičnih zvukova u realizaciji onih linija koje se odnose na ‘instrumentalni’ sloj numere radi izbegavanja lingvističkih obrazaca, bitboks izvođači vokaliziraju i tokom udaha, što, osim neprekinutosti toka, doprinosi proizvodnji perkusivnih zvukova koji su neizvodljivi (ili teško izvodljivi) vokalizacijom na izdah. Govoreći o melodijskim linijama, raznovrsnost i gipkost boje i registara glasa, kao i ovladavanje potencijalima celokupnog vokalnog aparata (grla, jezika, usana) radi proizvodjenja fonetskih trilera,²³⁴ čine da zvučna slika jedne numere bude što potpunija. Kada je u pitanju izvođenje bitboksa s mikrofonom, uglavnom se koristi već pomenuta tehnika *close-mic*, odnosno, vokalizacije u mikrofonom iz blizine od 2-3 cm umesto uobičajenih 15-20cm.²³⁵ Takođe, izvođači povremeno mogu rukama da, u zavisnosti od željenog zvučnog rezultata, delimično pokrivaju mikrofonom jednom ili obema rukama da bi usmeravali ili menjali zvučni signal koji mikrofonom prima.

²³¹ Human Beatbox, *History of Beatboxing, Part 2*, 20.4.2005, <https://www.humanbeatbox.com/articles/history-of-beatboxing-part-2/>.

²³² Dan Stowell and Mark D. Plumbey, „Characteristics of the beatboxing vocal style”, 2008, 1–2. Pristupljeno 26.1.2021. <http://c4dm.eecs.qmul.ac.uk/papers/2008/Stowell08-beatboxvocalstyle-C4DM-TR-08-01.pdf>.

²³³ Za detaljnije informacije o raznovrsnosti zvukova i načinima njihove proizvodnje, videti: <https://www.humanbeatbox.com/techniques/sounds/>.

²³⁴ Primera radi, alveolarni triler koji se dobije izvođenjem slova „r”, bilabijalni triler pri izvođenju glasa „b”, itd. Upor. Dan Stowell and Mark D. Plumbey, 3.

²³⁵ Stowell i Plumbey, 3.

4.2.5.1 „We are the Robots” – vokoder u popularnoj muzici i kulturi

Posle Drugog svetskog rata, istorija vokodera počinje da se grana u različitim pravcima – od upotrebe u istraživačkim studijama i laboratorijama, pa sve do popularne kulture. O velikoj popularnosti uređaja i njegovim mogućnostima govori i već istaknuta činjenica da su istraživanja u Kelnskom studiju započela 1951. godine upravo Mejer-Eplerovim izveštajem o vokoderu. Naime, 1948. godine Dadli je u Nemačku doneo jednu verziju svog izuma i predstavio ga Mejer-Epleru, fizičaru i profesoru fonetike na Univerzitetu u Bonu, koji je vokoder potom koristio na svom predavanju na Muzičkoj akademiji u Detmoldu. Tada ga je slušao Robert Bejer (Robert Beyer), inženjer zvuka i kompozitor, urednik na Severozapadnom nemačkom radiju (Nordwestdeutscher Rundfunk), koji je uskoro, zajedno sa Mejer-Eplerom i kompozitorom Herbertom Ajmertom (Herbert Eimert), započeo rad na istraživanju sintetičkog govora, te genezi zvuka elektronskim putem.²³⁶ Na taj način je otpočeo proces integracije vokoderskih i drugih tehnologija u oblast savremene elektroakustičke kompozicije. Takođe, Simensov Studio za elektronsku muziku (Siemens Studio für Elektronische Musik) u Minhenu od 1956. godine razvija sopstvenu varijantu vokodera, modifikujući napravu zarad aplikacije ove tehnologije u muzici.²³⁷

S druge strane okeana, Vendi (u to vreme, Volter) Karlos (Wendy Carlos) i Robert Mug (Robert Moog) su krajem šezdesetih godina kreirali vokoder specifično za muzičku upotrebu. Ubrzo potom, proizvođači muzičkih instrumenata kao što su Korg, Roland, Bode (Bode) i Sinton (Synton) počeli su da prave portabl verzije ovog uređaja, čija je popularnost u vodama popularne i elektronske muzike potom porasla velikom brzinom.

Može se reći da je proboj vokodera u svet muzike i filma, koji će nastupiti u decenijama nakon Drugog svetskog rata, najavljen i pre početka ratnog sukoba, budući da je Dadli tokom druge polovine četvrte decenije izveo niz prezentacija na kojima je ova sprava predstavljena u svetlu mogućnosti pogodnih za industriju zabave. Svoj izum je 1939. godine ponudio i holivudskoj kompaniji MGM Studios.²³⁸ Demonstrirajući mogućnosti koje bi mogle biti zanimljive filmskim producentima, Dadlijev kolega Čarls

²³⁶ Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 111.

²³⁷ Osim vokodera, Studio je bio opremljen brojnim uređajima, a sve do njegovog zatvaranja 1967. godine, posećivali su ga vodeći kompozitori elektronske muzike.

²³⁸ Tompkins, *How to Wreck*, 49.

Vejdersen (Charles Vadersen) je otpevao pesmu „How Dry I Am” dok je Dadli manipulirao opcijama za transformaciju glasa.²³⁹

Ovaj izum uticao je na više polja ljudskog delovanja, od informacione teorije i kibernetike, pa sve do naučne fantastike: „Dadlijeva demonstracija kontrakcija frekvencije (eng. *frequency contraction*) i re-ekspanzije govora bila je jedan od ključnih doprinosa modernoj renesansi u spoznaji ono što je ‘informacija’, i kako je najbolje transmitovati”.²⁴⁰ Osim toga, na osnovu tehnologije korišćene u vokoderu, nastao je metod *linearnog prediktivnog kodiranja govora* (LPC), iz kog nastaje vrsta kompresije koja se danas koristi u svim mobilnim i pametnim telefonima i uređajima, kao i u internet komunikaciji.

Kompozicija *North American Time Capsule (for Voices and Sylvania Electronic Systems Vocoder)* američkog eksperimentalnog kompozitora Alvina Lusijea našla se na kompilaciji *Extended Voices. New Pieces for Chorus and for Voice Altered Electronically by Sound Synthesizers and Vocoder*, objavljenoj 1967. godine – bilo je to jedno od prvih ostvarenja koje je objavljeno na komercijalno dostupnom izdanju.²⁴¹ Kako stoji u podnaslovu kompozicije, ona je delom realizovana na prototipu vokodera koji je bio razvijen u Laboratorijama za primenjena istraživanja u Silvaniji. Budući da je ova verzija vokodera pokrivala čitav spektar komponenti – od telefonskog prijemnika koji je registrovao glas, preko detektora visine tona, detektora koji je razlikovao zvuke koji su nastali vibriranjem glasnih žica od onih koje proizvode isključivo usta, usne i jezik, digitalnog kodera koji prevodi ove informacije u binarne impulse, digitalnog dekodera koji ovaj kod prevodi u zvučnu informaciju, pa sve do spektralnog sintesajzera koji koristi ovu informaciju da re-kreira originalni input²⁴² – Lusijeovi izvođači mogli su da eksperimentišu sa nizom izvedenih zvukova, dok je kompozitor manipulirao prekidačima. Bez zapisa dela, Lusije je izvođačima dao instrukcije da „pripreme plan aktivnosti koristeći govor, pevanje, muzičke instrumente, ili bilo koje druge načine

²³⁹ Tompkins, 49.

²⁴⁰ Lloyd Espenschied, memorandum, „Re: Homer Dudley’s Contribution of the Vocoder and Voder”, January 25, 1949, p.2, „Memos, Articles 1937 – 49 Dudley Vocoder – Synthetic Speech – Visible Speech” Folder, Lloyd Espenschied Collection, AT&T Archives, prema: Mills, „Media and Prosthesis”, 112.

²⁴¹ Osim Lusijeove kompozicije, na kompilaciji su se našla i druga dela eksperimentalne muzike u kojima su korišćeni vokoder i elektronski sintisajzeri: *She was a Visitor* Roberta Ešlija, *Solos for Voice 2* Džona Kejdža, *Extended Voices* Tošija Ičijanagija (Toshi Ichyanagi), *Chorus and instruments (II)* i *Christian Wolff in Cambridge* Mortona Feldmana, *Sound Patterns* Polin Oliveros.

²⁴² Cox, „The Alien Voice”, 175.

proizvođenja zvuka koji mogu da opišu - bićima koja su veoma udaljena od okruženja Zemlje, bilo u prostoru ili vremenu – fizičku, socijalnu, spiritualnu, ili bilo koju drugu situaciju u kojoj se možemo naći u sadašnjem vremenu”.²⁴³ Ovako dobijenih osam traka zvučnog materijala tokom dva dana, Lusije je naknadno miksovao i producirao.

Početak sedamdesetih godina 20. veka, vokoder zvanično debituje u svetu popularne kulture i muzike. Vokoderski modifikovani glasovi pojavljuju se najpre u filmovima poput *Kolos: Forbinov projekat* (*Colossus: The Forbin Project*, 1970), gde je glas kompjutera Kolosa oblikovan na ovaj način, i *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1971), za koji je muziku radila upravo Vendi Karlos. Među najpoznatijim ‘ambasadorima’ „neuništivog govora” u svetu muzike svakako je bio nemački sastav *Kraftwerk*, koji su već na svom trećem albumu *Ralf and Florian* iz 1973. godine prvi put upotrebili vokoder. Zvuk koji će nadalje biti prepoznatljiv u međunarodnim okvirima kao produkt ovog sastava, oblikovan je na albumu *Autobahn* (1974), a naslovna numera sa ovog ostvarenja, kao i pesma „The Robots” sa albuma *The Man-Machine* (1978) slove za neke od najizrazitijih primera upotrebe ‘robotskog glasa’ u popularnoj muzici 20. veka.

Ilustracija 8. Omoti singl albuma: Kraftwerk „Die Roboter” (levo), Newcleus „Computer Age (Push the Button)” (desno)



²⁴³ Cox, „The Alien Voice”, 171.

Impresioniranost granicama između zvučnog spektra ljudi i robota, te razvijanje svesti o odnosu između čoveka i napretka tehnologije, donekle i kroz održavanje mita o opasnosti koja pretil ljudskim vrednostima od robota, u značajnoj meri je primetno na pomenutim elektro, rep i fank scenama. Kao pioniri elektro i rep scene izdvajaju se muzičar i producent Majkl Džonzun (Michael Jonzun) i sastav *Jonzun Crew*, kontroverzni di-džej, producent i reper Afrika Bambata (Afrika Bambaataa), Moris Star (Maurice Starr), sastav *Garrett's Crew*, elektro/hip-hop grupa *Newcleus*, i drugi koji su početkom osamdesetih godina aktivno stvarali, između ostalog, pomoću vokodera. Osim upotrebe u numerama kao što su „Pack Jam” i „Space is the Place” s albuma *Space is the Place* (1983) sastava *Jonzun Crew*, „Planet Rock” (1982) Afrike Bambate, ili pomenute „Computer Age (Push the Button)” koja je objavljena na Njukleusovom albumu *Jam on Revenge* (1983), vokoder su s kraja sedamdesetih i ranih osamdesetih koristili i muzičari poput Herbija Henkoka (Herbie Hancock) i Fila Kolinsa (Phil Collins). Nezavisno od žanra u kome se upotrebljava, vokoder je u muzici uglavnom korišćen kao dodatni efekat, upotrebljivan na stilski važnim mestima (koja proizlaze iz teksta ili sveukupne zvučne slike), obrazujući spektar zvučnosti glasa od jedva osetnih promena tembra do potpunog rastakanja i izobličavanja zvuka glasa. Takođe, treba podvući da je vokoder podjednako bio zastupljen na studijski snimljenom materijalu i na živim nastupima ovih muzičara.

Ilustracija 9. Herbi Henkok sa Minimoog-om i Zenhajzerovim vokoderom. Slika sa albuma „Sunlight”.



Među najpoznatijim numerama u kojima je upotrebljen vokoder svakako se nalazi pesma Lori Anderson „O Superman” (1981). Noseći snažnu političku poruku, ova pesma je u potpunosti zasnovana na glasu Lori Anderson, gotovo bez upotrebe klasičnih instrumenata (na samom kraju numere se na trenutak čuje elektronski modifikovan zvuk saksofona). Minimalistička pratnja izgrađena od semplova glasa koja, u maniru drona na tonu Ce, održava jednaku pulsaciju tokom čitave kompozicije, dok se nad njom razvija melodija glasa ‘provučena’ kroz vokoder. Anderson je pratnju kreirala koristeći lupovanje pomoću uređaja Eventide Harmonizer.²⁴⁴

Pored vokodera, u oblasti sprava koje replikuju, sintetišu ili modifikuju ljudski glas, vršeni su i drugi eksperimenti, a ovde treba pomenuti još (bar) dve koje su bile zapažene u muzičkoj javnosti. U pitanju su Sonovoks (Sonovox), nastao 1939. godine i Tokboks (Talk Box), konstruisan sedamdesetih godina 20. veka. Oba uređaja na određeni način računaju na potencijal ljudskog grla u modifikaciji zvuka; dok Sonovoks radi pomoću transduktora primaknutih grlu pevača ili govornika, kroz koje je zvuk najpre emitovan (transduktori), a potom i rezoniran i modelovan (grlo, glava i usta) nalik na pominjani uređaj elektrolarinks, Tokboks, u komercijalno dostupnoj varijanti, predstavlja napravu za proizvodjenje efekata sastavljenu od pedale koja sprovodi zvuk instrumenta i šuplje plastične cevke koja je jednim krajem prikačena za pedalu, a drugi kraj joj se nalazi u ustima onoga ko spravom rukovodi. Zvuk se dalje oblikuje različitim pokretima usta u blizini mikrofona, što za rezultat daje efekat koji je širokoj javnosti poznat zahvaljujući pesmama kao što je „Living on a Prayer” (1986) grupe Bon Jovi, u kojoj ga koristi gitarista Riči Sambora (Richie Sambora).

4.2.5.2 Savršeni Drugi glas – autotjun

Na samom zalasku 20. veka, 1997. godine, pronalazač Endi Hildebrand (Andy Hildebrand) predstavio je i naredne godine patentirao softverski plugin bez kojeg je ubrzo potom produkcija vokala ili drugih monofonih instrumenata postala nezamisliva. U pitanju je *autotjun* (eng. *Auto-Tune*, *autotune*), alat koji je omogućio prilagođavanje, odnosno, korigovanje visine i preciznosti opevanih i odsviranih tonova u procesu

²⁴⁴ Up. https://en.wikipedia.org/wiki/O_Superman. Pristupljeno 20.4.2020.

postprodukcije. Za razliku od prethodno pominjanih uređaja kao što su vokoder i tokboks, autotjun ne menja boju glasa ili instrumenta, osim ako njegova obrada intencionalno uključuje određene efekte.

Proboj autotjuna ‘na velikoj sceni’ desio se hit pesmom „Believe” američke pevačice Šer (Cher; Cheryln Sarkisian) 1998. godine, u kojem je, osim već oprobanih i ljudskom uhu neprimetnih korekcija nedoslednosti i nepreciznosti u vokalnom izvođenju, upotrebljen efekat ‘neprirodnog’, robotizovanog glasa koji istovremeno anulira ‘neuredne’ prelaze i prirodna svojstva ljudskog glasa.²⁴⁵ S tim u vezi, reakcije na novi ‘aksesoar’ postprodukcijskog spektra bile su podeljene, uglavnom zasnovane na debatama o prirodnosti, istinitosti, ljudskosti i „pravog umeća” naspram tehnološki uređenih i ispoliranih finalnih proizvoda. U ideološkom smislu, ova dva tabora opstaju i dan-danas, uprkos širokoj upotrebi i rasprostranjenosti autotjuna ne samo u postprodukcijskim kućama, već i u uslovima ‘uradi sam’ kućne muzičke post/produkcije.

I premda je Šer bila zaslužna za otkrivanje novog efekta u glavnim muzičkim tokovima, teret debate o autentičnosti pao je na rep muzičara Ti-Pejna (T-Pain), koji je tokom 2000-ih svoj muzički izraz bazirao na konzistentnoj upotrebi autotjuna. Osim pitanja realne izvođačke veštine, ovaj reper bio je meta napada i ‘sa scene’, gde su mu muzičari poput Džej Zija (Jay Z; 2009. godine objavljuje pesmu „D.O.A. [Deat of Auto-Tune]”) zamerali nedostatak „agresivnog maskuliniteta” ne toliko zbog kozmetičkih korekcija glasa, nego zbog emotivnog i komercijalnog sadržaja koji je tim putem promovisao.²⁴⁶ Može se primetiti da se, iako je veliki broj muzičara i producenata ubirao plodove novog alata, koplje slomilo na jednoj muzičkoj ličnosti koja je shvaćena kao glavni predstavnik novog talasa ‘neautentičnosti’ i izveštačenog izraza u muzici. Međutim, ono što takođe vredi istaći jeste činjenica da je, kao i u slučaju pojave vokodera u sferi popularne muzike, scena koja je prva prihvatila i otvoreno koristila autotjun kao dodatno sredstvo izraza – ovoga puta, i uz dosta otpora ‘iznutra’ – bila prevashodno crnačka scena hip-hop/rep, r’n’b i elektromuzike.

²⁴⁵ Catherine Provenzano, „Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice”, u *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, ur. Robert Fink, Melinda Latour i Zachary Wallmark (New York: Oxford University Press, 2018), 163.

²⁴⁶ Provenzano, 169.

4 . 3 REZIME POGLAVLJA

Ono što „kratki” 20. vek, u pogledu rasprostranjenosti upotrebe vokalnih tehnika, razlikuje od savremenog trenutka, jeste, kao što smo videli, situacija u kojoj se tokom njega PVT postepeno i temeljno uvode, kako u (iz ugla kompozitora) izvođački repertoar, tako i u (iz ugla kompozitora i izvođača) u slušalačku svest. Proširenje poželjnih i dostupnih modusa rada sa glasom odvijalo se, kao što smo videli, paralelno na mnogo različitih, ali povezanih frontova – u pojedinačnim poetikama kompozitora, u nastojanjima i radu važnih izvođačica i izvođača, kao i, u pogledu tehnološkog razvoja, u studijima važnih institucija i nezaustavljivim i uvek-prilagodljivim tokovima razvoja popularne muzike.

Od početka veka videli smo kako se obogaćivanje fonda vokalnih tehnika baziralo na rastakanju poznatih i ustaljenih modela vokalizacija u umetničkoj muzici; podstrek tome dale su i aktivne scene popularne muzike u Berlinu, Parizu i drugim većim gradovima, ali i avangardni pokreti poput dadaizma, futurizma i ruskog konstruktivizma, čija tačka preseka sabira odnos prema zvuku, glasu i izvođenju kao pojavama i događajima koji moraju da budu oslobođeni i interventni u društveno-političkom životu svog okruženja. U tom smislu je i u muzici započet proces ‘oslobađanja glasa’ od belkanta i grandioznih operskih zahteva, idući ka postepenoj emancipaciji najpre inkorporiranjem govornog elementa u deonice pevajućeg glasa. Istovremeno se, zahvaljujući napretku tehnologije i otkriću elektronskog mikrofona, razvija i mikrofonska tehnika, koja se, kao što je istaknuto, isprva ‘primila’ samo među američkim krunkerima spremnim na adaptaciju u skladu sa novim okolnostima.

Nakon Drugog svetskog rata, pored kompozitora koji su nastavili da istražuju mogućnosti glasa u polju PVT, u prvi plan izlaze eksperimenti i inovacije sa glasom koji dolaze iz velikih centara sa bogato opremljenim studijima i motivisanim grupama pojedinaca. Elektrovokalna dela uticala su i na percepciju i vokalnu tehniku ‘akustičkih’ ostvarenja, a studijski i uopšte rad u neoavangardnom kontekstu posleratnog perioda ohrabrio je izvođačke i kompozitorske karijere figura kao što je Ketī Berberijan. Uticaj Džona Kejdža je takođe neprocenljiv, počevši od razmatrane *Arije*, preko zbirke *Knjige*

pesama, pa do svih ostalih eksperimenata i umetničkih ostvarenja zasnovanih na radu sa telom, gestovima, pokretom, okolinom. Introspektivni rad sa glasom i telom u osnovi je umetničke poetike Džoan la Barbare, kao i ostalih razmatranih umetnica koje su, kako je vreme odmicalo, sve više nastojale da posredstvom mnogostrukog potencijala glasa, pošalju i političku/interventnu i društveno-aktuelnu poruku. Ovo je takođe period vrtoglavog razvoja i žanrovskog grananja popularne muzike, u kome se formiraju raznoliki vokalni stilovi i njima karakteristične izvođačke tehnike. Upliv tehnologije u sâmo vokalno izvođenje od sedamdesetih godina je sa mikrofona proširen i na druge instrumente poput komercijalno dostupnog vokodera, tokboks, i drugih, a krajem veka izum autotjuna najavljuje period ‘panike’ svojstven savremenom trenutku, koja se pak odnosila na uvek-već aktuelno pitanje autentičnosti izvođenja u popularnoj muzici.

U narednim poglavljima pažnju ću posvetiti sagledavanju Drugog glasa u savremenoj muzici u užem smislu, fokusirajući se na period od osamdesetih i devedesetih godina naovamo, uočavajući takođe veze i brisanje granica između muzike i drugih izvođačkih umetnosti, te umetničke i popularne muzike.

5 GLAS U SAVREMENOJ MUZICI II – EKSTREMNI GLAS

Istorijski posmatrano, određene vrste vokalizacija i tehnika oglašavanja gotovo su nepogrešivo bile znak glasa koji je istovremeno zazoran i privlačan. Tu njegovu privlačnost već smo locirali u ambigvitetu monstroznog glasa, glasa koji je izopšten, zastupa nepoznato, dijabolično, ne-normalno, zversko i neuređeno ponašanje, a koji je ljudima neophodan u samoidentifikaciji i preispitivanju. S tom svrhom su se, kao što je predstavljeno u prošlom poglavlju, brojni umetnici i vokalni izvođači i priklanjali Drugom glasu. Ovladavanje proširenim vokalnim tehnikama kao analogija za ovladavanje mračnim stranama sopstva, prnelo se i podiglo na viši nivo u savremenoj muzici.

Poglavlje koje sledi je, stoga, posvećeno analizi, mapiranju i eksplikaciji proširenih tehnika u vokalnim deonicama savremene muzike, nezavisno od žanra u kojem su upotrebljene. Kao što ćemo imati priliku da vidimo, jedno od najistaknutijih područja u kome se bit muzičkog izraza zasniva na proširenim vokalnim tehnikama jeste polje rok i metal muzike,¹ odnosno, još preciznije, polje ekstremne metal muzike. Odrednicom ekstremnog metala označava se podskup muzički, ideološki, diskurzivno i vizuelno najradikalnijih podžanrova metal muzike (det metal, blek metal, dum metal, grajndkor i njihove mnogobrojne podvarijante), koji se razvijao tokom osamdesetih i devedesetih

¹ Pod terminom *metal muzika* ovde podrazumevam žanr koji je počeo da se razvija pod uticajima psihodeličnog roka i bluza u američkom i britanskom kontekstu kasnih šezdesetih i tokom sedamdesetih, da bi osamdesetih godina, na vrhuncu svoje mejnstrim popularnosti, bio jedan od najprominentnijih muzičkih fenomena popularne muzike. Termin koji je takođe u upotrebi u svakodnevnom ali i naučnom diskursu jeste *hevi metal* (eng. *heavy metal*), međutim, ja ga ovde ne koristim, budući da on u ovom istorijskom trenutku označava jedan od mnogobrojnih podžanrova metala. Uopšteno govoreći, zvuk metal muzike počiva na virtuoiznom sviranju na distorziranim električnim gitarama, važnoj ulozi bas gitare i bubnjeva i realnoj ili percipiranoj glasnoći do koje se dolazi posebnim produkcijskim i postprodukcijskim alatima. Tokom osamdesetih godina 20. veka profilisali su se hevi metal, glem metal (eng. *glam metal*), treš metal (eng. *thrash metal*), pauer metal (eng. *power metal*), itd., a tokom iste dekade dolazi i do razvoja ekstremnih metal žanrova koji će tokom desedesetih biti na vrhuncu medijske propraćenosti. Tokom poslednje decenije 20. veka metal pokazao se kao jedan od najversatilnijih žanrova, razvijajući se paralelno u fusiji sa rep muzikom (eng. *nu metal*), fankom (eng. *funk metal*), raznovrsnim folklornim uticajima (eng. *folk metal*), klasičnom muzikom (eng. *symphonic metal*), i dr. Sa karakterističnim podžanrovskim razlikama, u okviru metal muzike razvijaju se snažni vizuelni i diskurzivni identiteti, dok se u pogledu političkih ideologija, inspiracije i tematike pokrivaju sva polja političkog spektra.

godina 20. veka.² Upravo su na talasu rastuće popularnosti ovih žanrova u decenijama koje su usledile sazrevale kompozitorske generacije koje će u svoja vokalna i vokalno-instrumentalna dela nastojati da inkorporira izvođačko-tehničke i kompozitorske elemente ovog porekla. Iako ne brojni, neki od najistaknutijih predstavnika mlađe generacije sa naših prostora služe se i referiraju upravo na zvuk, tehnike i ‘sirovu energiju’ ekstremnih metal žanrova. Preuzimanje, prenošenje i deljenje izvesnih tehničkih – izvođačkih i kompozitorskih – rešenja u različitim stvaralačkim sferama, odnosno, inkorporiranje elemenata koji inicijalno nisu potekli iz određene (umetničke ili popularne) muzike ili druge izvođačke umetnosti, postalo je u savremenoj muzici sasvim uobičajeno. Tome u prilog govore ne samo međusobna umreženost i komunikacija između, primera radi, rok/metal zajednice i polja umetničke muzike,³ već i preklapanja/saradnje umetnika različitih ‘ingerencija’, žanrovskih prefiksa i početnih pozicija.

U tom smislu, u ovom poglavlju biće reči o glasu koji počiva na PVT, a u tri konteksta:

- najpre ću sagledati poreklo, intencije, tehničke i vokalno-pedagoške aspekte *ekstremnog*, tj. *monstruoznog glasa* u ekstremnim metal žanrovima,
- potom ću se pozabaviti *ekstremnim* glasom u savremenoj umetničkoj produkciji na osnovu analize kompozicija savremenih kompozitora koji stvaraju u domaćem kontekstu,
- i konačno, posvetiću pažnju odabranim primerima iz *crossover* umetničke izvođačke prakse, dajući prostor onim projektima ili izvođačima koji deluju u liminalnim prostorima, tj. u prostorima *između* žanrovskih i umetničko-disciplinarnih granica.

² Sociolog Kit Kan Heris (Keith Kahn-Harris) objavio je 2007. godine izuzetno uticajnu studiju o ekstremnom metalu, u kojoj se bavi karakteristikama i transgresivnim odlikama ove, globalno prisutne, muzičke scene. Vidi: Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*.

³ Pored poznatih slučajeva saradnje rok bendova sa klasičnim muzičarima, izvođačima i orkestrima, bend koji slovi za jednog od najznačajnijih predstavnika žanra, bend Metallica, je 1999. godine, na vrhuncu svoje popularnosti izveo projekat i koncert SNM sa Simfonijskim orkestrom San Franciska i dirigentom Majklom Kejmenom (Michael Kamen). Osim toga, tokom devedesetih je počeo da se razvija podžanr simfonijskog metala, dovodeći kompozicione, orkestracione i izvođačke aspekte umetničke muzike ‘na teren’ metala.

5.1 EKSTREMNI GLAS

Det graul (death growl, prim. aut)⁴ zvuči kao da će pevač sebi rastrgnuti larinks, ali to je zapravo jedna precizno kontrolisana vokalna tehnika koja iziskuje trening i vežbu.⁵

U nastojanju da bliže definišem najistaknutije karakteristike ekstremnog metala kao meta-žanra, moje stanovište postaviću kao blisko onom koje je muzikolog Zahari Volmark (Zachary Wallmark) predstavio u studiji „The Sound of Evil: Timbre, Body and Sacred Violence in Death Metal”, locirajući najistaknutije identitetske karakteristike ekstremnog metala u njegovim zvučnim kvalitetima.⁶ Kako Volmark primećuje, „(z)vuk zla se često ističe kao ponosni označitelj jedne morbidne i nihilističke supkulture”.⁷ Stoga, ono što se obično vidi (i čuje) kao monstrozno i zazorno, u okvirima metal zajednice ponosno se osvaja i ljubomorno čuva. Baveći se verbalnim i donekle bihevioralnim aspektima određenih studija slučaja iz sfere metal muzike, Najal Skot (Niall Scott) piše o „dijaboličnom metal čoveku”, posmatrajući ga iz perspektive Kantove teorije radikalnog zla, koja pretpostavlja da ljudi imaju sklonost ka zlu, koje ne pripada prirodnom poretku nego je, poput moralnosti, produkt razuma i mora biti izabrano

⁴ Det graul (eng. *death growl*, drugačije i: *growl*) je jedna od ustaljenih odrednica koje se koriste da bi se ukazalo na ekstremne vokale u metal muzici, zasnovane na PVT. Prvi deo sintagme – *death* – odnosi se na det metal, jedan od podžanrova metala u kom je ova vrsta vokalizacije ustanovljena, dok drugi – *growl*, režanje – upućuje na zvučnu kvalitet koji ovaj vid oglašavanja ima. Više na: https://en.wikipedia.org/wiki/Death_growl.

⁵ Zachary Wallmark, „The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal”, u *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, ur. Robert Fink, Melinda Latour i Zachary Wallmark, (Oxford: Oxford University Press, 2018), 76.

⁶ Up. Wallmark., 66–67.

⁷ Wallmark, 66.

slobodnom voljom.⁸ Dijabolično zlo, na toj liniji razmišljanja, potiče od čoveka koji ili *nije čovek* ili ima snažnu racionalizaciju za svoje opredeljenje. Međutim, Skot zaključuje da je u supkulturi metala, sa izvesnim izuzecima i ‘fusnotama’,⁹ uočljiva uglavnom imitacija i simulacija dijaboličnog, zlog i monstuoznog. Može se reći da srodna logika vodi i sonični aspekt ove muzike, budući da muzičari i publika koji pripadaju sceni ekstremnog metala neguju ekstremni zvuk i nastoje da njime ovladaju.

Možemo se ovde vratiti monstuoznom telu i glasu o kojem govore Bojana Kunst i Jelena Novak, i to kako bismo utvrdili da *ekstremni metal glas* pripada onom istorijskom toku u kome muzičke i umetničke prakse teže da dovedu u pitanje pretpostavljenu imanentnu ljudskost, i to ne samo kod izvođača, nego i kod publike. Izvođači koji koriste tehnike ekstremne vokalizacije u metal muzici svojim glasom upotpunjuju zvučnu konstrukciju ekstremnih žanrova (koja je, ugrubo, zasnovana na distorziranim, nemelodičnim i amplifikovanim gitarama, te ekstremno brzim perkusivnim aspektom), projektujući vokalizacije ‘zaposednutog’ ljudskog bića (koje vizuelno deluje kao takvo, ali *ne zvuči* kako bi trebalo), nepoželjne u ‘normalnom’ i regulisanom društvu. Glas koji komunicira prevashodno u okviru *ekstremnih vokalnih tehnika* kakve su „graul” (eng. *growl*), „skrim” (eng. *scream*), te njihove varijante i njima bliski modusi ekstremnog glasa, svojom čudovišnom zvučnošću s jedne strane osigurava ekskluzivitet jednoj specifičnoj zajednici, a sa druge, perpetuiira debatu o konekciji začudnog, *drugog* i društveno neprihvatljivog glasa i tela koje ga proizvodi. S tim u vezi, proširene vokalne tehnike u metal muzici imaju isti efekat kakav su imale i u umetničkoj ili eksperimentalnoj muzici tokom 20. veka, a paralele se mogu povući i u željenom cilju – da ‘zbune’/prevare slušaoce i navedu ih na razmišljanje da je neka *zla, monstuozna, nepoznata* sila zaposela izvođača i prouzrokovala zvučne promene u vokalizaciji. Može se, na tom tragu, reći i da je ekstremni glas vođen samim zvukom pre nego semantičkim aspektom.¹⁰ Međutim, kako podvlači Erik Smialek (Eric Smialek), neosnovano je tvrditi

⁸ Niall Scott, „God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal”, u: *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ur. Niall Scott (Amsterdam: Rodopi, 2017), 203.

⁹ Kao, na primer, u događajima (ubistva, samoubistva, spaljivanje verskih objekata...) koji su sada već deo savremene mitologije drugog talasa blek metala u Norveškoj ranih devedesetih godina. Videti npr: Ian Christe, *Zvuk zveri. Kompletna istorija heavy metala*, prev. Goran Pavlović (Beograd: Red Box, 2008), 253–264; Andrew O’Neill, *A History of Heavy Metal* (London: Headline Publishing Group, 2018), 172–188.

¹⁰ Wallmark, „The Sound of Evil”, 72.

da se, pošto izbegavaju vokalizacije sa određenim visinama tona, ovi vokali baziraju isključivo na ritmu: oni ipak s pažnjom rade na različitim zvučnim bojama i načinima artikulacije.¹¹

Poreklo *ekstremnog* glasa u metalu u poslednjih nekoliko godina postalo je predmet diskusije u krugovima publike, muzičara i istraživača u oblasti ovog žanra. U podkastu *Heavy Metal Historian*, Greg Dejvis (Greg Davies) prvu pojavu preteče *ekstremnog* vokala pronalazi još u 10. veku, u zapisima putopisaca koji su opisivali „užasavajuće pevanje vikinga”, ili pak u 11. veku, u reprezentaciji Đavola jedinom govornom ulogom sa ljutitim, režećim i bučnim (lat. *strepitus*) nastupima u liturgijskoj drami *Ordo Virtutum* Hildegard fon Bingen (1098–1179).¹² Indikativno je da se ista vrsta vokalizacije i danas koristi u žanrovima koji nastoje da zvuče ‘preteće’ i ‘demonški’. Kroz istoriju zapadne kulture, kako je već i razloženo u prethodnim poglavljima, glas koji je proizveden na ovaj način posmatran je kao monstruozan, ne-ljudski i animalan, te dovođen u vezu sa opsednutošću demonskim silama i varvarstvom.¹³

Posmatrano na vremenskoj skali, ‘nešto’ bliže sadašnjem trenutku javljaju se pojedini rok i bluz muzičari druge polovine 20. veka, koji su koristili distorzirane vokale, ‘groktanje’ i vriske tokom svojih izvođenja uživo ili na studijskim snimcima. Od njih se kao najpoznatiji često izdvajaju ‘režeći’ i ‘groktavi’ vokali (eng. *growling*, *grunting*) Majka Oldfilda (Mike Oldfield) u pesmi „Tubular Bells, Part Two” (1973), zatim, vrisci Rodžera Votersa (Roger Waters) u nekim pesmama sastava *Pink Floyd*, itd. Među začetnicima ‘grubih vokala’ često se pominju i razni pevači pank muzike, kao i agresivni, ‘prljavi’ vokali Lemija Kilmistera (Lemmy Kilmister) iz benda *Motörhead*. Međutim, sve ove pojave i dalje su bile dosta udaljene od vokala koji će se tek pojaviti u žanrovima ekstremnog metala, i mogu se razumeti kao ‘prozor u svet’ koji će biti uspostavljen u narednim decenijama.

¹¹ Eric Smialek, „Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015” (doktorska disertacija, Schulich School of Music, McGill University, 2015), 239–240.

¹² Greg Davies, „The Origins of Death Metal”, 7.1.2016. U *Heavy Metal Historian*, podkast, 1:12:55. https://archive.org/details/podcast_heavy-metal-historian_the-origins-death-metal_1000360225653. Vidi i: https://en.wikipedia.org/wiki/Death_growl

¹³ Wallmark, „The Sound of Evil”, 75.

Tokom osamdesetih godina iz *spid* (*speed*) i *treš* (eng. *thrash*)¹⁴ metala se razvijaju det i blek metal, koji će već do kraja veka izvesti brojne podžanrovske podele prema geografskim, političkim, ideološkim i drugim kriterijumima. To je ujedno i period u kome dolazi do najplodnije diversifikacije ekstremnih vokala, nastalih upravo u okrilju navedenih žanrova. Neke od najranijih *graul* i *skrim* vokala izvela je Sabina Klasen (Sabina Classen), pevačica nemačkog benda *Holy Moses* (počevši od demo izdanja „Satan’s Angels” iz 1982. godine), a vokali brojnih drugih sastava širom Evrope i Severne Amerike, aktivno su učestvovali u uslozljavanju i širenju spektra ekstremnog glasa. Pokrivajući širok opseg tehnika od *graula* do, nešto kasnije, različitih varijanti *skrima*, vokalni stil Čaka Šuldinera (Chuck Schuldiner, 1967–2001), pevača benda *Death* (1984–2001), jednog od pionira istoimenog podžanra metal muzike, se u tom smislu smatra visoko uticajnim za različite podžanrovske varijacije.

5.1.1 Vokalne tehnike ekstremnog metala

5.1.1.1 Terminologija – na sceni i oko nje

Imajući u vidu podžanrovsku razgranatost metal muzike uopšte, pa potom i podgrupe ekstremnog metala,¹⁵ može se reći da je terminološka nedoslednost ili neusklađenost u diskursu o vokalnom aspektu ove muzike i očekivana. U praksi, na samoj sceni, figurira veliki broj pojmova koji se odnose na raznolike vokalne tehnike ili postignute zvučne rezultate: pomenuti *graul/det graul*, *skrim*, *šrik* (eng. *shriek*) guturalni vokali (eng. *guttural vocals*), vokali niske visine (eng. *low pitched vocals*, *low growls*), nečisti vokali (eng. *unclean*), grubi vokali (eng. *harsh*), vokalni/glotalni fraj, vokali sa lažnim glasnicama (eng. *false cord*), itd. Bez obzira na odrednice kojima se muzičari služe

¹⁴ Spid i treš metal razvijaju se tokom osamdesetih godina 20. veka. Treš metal kombinuje postulate hevi metala (Novi talas britanskog hevi metala, NWOBHM) sa uticajima hardkor muzike i pankaa, u cilju dobijanja agresivnijeg zvuka do kog se dolazi, između ostalog, upotrebom duple bas pedale na bubnju i agresivnijim gitarskim rifovima. Tematika pesama često je usmerena na društvene i političke teme. Najpoznatiji predstavnici žanra su „Velika četvorka”: *Metallica*, *Anthrax*, *Megadeth*, *Slayer*. Sa druge strane, spid metal, koji se pojavio već krajem sedamdesetih, melodičniji je i manje agresivan od treš metala.

¹⁵ O različitim ‘mapama’ metala, odnosno, vizuelizacijama njegovog razvoja, te žanrovskim diferencijacijama ekstremnog metala, detaljno je pisao Erik Smialek. Up. Smialek, „Genre and Expression”.

kako bi odredili specifične vokalizacije, sve pojavnosti i varijante ekstremnog glasa zahtevaju visok nivo vokalno-tehničke opremljenosti i zanata. Tako je, kako primećuje Volmark,

(g)rant (*grunt*, prim. aut), poznat po „grgoljivom” zvučnom kvalitetu, koji od pevača zahteva da drži malu količinu pljuvačke u pozadini grla koja žubori dok glasne žice vibriraju; pigskvil se fokusira na samoglasnik I, ili zvuk „ri”, često koristeći udah; guturalni vokali mogu imati mnogo različitih zvučnih komponenti, uključujući „podrigujuć” kvalitet.¹⁶

Mogućnosti za monstruoze vokalizacije su praktično nesagledive, a varijacije postojećih i ustaljenih tehničkih rešenja konstantne. S druge strane, premda ih nije moguće u potpunosti podvesti samo pod jednu žanrovsku odrednicu, izvesni termini i zvučni signali ustalili su se kao označitelji određenih podžanrova. Tako se, na primer, u polju ekstremnog metala skrim vezuje sa blek metal i njegove podvarijante, dok je graul, zajedno sa guturalnim i pigskvil (eng. *pig squeal*) vokalima, odrednica najpre za det metal, grajndkor (grindcore), detgrajnd (deathgrind).

Det metal, koji se od sredine osamdesetih godina razvijao na severnoameričkom tlu i velikom brzinom širio u različitim geografskim pravcima sa rastućom popularnošću bendova kao što su *Possesed*, *Death*, *Morbid Angel*, *Necrophagia*, već je u tom periodu bio profilisan kroz izraženu glasnoću, visoko distorzirane gitare, te *graul* i guturalni vokalizitet.¹⁷ Već krajem te decenije i kroz devedesete, det metal doživljava podžanrovsku ekspanziju koja je neminovno vodila usloznavanju vokalnog izraza. U mnoštvu raznovrsnih vokalnih tehnika, razvijanih u proteklim decenijama u podžanrovima det metala, izdvaja se tehnika *tunnel throat*, tj. tehnika ‘tunelskog grla’, koju je postavio Trevis Rajan (Travis Ryan) iz benda *Cattle Decapitation*. Inspirisan drugim vokalistima poput Džefa Vokera (Jeff Walker) i Bila Stira (Bill Steer) iz sastava *Carcass*, Rajan je, nakon nekoliko godina izvođenja graula i šrik tehnike, istraživao zvuk koji se dobija izmeštanjem jezika i, stoga, preusmeravanjem vazduha.¹⁸

¹⁶ Walmark, „The Sound of Evil”, 73.

¹⁷ Detaljnije o produkciji det metala videti u: Walmark, „The Sound of Evil”.

¹⁸ Na poslednjih nekoliko albuma ovog sastava, Rajan koristi upravo ovu tehniku, za koju su se kod publike ustalili nazivi poput „skričanja goblina” (goblin screeches) i „visoki melodijski goblin vokali” (high melodic goblin vocals). Up. Loudwire, „How Travis Ryan Learned to Scream | Cattle Decapitation”, 2.10.2019. YouTube video, 5:57. <https://youtu.be/K152jtEyVAM>.

Iako se, dakle, ne može reći da su *skrim* i *šrik* vokali srednjih i visokih frekvencija isključivo vezani za blek metal, takav zvuk jeste jedna od njegovih najneposrednijih karakteristika, zajedno sa drugim vidovima ‘grubih’ i distorziranih vokalizacija.¹⁹ Uzevši u obzir da se blek metal odlikuje specifičnim gitarskim i bubnjarskim sviračkim tehnikama, distorzijom i harmonskim rešenjima (poput *tremolo piking* [tremolo picking] i *baz piking* [buzz-picking] tehnika na gitari, *blastbit* [blast-beat] tehnike na bubnjevima, te upotrebe potpunih akorada i sporih harmonskih promena, na primer) koji rezultiraju frekvencijski gustim i neprobrogim zvučnim zidom, primetno je da su vokalna rešenja – pored toga što teže dočaravanju atmosfere ‘strave i užasa’ – prilagođena upravo ovakvim soničnim uslovima. Takav glasovni profil ustanovljen je s drugim talasom norveškog blek metala sa početka devedesetih godina 20. veka, sa objavljivanjem albuma kao što su *A Blaze in the Northern Sky* (1992) benda *Darkthrone*, *Burzum* (1992) sastava *Burzum* i *In the Nightside Eclipse* (1994) benda *Emperor*.

Devedesetih godina će se u podžanrovima poput melodičnog det ili progresivnog det metala (eng. *progressive death metal*) pojaviti tendencija kombinovanja karakterističnog ekstremnog vokala sa čistim pevanjem, primetnim, na primer, u melodičnim refrenima. Kao primeri ove struje, koji su pokazali da je moguće i za glas bezbedno praviti ovakve spojeve tehnika, ističu se Mikel Akerfelt (Mikael Åkerfeldt), Mikel Stane (Mikael Staane), Anders Friden (Anders Fridén) i Peter Tägtren (Peter Tägtren) iz švedskih bendova *Opeth*, *Dark Tranquillity*, *In Flames* i *Hypocrisy*.

Budući da je obeležilo značajan vremenski i geografski interval, širenje i razvijanje scene ekstremnog metala neminovno je vodilo ka njenom zauzimanju pozicije i u kontekstima akademskih istraživanja, istorizacije i razvijanju pedagoških škola. Drugim rečima, bez obzira na svoj ‘monstruozi imidž’, ekstremni metal je, zahvaljujući globalnoj popularnosti, dugotrajnosti i istrajnosti zavredio pažnju drugih disciplina, koje donekle ipak čuvaju primarnu ekskluzivnost scene. Tu pre svega mislim na istraživače koji su ujedno i izvođači i fanovi (uzmimo za primer organizaciju kao što je Međunarodno društvo za studije metal muzike/International Society for Metal Music Studies, ISMMS),²⁰ te pedagoge koji su takođe ‘potekli’ iz same scene. U domenu vokalnog

¹⁹ Up. Ross Hagen, „Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal”, u *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World*, ur. Jeremy Wallach, Harris M. Berger i Paul D. Greene (Durham & London: Duke University Press, 2011), 184.

²⁰ O aktivnostima ISMMS-a videti na: <https://metalstudies.org/>.

izvođaštva se, nekih dve decenije od pojave det metala, počinju javljati pedagozi specijalizovani za ekstremni metal glas.

Međutim, za razliku od (ne)ustaljene nomenklature ekstremnih vokala prisutne u muzičarskim krugovima, pedagozi glasa i, popularno, „vokalni treneri” (eng. *vocal coach*), vremenom su, kako ćemo videti u nastavku teksta, ustanovili sopstveni sistem klasifikacije, koji i danas figurira u ovom kontekstu. U poređenju sa terminologijom na sceni, koja se, kako je i logično, usredsređuje na vrstu i prirodu zvuka kao rezultata vokalizacije, pedagoški pristup u ekstremnom metalu je baziran na anatomskim, fiziološkim i fonološkim aspektima glasa. Uopšteno posmatrano, ekstremni glas je u pedagogiji podeljen na glas proizveden pomoću lažnih glasnica – (*fols kords/false cords*), *fraj skrim (fry scream)* i glas sa distorzijom.

5.1.1.2 Agresija je lažna? Deo prvi.

Sredinom prve decenije 21. veka, kada su nakon burnih i upečatljivih događaja bogatih osamdesetih i devedesetih godina sonične, vizuelne i verbalne odlike ekstremne metal muzike dosegle, u pogledu generalne recepcije, pomirljivi plato kod šire javnosti, usledila je svojevrsna revoluciju u savremenoj vokalnoj pedagogiji ‘tvrđeg zvuka’. Tačnije, do tog trenutka pedagogija ekstremnog glasa praktično nije ni postojala kao sistematski uređeno i precizno usmereno polje pedagoške delatnosti. Do promene dolazi kada se na sceni ekstremnog metala pojavljuje američka vokalna pedagoškinja Melisa Kros (Melissa Cross)²¹ sa svojom školom *The Zen of Screaming 1 i 2* (2005 i 2007),²² objavljenom u formi DVD materijala za upoznavanje sa osnovama ovog pedagoškog metoda i kompakt diska koji sadrži vežbe za upevavanje za različite pevačke registre. Profesionalni pedagoški pristup ekstremnom glasu ispostavio se kao posebno važna karika u lancu sada već etabliranih karijera metal bendova čiji je primarni izvor prihoda i delovanja na sceni bilo izvođenje muzike uživo. Bez adekvatne nege glasa na dugim turnejama i čestim koncertima, vokalisti su često zadobijali povrede vokalnog aparata. Treba napomenuti da je u tom periodu, pored generalnog nedostatka vokalno-pedagoškog

²¹ Biografija Melise Kros dostupna je na sledećoj veb stranici: <https://peoplepill.com/people/melissa-cross>.

²² Melissa Cross, *The Zen of Screaming*, rež. Denise Korycki, Loudmouth, DVD, 2005; Melissa Cross, *The Zen of Screaming 2*, rež. Denise Korycki, Melissa Cross Production, DVD, 2007.

oslonca za pevače metal muzike, ekstremna metal scena takođe bila dominantno muško polje delovanja.²³ To je, između ostalog, moglo da znači da će, uprkos tome što je metodološki pristup fenomenu ekstremnih vokala bio evidentno neophodan, pojava vokalne pedagoškinje – ne samo kao žene u ‘muškom svetu’, već i kao autoriteta za njihov monstruozi zvuk i *iskrenu* agresiju – biti dočekana s negodovanjem.

Međutim, to nije bio slučaj: s prethodnim iskustvom u polju savremene vokalne pedagogije, Melisa Kros je ubrzo postala nezaobilazni ‘instruktor’ američkih i svetskih ekstremnih vokalista, saradujući sa svetski poznatim izvođačima kao što su Rendi Blaj (Randy Blythe) iz sastava *Lamb of God*, Džesi Lič (Jesse Leach) iz *Killswitch Engage-a*, Angelom Gosov (Angela Gossow) koja je tada radila sa bendom *Arch Enemy* i mnogi drugi. Idejno povezivanje zen budizma sa ekstremnim vokalizacijama metal muzike u slučaju ove škole, za vokaliste je značilo potpuno ovladavanje vokalnom tehnikom, sopstvenim vokalnim aparatom i, generalno, čitavim telom u trenucima izvođenja.

Neplanirano ulazeći u vode ekstremnih vokala iz polja vokalne pedagogije specijalizovane za muzički teatar i, generalno, popularnu muziku, Kros je svoju pedagošku školu postavila na već pominjanim saznanjima i stanovištima vokalne nauke. Oslonac u Venardovim dostignućima, te Ticeovim metodološkim alatima, omogućio joj je da studiozno pristupi tehnikama i žanrovima čije se izvođenje i danas često karakteriše kao štetno i pogubno za vokalno zdravlje. Međutim, upravo je nauka o govoru i vokalnom aparatu u kombinaciji sa prethodnim pedagoškim iskustvom u drugim muzičkim žanrovima dovela Melisu Kros do zaključka da svako ko poseduje osnovno pevačko obrazovanje, može da izvodi ekstremne vokale.²⁴ Na stav da glasom pravimo različite zvukove i izvodimo različite muzičke žanrove, ali da se on u tom procesu ne menja,²⁵ nadovezuje se njena polazišna pedagoška tačka – kako je isticala u oba video izdanja

²³ O tome kako se metal scena razvijala tokom decenija, a u svetlu rodnog pitanja, videti: Julian Schaap i Pauwke Berkers, „Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music”. *IASPM Journal* 4, br.1 (2014): 101–116. [http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871\(2014\)v4i1.8e](http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871(2014)v4i1.8e); Heather Savigny i Sam Sleight, „Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist?”, *Metal Music Studies* 1: 3 (2015): 341–357. <https://doi.org/10.1386/mms.1.3.341.1>.

²⁴ Ovaj stav Melisa Kros kontinuirano iznosi u svim intervjuima, lekcijama, masterklasovima, itd. Videti, npr: Beth Roars, „Melissa Cross Interview - The Roarcast”, 2.4.2021. YouTube video, 15:32. <https://youtu.be/JSpsQUGZjU0>, ili, u transkripciji intervjuja: <https://www.bethroars.com/goodjob-podcast/melissa-cross>.

²⁵ „A voice is a voice. And there is no classical training and, you know, pop training, it’s just a voice. A voice is a voice is a voice. And the sounds that we make are different sounds, but the voice doesn’t change”. Beth Roars, „Melissa Cross Interview - The Roarcast”.

svoje škole, ključ za izvođenje ekstremnih vokala krije se u izbalansiranom odnosu između vazduha koji dolazi iz pluća i propusnosti glasnica.

Da bi se sačuvalo vokalno zdravlje i postigli najoptimalniji zvučni rezultati, *skrim* u ekstremnom metalu – koji je obeležen kao agresivan, grub i nepristupačan metažanr – ne treba postaviti u analogni odnos prema afektnom, ljutitom vrištanju i ‘dranju’. Iako je važno negovati emotivni naboj i podsticaj koji će podupirati celokupni zvučni produkt, sama vokalizacija mora biti izvršena uz pravilnu tehniku i razumevanje procesa. Melisa Kros ističe jasne razlike u ponašanju vokalnih nabora kod govora, ‘čistog’ pevanja i *skrima*, bazirajući svoje zaključke, po dobroj praksi savremene vokalne pedagogije, na laringoskopskim snimcima.

Ilustracija 10. Naslovna stranica DVD-a The Zen of Screaming (levo).

Melisa Kros (desno), izvor: bethroars.com.



Iz perspektive vokalnih pedagoga i izvođača popularne/savremene komercijalne muzike, prvo izdanje škole *The Zen of Screaming* ne donosi posebnu novinu. Uz povremene opaske o *fraju* i *heat-u* pri pevanju (dodavanju male količine distorzije na ton određene visine), ovo izdanje, može se reći, iznova potvrđuje važnost dobre postavke tela i daha (bez obzira na muzički žanr ili stil), i naročit akcenat stavlja na vežbe upevanja i zagrevanja vokalnog aparata. Sa druge strane, iz perspektive samih učesnika metal scene upravo je ovakav pristup bio inovacija koja će pomoći razvijanju održive prakse ekstremnog glasa u ‘najtvrdim’ muzičkim žanrovima. Probijanje barijera jedne hermetične i isključive zajednice je u tom smislu bio i najvažniji korak, jer će se, kako će

se ubrzo utvrditi, brojni izvođači, pa potom i drugi vokalni pedagozi, pomnije posvetiti pitanjima ispravne izvođačke tehnike i vokalnog zdravlja.

Objavljeno dve godine kasnije, drugo izdanje video škole koje je nosilo isto ime, eksplicitnije otkriva konkretne metodološke i izvođačke karakteristike vokalne škole Melise Kros. Nadovezujući se na bazu koju je postavila u prvom delu ‘franšize’, autorka ovde vrši podelu i demonstrira različite tipove ekstremnog glasa u metalu, koje klasifikuje „prema njihovoj funkciji, a ne prema zvucima”²⁶ koji nastaju kao posledica ekstremne vokalizacije. Na osnovu konkretnih poteza i tehnika kojima se u vokalnom aparatu proizvodi ekstremni zvuk, Melisa Kros imenuje i deli PVT u metalu na:

- **Fraj skriming (eng. *fry screaming*)** koji se zasniva na *vokalnom fraju*. Ova tehnika izvodi se tako što glasnice obrazuju pasivni zid (ne pomeraju se i ne proizvode ton) i propuštaju usmereni mlaz vazduha, čiji pritisak izvođač kontroliše preko dijafragme. Važnu ulogu u procesu vokalnog izvođenja pomoću ove tehnike igraju i tkiva mekog nepca i sinusa, koja svojom vibracijom izmeštaju mesto nastanka ‘monstruoznog’ glasa iz samog grla više u usnu duplju. Na taj način dolazi i do nastanka alikvotnih tonova, odnosno, parcijala, koji po samom ‘izlasku’ iz tela ne moraju da budu naročito visokog volumena, ali njihova glasnoća biva nadomešćena zahvaljujući frekvencijama na koje su mikrofoni senzitivni, dobro reaguju i stoga ih plasiraju dovoljno glasno. Kako Kros ističe, fraj skrim je najbezbednija i najjednostavnija vokalna tehnika korišćena u ekstremnoj muzici; iako po ovim odlikama kontraintuitivna u odnosu na ‘agresivno’ zvučno okruženje, ona pruža mogućnosti za brojne varijacije zvuka glasa ciljanim promenama oblika usta/rezonatora;
- **Skrim sa lažnim glasnicama (eng. *false cords scream*)** koji proizvode lažne glasnice, smeštene iznad pravih vokalnih nabora. U poređenju sa fraj skrimingom, ova tehnika iziskuje još pažljiviji i precizniji rad dijafragme i rezultira skućenijim spektrom alikvotnih tonova. Osim

²⁶ Beth Roars, „Melissa Cross - How to Scream”, 14.3.2021, <https://www.bethroars.com/goodjob-podcast/melissa-cross>.

toga, **false cords** se ispostavlja kao pogodniji za pevače klasifikovane kao baritone, dok tenorski glasovi prirodnije izvode fraj skrim.

- **Det skrim (eng. *death scream*)**, koji koristi najviše vazduha i zahteva izuzetnu koordinaciju dijafragme. Za razliku od prethodna dva tipa vokalizacija, ovoj tehnici nije moguće dodati ton.²⁷

Tehnikama *fraj skrima* i lažnih glasnica je, dakle, bilo moguće dodati pevani (ili pre vikani) ton određene visine, kako bi se muzički i vokalni izraz diversifikovali. Potez „ozvučavanja skrima” (eng. *pitch the scream*)²⁸ balansira između *skrima* i pevanog glasa, s mogućnošću prelaska u jedan ili drugi modus u potpunosti uz kontrolu vokalnog aparata. Osim ovih tehnika koje se odnose na glas koji je u potpunosti ‘oslobođen’ od tona određene visine, često se koristi i distorzirano, ‘hrapavo’ (eng. *raspy*) pevanje, koje se dobija vibracijom tkiva iznad glasnih nabora.

Kontrola dijafragme, stabilnost vokalnog trakta i tela pri samom izvođenju (tj. održavanje „linije kičme” bez slamanja [breaking the line]) i razgovetnost u izgovoru teksta istaknuti su kao ključni faktori o kojima izvođač mora da vodi računa. Ove stavke najdirektnije se odnose se na izvođenje uživo, dok se u studijskom kontekstu – pri snimanju ili na probama – javljaju ‘problemi’ za pevače kao što su nedostatak emotivnih i ‘adrenalinskih’ uslova kojima se odlikuju žive svirke, te loš monitoring (što vodi u grubu i štetnu upotrebu glasa, budući da se vokal onda nadjačava sa amplifikovanim i nadmoćnim zvučnim okruženjem). U oba slučaja, agresiju i grubost bi trebalo lažirati/simulirati – nelagodnost i sterilnost studijskih uslova pri snimanju ekstremnih vokala potrebno je nadomestiti postavkom vokalnog aparata *kao da* je na sceni, okružen glasnom (i, u tom pogledu, za agresivne vokale ohrabrujućom) kakofonijom i u tom procesu se voditi generalnim pravilima za ispravnu vokalizaciju. Nadalje, u pogledu nadjačavanja zasićenog zvučnog okruženja treba se osloniti na tehnologiju (pojačati/utišati aparate, proizvoditi frekvencijski više [ne neophodno i glasnije!] zvukove, kao kod npr *fraj skrima*, koji će se istaći u zvučnoj slici) i, po cenu da se vokal ipak ‘izgubi’ u buci, ne naprezati glas.

²⁷ Melissa Cross, *The Zen of Screaming 2*.

²⁸ Ozvučavanje se ovde odnosi na dodavanje tona određene visine.

U prilog rodnim generalizacijama na metal sceni govori i pomenuta podela koju Melisa Kros čini u odnosu na vrstu skrim tehnike, a u relaciji sa vokalnim registrom - podatak da zbog fizionomije tenorima više pristaje *fraj skrim*, dok bi baritoni (u teoriji) trebalo više da koriste *skrim* sa lažnim glasnicama, potiče ne samo iz nasumične pretpostavke, već i iz prakse. Naime, slika koju emituju njena dva DVD-a pokazuje da, u pogledu rodnog pitanja na metal sceni, značajnu većinu polaznika ove škole zaista čine – sa Angelom Gosov kao ‘izuzetkom koji potvrđuje pravilo’ – muški pevači. Pa ipak, s izvesnom dozom proboja ekstremnijih žanrova u mejnstrim muzičke tokove prve decenije 21. veka, te sa uticajem koji su ženski metal vokali poput Gosove imali na generacije koje dolaze, primećuje se izvesna (i dalje nevelika!) promena u demografskoj strukturi metal vokalista. Shodno tome, u svojim novijim javnim nastupima i programima, Kros je počela da se obraća i vokalistkinjama, ističući da je, kada je reč o tehnici *fraj skrima*, ona adekvatna za tenore i soprane, dok je za dublje muške i ženske glasove pogodniji *false cords*.

S tim u vezi može se posmatrati i rapidni porast broja vokalnih škola koje podučavaju PVT u kontekstu ekstremnog metala tokom desetih godina ovog veka. Tome je nesumnjivo, osim pionirskih koraka Melise Kros, doprinela i globalizacija posredstvom društvenih mreža i gigantskih platformi kao što je YouTube, na kojima su vokalni pedagozi specijalizovani za različite stilske i žanrovske postavke dobili mogućnost dopiranja do internacionalne publike. Već je pomenuto da su onlajn muzički pedagozi (ne samo vokalni) zahvaljujući takvim uslovima došli do većeg broja međunarodnih učenika sa kojima rade putem video komunikacije.

U domenu vokalne pedagogije ekstremnih vokala na društvenim mrežama i video platformama se – neki brojem pratilaca i pregleda, a neki i temeljnijim pristupom – ističu Meri Zi (Mary Z, Zimmer) sa kanala VoiceHacks,²⁹ Dejvid Benites (David Benites) iz *Extreme Vocal Institute*-a³⁰, Dag Zed (Doug Zed),³¹ Endi Cizek (Andy Cizek),³² i drugi. Među njima ima sertifikovanih pedagoga vokalnog usmerenja, ali i izvođača koji su kroz samu praksu došli do željenog zvuka i otkrili koje tehnike pogoduju njihovom glasu. Ta

²⁹ VoiceHacks: <https://www.youtube.com/c/VoiceHacksbyMaryZ>.

³⁰ David Benites, Extreme Vocal Institute: <https://www.youtube.com/channel/UCcwi3nbrAzTuvnheiqaFVtg>.

³¹ Doug Zed: <https://www.youtube.com/user/slappingpopping>.

³² Andy Cizek: <https://www.youtube.com/user/AndrewScottPlays>.

podela je i evidentna u prirodi, metodološkoj taktičnosti i podrobnosti saveta i uputstava koji su u opticaju.

Pored nekoliko videa koji imaju značajan odziv publike i veliki broj pregleda, ali ne zalaze dubinski u tematiku niti imaju sistematičnu (pa čak ni korektnu terminološku i anatomsku) postavku, serija video lekcija pod imenom „Screamer Series”³³ koju je načinila Meri Zimer čini se najsystematičnijom i najtemeljnijom. Na tragu Melise Kros, Zimer bazira svoju vokalno-pedagošku praksu na izvođačkom i pedagoškom iskustvu, te anatomskim, fiziološki i tehnički detaljnim instrukcijama usmerenih ka postavci i održavanju glasa pri izvođenju ekstremnih vokalnih tehnika. Osim toga, ona se poziva i na pevačke tehnike beltinga i miks glasa, karakterističnog za druge stilove popularne muzike. Prema bazičnoj podeli ekstremni glas se deli na *false cord skrim* i *fray skrim*, a ovoj seriji Zimer je pridodala i lekcije za pevanje „sa peskom” (eng. *with gritt*) u glasu.³⁴

Na osnovu ovih pedagoških pristupa, može se ustvrditi da je, u odnosu na terminologiju koja živi na sceni, među izvođačima i fanovima, u okviru vokalne pedagogije ekstremnog metala, počevši od njenih najistaknutijih predstavnika poput Melise Kros pa nadalje, demonstrirana intencija uniformne sistematizacije znanja korišćenjem ustaljene terminologije. Kao polazni i sveobuhvatni pojam ističe se *skrim*, koji se dalje grana i deli. Početna podela na *fray skrim* i *skrim* sa lažnim glasnicama, sa druge strane, uglavnom se ne produbljuje: ona predstavlja osnovu od koje bi svako ko izvodi *ekstremni* glas trebalo da pođe. Međutim, već je bilo reči o tome da, osim što postoje brojni termini koji se uglavnom ravnaju prema dobijenom zvučnom rezultatu, u muzici i na ‘živoj’ sceni se istovremeno koristi nepregledan broj podvarijacija i individualno prilagođenih proširenih vokalnih okvira (setimo se tehnike ‘tunelskog grla’ koju je Trevis Rajan ‘otkrio’ istražujući različite zvuke glasa dobijene različitim pozicioniranjem jezika u usnoj duplji).

³³ „Screamer Series” plejlita:

https://youtube.com/playlist?list=PL1oAdoH3iyFMQxdcY_E1r7DBULgKztQil. Pristupljeno 5.6.2021.

³⁴ „Peskovito” pevanje je u ovom slučaju analogon hrapavom, „raspy” pevanju iz klasifikacije Melise Kros.

5.1.1.3 Agresija je lažna? Deo drugi.

Metal muzika, kao i svi drugi žanrovi bazirani na električnoj gitari, u izrazitoj meri zavisi od upotrebe tehnologije; počevši od elektronike samih instrumenata, preko pojačala, pedala, mikrofona i mikseta, pa sve do studijske opreme i postprodukcije kojom se bave profesionalni tonmajstori i inženjeri zvuka, prepoznatljiva ‘težina’, distorzirani zvuk i (percipirana) glasnoća uključuju tehnologiju na svim svojim nivoima. Kako ističe Zahari Volmark, „[f]izička glasnoća takođe ima imperativnu fenomenološku funkciju u muzici, preplavljujući slušaoce, uvlačeći ih u kompleksni neksus zvuka i eksplicitno im se dodvoravajući na putem njihovog tela. Poput transa ili dabstepa, det metal je u svom najboljem izdanju onda kada se *oseća*, a ne samo čuje”.³⁵

Takva telesna percepcija objašnjava se i činjenicom da zvuk ekstremnog metala, naročito kada se kreće u frekvencijskom opsegu od 100 do 300 Hz, sa povišenom glasnoćom izaziva kako akustičnu, tako i vibrotaktilnu senzaciju u ljudskom vestibularnom sistemu.³⁶ Distorzirani zvuk koji se odlikuje i *overdrive*-om povezuje se kroz istoriju ovog žanra sa moći, maskulinitetom, ovladavanjem i uživanjem u ‘izopačenom’, brutalnom i ‘zlom’ zvuku.³⁷ U proizvodnji distorzije zvučnog signala koji dopire iz gitara uključeni su brojni elementi: vibracija žica, magneti (*pickups*), kablovi, pedale sa efektima, predpojačala, pojačala, zvučnici, kao i izbor i prostorna postavka mikrofona.³⁸ Specifični postupci u podešavanju svakog od ovih parametara i elemenata umnogome zavisi od (pod)žanra metal muzike, gde se, osim u određenim instancama koje neguju *low-fidelity* zvuk poput blek metala, radi na visokom produkcijskom kvalitetu.

³⁵ Wallmark, „The Sound of Evil“, 67.

³⁶ Wallmark, 67.

³⁷ Videti: Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, 2014); Deena Weinstein, *Heavy Metal: Music and Its Culture*, redigovano izdanje (Boston: Da Capo Press, 2000); Jan-Peter Herbst, „Historical development, sound aesthetics and production techniques of the distorted electric guitar in metal music”, *Metal Music Studies* 3: 1 (2017): 23–46. https://doi.org/10.1386/mms.3.1.23_1.

³⁸ Harris M. Berger i Cornelia Fales, „‘Heaviness’ in the perception of heavy metal guitar timbres. The match of perceptual and acoustic features over time”, U *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, ur. P. D. Greene and T. Porcello (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005), 184, prema: Jan-Peter Herbst, „Historical development”, 26.

Osim elemenata procesa koji se posebno vezuju za snimanje i produkciju gitara, glas u ekstremnom metalu oslanja se na mikrofone, miksete, pojačala i zvučnike.³⁹ Stoga, kao što je pominjano i za druge žanrove popularne muzike, mikrofonska tehnika u ekstremnom metalu predstavlja esencijalnu i neophodnu vještinu. Kako to u svojim instrukcijama ističe i Melisa Kros, pravilna upotreba mikrofona i korišćenje njegovog punog potencijala olakšava telesnu produkciju ekstremnog glasa. Naime, pored vežbi upevavanja i zagrevanja vokalnog aparata, mikrofoni doprinose amplifikaciji intenziteta izraza koji se postiže izvođenjem onih frekvencija koje se lakše ‘probijaju’ kroz zid distorziranog instrumentalnog zvuka, a pri tom ne ugrožavaju vokalno zdravlje napinjanjem, prevelikom silom ili isforsiranom glasnoćom. Utisak monstroznosti se tako postiže lažiranjem, tj. simulacijom agresije.

Korisno je, kada se uzima u obzir pozicija publike, priseliti se napomene Jelene Novak o ulozi zvučnika u savremenoj operskoj produkciji. Neki od glasova koji se čuju, kako piše, „prevazilaze izvođačke mogućnosti tela iz kojeg potiču”, i to upravo zahvaljujući tehnologiji.⁴⁰ U kontekstu ekstremnog metala, zvuk glasa koji dolazi iz tela uglavnom se ne modifikuje do neprepoznatljivosti, međutim, već sama opcija transmisije, naglašavanja i intenziviranja inicijalno *monstroznog* glasa kroz zvučnike ili slušalice, može dvojako da utiče na slušaoce: najpre im približava *monstrozni glas*, a potom proizvodi svojevrsan trbuhozboraćki efekat, koji ih navodi da preispituju da li glas zaista dolazi iz (ljudskog) tela koje ga izvodi.

5.1.2 Prodor ekstremnog glasa u umetničku muziku

Upotreba proširenih vokalnih tehnika primetna je u kompozitorskom stvaralaštvu mlađe generacije autorki i autora. Ova tendencija primetna je i na globalnoj muzičkoj sceni, međutim, ja se ovde odlučujem na analizu primera koji dolaze iz pera kompozitora iz regiona. To činim iz više razloga, od kojih su dva ključna. Najpre, tim potezom ukazujem na postojanje ovakvih nastojanja u sredini u kojoj upotreba PVT kroz istoriju

³⁹ Osim toga, vokalisti u metal muzici koriste i druge uređaje za modifikaciju zvuka. Jedan od najpoznatijih primera je prominentni ‘vokodirani’ glas pevača i gitariste benda *Cynic*, Pola Masvidala (Paul Masvidal).

⁴⁰ Novak, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, 69.

nije imala snažnijeg odjeka. Pored toga, smatram da su, budući izvođena u inostranstvu i na relevantnim muzičkim manifestacijama, ova dela dobar i zanatski kvalitetan reprezent globalnih stremljenja u polju pisanja za glas sa PVT.

Kako je već pomenuto, inspiracija ovih kompozitorki i kompozitora često dolazi iz drugih žanrovskih okvira, a u ovom slučaju upravo je reč o dijapazonu vokalnih mogućnosti koji se demonstrira najpre u polju ekstremne metal muzike, a potom i u drugim žanrovima. Imajući u vidu da u kompozicijama starijih generacija nije moguće uočiti naročitu naklonost ka PVT, te da se ovoj temi ni u kurikulumu studija kompozicije ili solo pevanja na akademskim institucijama u zemlji (i okruženju) ne posvećuje posebna pažnja, ne čudi da podsticaji mladim kompozitorkama i kompozitorima u tom pogledu često dolaze iz ‘spoljašnjih’, a ne akademskih izvora. Kako ćemo videti u nastavku teksta, upotreba engleskih izraza u partiturama i vokalnim deonicama ukazuje – kao što je kroz istoriju bio primetan uticaj italijanske škole – na to da su se izrazi kao što su *graul*, *skrim*, *vokalni fraj*, i drugi, ‘odomaćili’ u praksi i muzičkoj literaturi, ukazujući pri tome i na svoje (žanrovsko) poreklo.

Delom inspirisana vokalnom tehnikom i mogućim proširenjima izraza poteklim iz oblasti ekstremnog metala, bosanskohercegovačka kompozitorka i flautistkinja Hanan Hadžajlić⁴¹ napisala je više dela u kojima pomenute vokalne tehnike smešta u kontekst savremene muzike. Kako ona ističe,

Proširene vokalne tehnike u svojim kompozicijama koristila sam na dva načina: prvi se odnosi na korišćenje vokalnih tehnika svojstvenih death i black metal muzici, a to su najčešće *growl*, *scream*, *squeel*, *harsh* i kombinacije; drugi način je integracija prethodno navedenih i iz njihovih izvedenih zvukova koji postaju jedan od slojeva u izgradnji, mogla bih reći, instrumentalno-vokalnih tehnika koje proizvodi instrumentalista (na duvačkom instrumentu).

Porijeklo odnosno inspiracija vokalnih tehnika kao što su gore navedene tehnike distorziranog glasa, ali i njihove modifikacije i novi koncepti (u zavisnosti od pojedinačne kompozicije), dolaze prvenstveno iz death i

⁴¹ Hanan Hadžajlić (1991) je bosanskohercegovačka kompozitorka, flautistkinja i transdisciplinarna istraživačica. Studije kompozicije završila je na Muzičkoj akademiji u Sarajevu u klasi prof. Ališera Sijarića, a doktorske studije flaute na Fakultetu muzičke umetnosti u klasi prof. Ljubiše Jovanovića. Usavršavala se na kursovima kod Hajnera Gebelsa (Heiner Goebbels), Wolfganga Rima (Wolfgang Rihm), Vinka Globokara, Mišel van der A (Mišel van der Aa) i drugih. Njena muzika izvođena je širom Evrope, u Izraelu i Sjedinjenim Američkim Državama, a kao flautistkinja je nastupala u mnogim zemljama Evrope i Izraelu. Suosnivačica je i direktorka Instituta za savremenu umetničku muziku INSAM iz Sarajeva. Više na: https://en.wikipedia.org/wiki/Hanan_Hadžajlić.

black metal muzike. Iako u procesu komponovanja tehnike iz metal muzike bivaju čak i dekonstruisane te smještene u autoreferentni sistem (što znači da prevazilaze ekstramuzičke konotacije, često i u kontekstu estetike djela jer ono donosi novi sistem značenja), publika često prepoznaje uticaj estetike metal muzike na moj rad. Ukoliko kompozicija ima elemente muzičkog teatra, onda PVT služe da istaknu određene dijelove teksta ili muzičkih događaja. Međutim, najčešće ih tretiram kao materijal za izgradnju novog zvuka.⁴²

Jedno od takvih dela je i kompozicija *Freezing Moon* za flautu i alt (2012),⁴³ koja već svojim imenom referira na istoimenu pesmu jednog od najistaknutijih predstavnika drugog talasa black metal žanra, norveškog benda *Mayhem*, objavljenu na albumu *De Mysteriis Dom Sathanas* (1993). Niz otvorenih referenci nastavlja se i u samom tekstu – stihovi kompozicije direktno su preuzeti iz pesme *Freezing Moon*.⁴⁴ Ipak, poseban nivo povezivanja sa referentnom tačkom ostvaruje se kroz deonicu glasa koja u svom izrazu, pored govora i šapata, kao i izraženog vibrata i glisanda, koristi graul i „hrapav“ (*harsh*) skrim.

Ovaj kratki komad uvršten je u Edžertonov pregled u *The 21st Century Voice*, poglavlje *Ekstremi – Ekstremna vokalna ponašanja (Extremes – Extreme Vocal Behaviour)*, gde je autor vokal u ovom delu okarakterisao kao kompleksan i nestabilan vrisak, u kojem se efekat postiže ekscesivnom tenzijom vokalnih nabora, pre nego snažnim protokom vazduha.⁴⁵ Međutim, u svojoj analizi Edžerton je izostavio činjenicu da je jedna od upečatljivijih osobina vokalne deonice upravo diverzitet i smenjivanje vokalnih tehnika (od belkanta do graula) u kojima se „vrisak“ promišljeno i ciljano upotrebljava, a da je tekstualni predložak razložen u dve deonice. Naime, određeni samoglasnici ili slogovi pripisani su izvođaču na flauti, čime se stiče utisak sjedinjenosti

⁴² Radovanović, Razgovor sa Hanan Hadžajlić, neobjavljeno, arhiva autorke, jul 2021.

⁴³ Delo je u izvođenju same kompozitorke i soprana Žanin Hirzel (Jeannine Hirzel) iz 2015. godine moguće čuti na sledećem linku: <https://youtu.be/oSDwJbZ6D9w>.

⁴⁴ Preuzet je kompletan tekst pesme, čiji je autor Per Ingvi Ohlin (Per Yngve Ohlin), poznatiji pod pseudonimom Dead: „Everything here is so cold / Everything here is so dark / I remember it as from a dream / In the corner of this time / Diabolic shapes float by / Out from the dark / I remember it was here I died / By following the freezing moon / It's night again, night you beautiful / I please my hunger on living humans / Night of hunger, follow it's call / Follow the freezing moon / Darkness is growing, the eternity opens / The cemetery lights up again / As in ancient times / Fallen souls, die behind my steps / By following the freezing moon”.

⁴⁵ Treba ipak istaći da u samoj partituri nema konkretnih tehničkih instrukcija, te bi se „scream” mogao višestruko protumačiti, naročito ukoliko referenca na *originalnu* pesmu nije jasna za izvođače. Edžerton, *The 21st Century Voice*, 128.

deonica i izraza, kao i bliskosti flaute i glasa, gde obe linije počivaju na izrazito proširenim tehnikama i složenim izvođačkim zahtevima.

Primer 9. Hadžajlić, *Freezing Moon*, t. 15–21.

90

15 inhale, exhale **ff** **accel.** **flar sing**

Fl. **ff** **p** **fff** **3** **3** **p**

A. Solo **speak** **accel.** **fff** **vibrato**

by fo-llo-wing the free-zing mo.....on ni.....ght a ga.....in

p **f** **ff** **ff** **ff**

19 **p** **pp** **fff** **fff**

Fl. **p** **pp** **fff** **fff**

A. Solo **p** **f** **p** **fff** **(scream)**

ni.....ght you bea-uti-ful i pli my hun ger

Simulaciju dijaloga između glasa i duvačkog instrumenta, ovoga puta bas klarineta, Hadžajlić ostvaruje i u kompoziciji *Diva Bellatrix von Umbra* (2015),⁴⁶ ali je, u ovom slučaju, za izvođenje dijaloga zadužena jedna osoba. Ovo delo pisano je za „čoveka i bas klarinet in B” i posvećeno je američkom staford terijeru istog imena, kao i svim zabranjenim psećim rasama na svetu.⁴⁷ Iako razdvojene u podnaslovu kompozicije, deonice glasa i instrumenta zapisane su u istom notnom sistemu, što je, pored tretmana

⁴⁶ Kompozicija se u izvođenju Karole Šal (Carola Schaal) može čuti na sledećem linku: https://youtu.be/oT_Eo5rBs5o.

⁴⁷ Tekst je napisala sama kompozitorica: „From the cradle to slave born! Ashes. Kill me or I will take your toy and eat it alive or eat you?? Ha-ha-ha-ha! I can be whatever you want. Av wuff! Do you still believe I represent only that horrible genetic potential! I am staff! Pitbull terrier! Destroy your fear before they destroy you even if they have a soul”.

ovih ‘partova’, pokazatelj da su one praktično neodvojive. Kompozicija *Diva Bellatrix* stoga predstavlja jedno od dela u kojima Hadžajlić pravi pomenutu sintezu vokalnih i instrumentalnih izvođačkih tehnika.⁴⁸ Nastupi glasa su, u tom smislu, prepoznatljivi po upisanom tekstu ispod grafičkog rešenja u partituri i verbalnom uputstvu o načinu ili tehnici izvođenja koje se nalazi iznad notnog sistema. Hektični i histerični ton kompozicije postignut je efektnim smenama dijametralno suprotnih dinamičkih krajnosti (brze i česte smene *pp* i *fff/fff* dinamike) pretapanjem sviranja u vokalizacije i obratno, kao i istaknutom ulogom proširenih tehnika u klarinetu i glasu. Alikvotne tonove i gotovo neartikulisane improvizacione fraze bas klarineta glas će pratiti povremenim i neočekivanim ‘upadima’ u deonicu u obliku šapata, govora, graula i skrima, kao i fraza izvedenih „quasi operskim glasom” ili „quasi koloraturnim sopranom”. Od 29. takta koji otpočinje histeričnim smehom, komad počinje da uključuje i sviranje instrumenta sa istovremenim govorom, pevanjem ili režanjem (v. Primer 10). Atmosfera postaje nabijena emocijama dodavanjem sve više uputnica koje referiraju na bes („growl angry”), očaj („quasi desperate”), ritanje ljutog deteta (udarci nogama o pod, uspostavljanje i prekidanje kontakta očima sa publikom). Nakon skidanja glave i sviranja u samo telo instrumenta, ovaj kratak *protestni* komad završava se iskazom „I am staff. Pitbull terrier!” vriscima u telo klarineta, te pretećim i sudbinskim zaključkom – „Destroy your fear before they destroy you even if they have a soul” donesenim kontrastnim ali efektnim šapatom i mirnim, govornim glasom.

⁴⁸ U vezi sa tim, ona takođe ističe: „[k]ao flautistica i kompozitorica, eksperimentisala sam sa sintetiziranjem instrumentalnih i vokalnih tehnika, te u svom radu patentirala tehniku ‘harsh inhale’ koja jednako dobro funkcioniše i na flauti i na klarinetu”. Radovanović, Razgovor sa Hanan Hadžajlić.

Primer 10. Hadžajlić, Diva Bellatrix von Umbra, detalj.

The image displays four staves of a musical score in G major (one sharp). The first staff (measures 29-32) features a 'hysteric laugh' (ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha) with a dynamic of *ff*, followed by a 'seriuos' section with the lyrics 'i can be what e ver you want' and a dynamic of *soft*. The second staff (measures 33-36) starts with 'or!' and 'angry' dynamics, includes a 'gliss.' instruction, and ends with 'play and sing; improvise with intonation' and 'gliss.' markings. The third staff (measures 37-40) includes 'quasi barking' and 'quasi desperate (try to speak in instrument)' instructions, with lyrics 'av wuff' and 'do you still be lieve that' and a dynamic of *ff*. The fourth staff (measures 41-44) features 'quasi little girls voice', 'growl, angry', 'scream', 'hit the floor with foot', 'sream', and 'freeze for 5 sec.' instructions, with lyrics 'i re pre sent on ly that! ho rri ble ge ne tic po ten tial!' and dynamics of *p* and *ff*.

Kompozicija *Alice in Wonderland* (2017) za sopran, bas klarinet, bas flautu i kontrabas, premijerno izvedena 14. juna 2017. godine u Beogradu,⁴⁹ takođe spada u dela Hanan Hadžajlić u kojoj se od klasično obrazovanog mecosoprana traži upotreba proširenih tehnika.⁵⁰ Konceptualno i verbalno, delo se osvrće na život u savremenom kapitalističkom društvu, što se očituje u tekstu: „I am product of the market. I see myself like very adapted person to conventions, capitalistic values (...) I produce, I reproduce,

⁴⁹ Delo su u Muzeju Narodnog pozorišta izveli sopran Ana Radovanović, Hanan Hadžajlić, klarinetista Vasa Vučković i kontrabasista Filip Savić.

⁵⁰ Na moje pitanje o tome da li bi za izvođenje svojih dela sa PVT angažovala vokalnog izvođača koji nije klasično obrazovan (i, npr. dolazi iz sfere metal muzike), Hadžajlić je rekla sledeće: „Nažalost, ne. Moje kompozicije su izvođački veoma kompleksne i za obrazovane muzičare jer koristim zahtjevne ritamske i metričke modele kao i naslojene pulsacije. Shodno tome, izvođači s kojima inače surađujem (instrumentalisti i pjevači) su ljudi sa dugogodišnjim iskustvom u polju savremene umjetničke muzike”. Radovanović, Razgovor sa Hanan Hadžajlić.

(...) Sometimes I fucking hate all those conceptions that make me ask myself about the meaning of existence!⁵¹”. Osećaj izrabljivačkog i nemilosrdnog sistema, koji se iskazuje frazama „sell me, I will sell you, sell us all”, „I don’t play with fluctuation, I lead my business” ili „freedom, free market” ima potporu u *perpetuum mobile* zamahu u deonicama bas flaute, bas klarineta i kontrabasa, čije konstantno i pulsirajuće, šesnaestinsko kretanje dočarava život ‘na traci’.

Delo je premijerno, na poziciji vokala, izvela Ana Radovanović, koja je o njemu rekla sledeće:

Hanan je jedna od kompozitora, možda i jedina (na našim prostorima, prim. B.R), koja koristi PVT u svojim kompozicijama i izvođenje ovog dela za mene je bio pravi izazov. S obzirom na to da cela kompozicija ima neodoljivi šarm hevi metal žanra, nezaobilazna je bila *growling* tehnika pevanja koja je bila posebno interesantna za izvođenje, ali isto tako potpuno opravdana i veoma efektna. Ja sam se lično sjajno zabavila nalazeći načine kako da ispunim očekivanje, a da pritom moj glas ne strada s obzirom na to da, pored PVT-a, ima dosta „klasično” otpevanih taktova pa je trebalo postići balans.⁵²

Kao izvođački izazovi se, dakle, ističu smenjivanje, balans i pravilno izvođenje proširenih i klasičnih tehnika, te ‘poreklo’ netradicionalnih vokalnih manifestacija. Emocionalna rastrzanost demonstrirana je tako ne samo pomoću izlomljenih i isprekidanih vokalnih linija koje donose isprazne floskule i naizgled nepovezane konstatacije, nego i nizom izvođačkih tehnika i oblika komunikacije poput šapata, govora, graula, skrima, cičanja, belkanta. Nestabilnost i neukorenjenost se takođe iščitavaju iz obilate upotrebe glisanda, u vokalnoj, kao i u ostalim deonicama kompozicije.

U svim ovim delima, Hanan Hadžajlić je koristila glas kao moćno sredstvo izraza, a najširu paletu vokalnih tehnika – sa obaveznim, intencionalno kontrastirajućim (ponekad i samo plakatnim) uputima, na tradicionalni belkanto – stavljala u službu dočaravanja emocionalno rastrzanih i značenjski snažnih tekstualnih predložaka. Proširene tehnike, u tom pogledu, Hadžajlić vidi kao još jednu mogućnost, dodatni način za proizvođenje željenog zvuka koji se uklapa u celokupnu zvučnu sliku, a ne kao značajan poetički iskorak avangardnog prizvuka.⁵³ U svojoj eklektičnosti glas svakako

⁵¹ Hanan Hadžajlić, *Alice in WonderMarket*, partitura, 2017.

⁵² Bojana Radovanović, Razgovor sa Anom Radovanović, neobjavljeno, arhiva autorke, 28.5.2021.

⁵³ Radovanović, Razgovor sa Hanan Hadžajlić.

ne odstupa od instrumentalnog tretmana i stilske ujednačenosti deonica, čija su efektnost, naprasitost, energetska naboja i neprekinuti pokret nesumnjive odlike poetike ove autorke.

Proširene tehnike često su, bez obzira na njihovo poreklo, 'primenjene', odnosno, u službi teksta koji glas iznosi. U tom smislu ističe se delo *Krvava bajka* za sopran, flautu, klarinet, perkusije i gudački orkestar (2020)⁵⁴ kompozitorke Tamare Knežević⁵⁵, pisano na stihove Desanke Maksimović. Stvaralački izbori ovde su uslovljeni samim tekstom; Knežević ističe da je nastojala da „priču ispriča” spektrom tehnika „koje će približiti slušaocu težinu i značaj svake Desankine reči”.⁵⁶ Proširene tehnike i telesni gestovi nisu 'rezervisani' samo za vokalnu solistkinju, premda su u ovoj deonici najuočljiviji baš zbog uloge koju ona tumači. Vokalna solistkinja Mina Gligorić podvukla je da se izazov u tumačenju ove linije nije ogledao u traženom tonskom rasponu (najviši ton u sopranskoj deonici je b2), već upravo u smeni različitih tehnika koje amplifikuju dramski izraz.⁵⁷ Naime, čitav dijapazon emocija od nemoći, očaja, neverice, pa do besa i, konačno, molitvenog platoa, predstavljen je u deonici glasa. U nizu zvučnih slika u kojima su na samom početku dečija igra i bezbrižnost reprezentovana pucketanjem prstiju, tapšanjem, a u vokalnom partu i zvižducima, dramaturgija samog teksta i okrutne storije o kragujevačkim đacima dalje glas vodi kroz različite registre (falset, *vocal fry*), tipove izgovora (sa naznačenim visinama tona, drhtećim glasom, promuklim glasom), nijanse daha (snažni udisaji i izdisaji na usta, vokalizacija na uzdah, prelazak iz tona u dah/šum), tipove pevušenja (drhtavo, bez ispevavanja, „na brum”), ekstremnih vokalnih manifestacija (graul, režanje, vrisak, krik, distorzija), pevanja (besno, kroz zube), i belkanta.

⁵⁴ Delo je premijerno izvedeno u okviru festivala Rossi Fest 28. januara 2021. Izveo ga je Jevrejski kamerni orkestar sa dirigentom Radanom Jovanovićem, a deonicu soprana tumačila je Mina Gligorić.

⁵⁵ Tamara Knežević (1993) je srpska kompozitorica. Svoje umetničko obrazovanje stekla je u klasi profesora Miroslava Štatkića na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde je trenutno student završne godine doktorskih studija. Učesnik je više radionica i master klasova (Komp Art, Sarajevo Sonic Studio, Ruid Al Sud). Njena muzika izvođena je i nagrađivana na različitim festivalima umetničke muzike (Rossi Fest, 40 godina Udruženja kompozitora Vojvodina, Internacionalni festival harmonike i kamernе muzike Eufonija). Autorsku zbirku njenih radova *Izbor kamernih kompozicija 2014–2016*. štampalo je Udruženje kompozitora Vojvodine 2017. godine. Kompozicije *What Lies Behind the Wind* za flautu, violončelo i klavir i *Susret* za mešoviti hor, objavljene su na kompakt disku *Novosadske kompozitorke 2* (Savez feminističkih organizacija (Re)konekcija, ur. Branka Parlić), 2021. godine. Pisala je radove po porudžbini različitih ansambala, poput ansambla Belgrade baroque, Zrenjaninskog kamernog orkestra, hora flauta Flautino Lola klasik i dr.

⁵⁶ Rossi Fest, „Rossi Fest 2021 - Koncert Portreti i sećanja, drugi deo”, 28.1.2021, YouTube video, 36:05. <https://youtu.be/eMbkdhpp21E>.

⁵⁷ Bojana Radovanović, Razgovor sa Minom Gligorić, neobjavljeno, arhiva autorke, jun 2021.

Celokupna zvučna konstrukcija u kojoj glas nosi prominentnu ulogu mišljena je tako da, prema rečima kompozitorke, iskaže s jedne strane, dečiju neiskvarenost, a sa druge, monstrozni čin, koji će u konačnici i u svojevrsnom razrešenju mučeništvo uzdići u herojstvo. Emocionalni i naratorski багаж koji glas treba da predstavi komplementiran je tokom dela instrumentalnim aparatom, a naročito u deonicama klarineta i, posebno, flaute, instrumentima koji se i inače smatraju najbližim ljudskom glasu. Tako se već u prvom odseku (t. 1–37) uspostavlja konekcija i svojevrsno oponašanje između ova dva instrumenta i vokalne deonice u izdržanim tonovima koji „ostaju bez daha” i postaju šum (t. 1–3), imitacijama zvižduka vokalne deonice u flauti (t. 10–11 i 14–15), te snažnim udisajima i izdisajima kroz usta, odnosno, u telo instrumenta (t. 26–29). Nakon prvog dela drugog, *doloroso* odseka (t. 38–70), u kome glas uz puni zvuk orkestra i gudačkog korpusa izaženije ispevava melodijsku liniju i tek ponegde ‘sklizne’ u bolni šapat i govor, nastupa drugi, dramatičniji deo ove slike (t. 71–107).

Primer 11. T. Knežević, Krvava bajka, detalj, t. 63–69.

The image shows a musical score for measures 63-69 of 'Krvava bajka' by T. Knežević. The score is arranged in a system with six staves: T-lo (Tenor), S. (Soprano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vle. (Viola), and Vc. (Violoncello). The vocal line (S.) is highlighted with a yellow box and contains the lyrics: 'и сви су у-мр-ли у ис - том да - ну'. Above the vocal line, there are annotations in Cyrillic: 'шапутати' (shaputati) with an arrow pointing to the first note, 'говор са маркираним тонским висинама' (govor sa markiranim tonskim visinama) with an arrow pointing to the second note, and 'фалсет' (falset) with an arrow pointing to the third note. The dynamic marking 'pp' is placed above the vocal line. The instrumental parts include dynamics like 'p' and 'pp'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Faktura se ovde menja u svim deonicama, a glas uz oznaku *agresivo* ima naznačeni i graul nastup koji prerasta u široku i dominantnu melodijsku liniju u najvišem registru, pevanu belkanto tehnikom. Ponavljajući stih „umrla je četa đaka u jednom danu”, deonica glasa postaje uznemirenija, ljuća i gnevija, što se manifestuje kroz kratke fraze u kojima su svi tonovi naglašeni, te kroz dalja distorziranja vokala upotrebom fraja ili režanjem, na određenoj ili pak neodređenoj visini tona. Nakon postepenog utihnuća zvuka čitavog ansambla u poslednjim taktovima odseka, pojačana uznemirenost narednog (t. 108–156) ogleda se u bržem tempu, šesnaestinskim pokretima, prominentnim glisandima i tremolo pokretima u instrumentalnim partovima i povremenim udarcima nogama o pod koji se očekuju od svirača. Poput transportovanja u trenutak „pedeset i pet minuta pre smrtnog trena”, solistkinja u ovakvom okruženju dočarava nemir i zebnju kroz izlomljenu melodijsku liniju, pevanje „ljutito” i „kroz zube”, te lirske, raspevane segmente koji akcentuju trenutnu bezbrižnost. Ovo je ujedno i najversatilniji odsek dela, budući da u nastavku kompozicije (od t. 157), situacija postepeno postaje sve mirnija i uzvišenija, sa povremenim podsećanjem na motive pljeskanja, zvižduka i školskog zvona (t. 228–232) sa samog početka dela, dok glas belkanto ispevavanjem postupno vođene melodije koja pokatkad iščezava u šum vodi ka željenoj „aleluji kompozicije”.

Primer 12. T. Knežević, Krvava bajka, detalj, t. 63–69, deonice flaute, klarineta, bongosa i soprana.

The image shows a musical score for a scene from 'Krvava bajka' by T. Knežević, measures 63-69. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bongos, Soprano (S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.).

Flute (Fl.): Starts at measure 77 with a 'slap' dynamic and a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with a triplet and a fortissimo (*ff*) triplet in measure 68, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Clarinet (Cl.): Also starts with a 'slap' dynamic and *f*. A yellow box highlights a fortissimo (*ff*) triplet in measure 68 with the instruction: „growl“, режати.

Bongos: Features a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic.

Soprano (S.): Includes the lyrics: Би-ло је то... у не-кој зем - љи се-. A yellow box highlights a fortissimo (*ff*) triplet in measure 68 with the instruction: „growl“, режати на неким од назначених тонова и певати бесно, кроз зубе. The word 'belcanto' is written above the final notes of the phrase.

String Instruments (Vln. I, Vln. II, Vle., Vc.): All parts start with a forte (*f*) dynamic and include the instruction 'espress. cresc.' (expressive crescendo). A box with the number '5' is placed above the first violin part in measure 68.

Privrženost tekstu i njegov uticaj pri izboru izvođačkih sredstava i u oblikovanju muzičkog toka uočljivi su i u kompoziciji *incidAnces* (2017) Juga Konstantina Markovića,⁵⁸ baziranoj na proznom tekstu *Incidences* Danila Harmsa (Daniil Kharms, 1905–1942) na engleskom jeziku, koja žanrovski pripada monodramatskoj tradiciji.⁵⁹ Budući da su oblikovane prema sedam prozних vinjeta u apsurdističkom stilu Harmsa, Markovićevih sedam priča, tj. sedam situacija treba „intuitivno osetiti” pre nego razumeti kao konvencionalni sled događaja.⁶⁰ Delo je pisano za pevačicu, flautistu/kinju, klarinetistu/kinju i kontrabasistu/kinju,⁶¹ a moguće ga je izvesti dvojako: kao koncertno izvođenje ili kao scenski postavljeno, muzičko-teatarsko izvođenje. Muzičko-teatarsko izvođenje bi, po pravilu, trebalo da odlikuje implementiranje minuciozno zabeleženog mnoštva teatarskih i telesnih gestova, mimike i glumačkih akcija izvođača, koje se može izostaviti u koncertnom izvođenju, ali to nije preporučljivo.

Vokalna izvođačica istovremeno je i naratorka, ali i neko ko priče proživljava, prolazeći iz situacije u situaciju kroz različita raspoloženja kao što su čvrstine, strah, uzbuđenje, šok, histerija. Opseg raspoloženja dočaran je i proširenim spektrom vokalnih tehnika, koje su takođe komplementirane gestovima i scenskom akcijom. Naime, kompozitor je u zapisu precizno ubeležio brojne teatarske elemente, pokrete, instrukcije za određene izraze lica ili glumačku akciju; ove instrukcije se uglavnom odnose samo na pevačicu, te se tako od nje u drugoj priči traži da peva sa lirskom, gotovo dečijom bojom glasa i, na mestima gde je to naznačeno, poskakuje s jedne noge na drugu i pravi krugove oko ostatka ansambla.

⁵⁸ Jug Konstantin Marković (1987) je srpski kompozitor, koji je studije kompozicije završio na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu u klasama Vlastimira Trajkovića i Zorana Erića. Alumni je jednogodišnjeg programa IRCAM Cursus, a usavršavao se na brojnim rezidencijama i kursovima u inostranstvu, saradujući i sa kompozitorom Majklom Finisijem (Michael Finnissey). Dobitnik je brojnih nagrada, među kojima su i EnsembleFestival (2020), New Classics (2020), Mokranjčeva nagrada (2019), ISCM Young Composers Award (2019), Tenso Young Composers Award (2017). Saradivao je sa brojnim etabliranim izvođačima (Ensemble Intercontemporain, Divertimento Ensemble, Klangforum Wien, Mivos Quartet, Latvian Radio Choir, Chamber Choir Ireland, Gulbenkian Orchestra, Simfonijski orkestar RTS), a njegova muzika izvođena je na manifestacijama i festivalima širom sveta. Više na: <https://www.jugmarkovic.com/bio>.

⁵⁹ Delo se u celini može čuti i videti na YouTube-u (Jug Marković – *incidAnces* (2017), <https://youtu.be/mUliNDtrlE>) i platformi Vimeo (<https://vimeo.com/254348571>). Kompoziciju su izveli sopran Suzan Fišer (Suzanne Fischer), flautistkinja Alison Frejžer (Alyson Frazier), klarinetista Oliver Pašli (Oliver Pashley) i kontrabasistkinja Elena Marigomez (Elena Marigomez).

⁶⁰ Jug Marković, *incidAnces*, partitura, 2017, 3.

⁶¹ U podnaslovu Marković piše „for singer, flutist, clarinetist and contrabassist”, a nešto kasnije, u pojašnjenju instrumentacije navodi detaljnije: za soprana (lirskog), flautu (C flautu, bas flautu i pikolo flautu), klarinet (klarinet in B, bas klarinet in B), i petožičani kontrabas.

Za svaku od deonica predviđen je određeni set proširenih izvođačkih tehnika. U vokalnom partu Marković uvodi pet tehnika i, stoga, pet simbola koji ne pripadaju tradicionalnom notacionom okviru, i to za *šprehgezang*, govor sa približnom visinom tona, potpuno govorne nastupe, glasno udisanje usled šoka i pevanje sa približnom visinom tona. Osim vokala, i klarinetisti/kinji je ‘dodeljena’ proširena tehnika koja se tiče glasa/pevanja, odnosno, *graula* – u instrukcijama Marković navodi da se „growl” izvodi pevanjem/režanjem uz sviranje, koje ne mora da podražava visinu tona istovremeno dobijenu na instrumentu i koje rezultira distorziranim zvukom.

Važan faktor u zvučnoj slici dela, pored PVT u deonici soprana, predstavljaju i kretanja izvođača (a posebno pevačice) koja čine da se zvuk drugačije prostire i percipira. Tako, na primer, pomenuta druga ‘vinjeta’, „Incidents”, traži od pevačice da poskakuje dok peva, što istovremeno utiče na pojačanu težinu proizvodnje stabilnog tona i prostire njen glas ‘unaokolo’, oko instrumentalista i, stoga, u različitim pravcima projekcije. Slično tome, u trećoj priči („An Optical Illusion”) pevačica se sa svakim novim stihom okreće za 90 stepeni u desnu stranu, a na samom kraju komada zatvara usta i oči.

U komadu br. 5, „Plummeting Old Woman”, Marković pravi direktne reference na ekstremni metal, koje su, međutim, izmeštene iz deonice ‘glavnog’ vokala. Naime, uputstva koja glase „(...) graul; kao u det metal bendu, čvrsto i mračno (growl; like in death metal band, hard and grim)” upisana su u deonicama klarineta i kontrabasa, podražavajući agresiju iskazanu kroz tekst („and was smashed to pieces”). Ovakve instrukcije podrazumevaju sviranje uz vokalizaciju, dok je u deonici klarineta prisutna i instrukcija za pomenuto graulovanje uz sviranje/u instrument. U istom komadu je, nakon graul ‘epizode’, u deonici soprana naznačeno pevanje u „džezi” (eng. *jazzy*) maniru, a la Ališa Kiz (à la Alisha Keys), čime glas(ovi) postaju okosnica za iskorak ka popularnoj muzici, komercijalnoj/džez muzici i ekstremnim žanrovima.

Primer 14. Marković, incidAnces, „Plummeting Old Woman”, t. 5–9.

Sop. win - dow, fell out, fell out, fell out, and was smashed to pie-ces.

Picc.

Cl. m1 m3 m2 m3 and was smashed to pie-ces

Cb. ASP O and was smashed to pie-ces

Voice growl (without the clarinet).
Like in a death metal band, hard and grim

Sing (growl) while playing
Like in a death metal band,
deep, hard and grim

Primer 13. Marković, incidAnces, „Plummeting Old Woman”, t. 14–29.

Sop. win - dow look - ing at the re-mains of the first one, but she al - so

Picc.

Cl. m3 m1 but she al - so

Cb. sffz sfffz but she al - so

growl into the instrument

Growl while playing

Sop. out of ex-ces-sive cu - ri - o - si - ty, fell out

Picc. fp fff increasing vibrato → VMP

Cl. fp fff increasing vibrato → VMP

Cb. sfffz mf ffp fff increasing vibrato → VMP

23

Sop. *spoken ad libitum, mf, leggiero* *f* *mp*
to the ground, and was smashed to pie-ces. The - -

Picc. *Muta in Flauto Grande*

Cl. *Muta in Cl. Basso*
non legato, growl with given words
and was smashed to pie-ces and was smashed to pie-ces and

Cb. *ASP* *fff*
sfz sfz sfz
Growl (death metal style)
and was smashed to pie-ces *simile*

27

Sop. *gliss.*
- - - - - *ff*

Fl. *mf* *gliss.* *ff*

B. Cl. was smashed to and was smashed to pie - ces and was smashed to pie - ces was smashed to pie-ces

Cb. *ASP*

Sa više ili manje direktnim referencama na ekstremni metal i za njega karakteristične izvođačke tehnike, navedeni primeri upotrebe *ekstremnog glasa* u kontekstu umetničke muzike pokazuju na koji način ekstremne manifestacije PVT, koje su etablirane u globalnom fenomenu popularne muzike, mogu da 'žive' i u umetničkoj muzici. Osim toga, razmatrana dela ukazuju i na moduse svojevrzne asimilacije glasa karakterističnog za ekstremnu metal muziku, pogotovu u odnosu na zakonitosti novog konteksta. Ti modusi se realizuju na nekoliko nivoa – u zapisu i instruktivnom sloju dela, u izvođenju, kao i u kompozitorskom odnosu prema zvučnom kvalitetu korišćenih tehnika i referenci. Govoreći o zapisu, otvorene ili prikrivene reference na poreklo inspiracije (gde bi npr. ukazivanje na izvođenje „kao u det metalu“ kod Markovića bilo otvoreno, a upotreba same izvođačke tehnike ili tekstualnih referenci, kao u slučaju kompozicije *Freezing Moon*, bilo prikriveno referiranje ili pak 'sačuvano' za poznavaoce metal

muzike koji će te reference prepoznati), mogu samim izvođačima otkriti prirodu zvuka ili načine na koje se taj zvuk može dobiti. Sve ove kompozicije, u pogledu izvođača, podrazumevaju interpretaciju od strane profesionalnih vokalnih izvođača i instrumentalista, računajući na njihovo kompletno znanje o muzičko-teorijskim i tehničkim aspektima izvođenja, te na versatilnost i prilagodljivost njihovog izraza. Primetno je, takođe, da se od instrumentalista – pretežno izvođača na duvačkim instrumentima – traži simultano sviranje instrumenta i proizvođenje određenog ‘ekstremnog’ vokalnog efekta. Konačno, izvođačke tehnike *ekstremnog glasa* ovde se koriste kao *jedna od* mogućih manifestacija vokalnog izraza, radi dobijanja određenog efekta koji podvlači inicijalnu zamisao kompozitora.

Posmatrajući uvođenje *ekstremnog glasa* u sferu umetničke muzike u tom svetlu, uspostaviću ovde i analogiju sa već razmatranim delom *Uzorci* Srđana Hofmana i načinom na koji ovaj kompozitor tretira zvučni materijal koji je ‘stran’ njegovoj početnoj poziciji kompozitora umetničke muzike. Iako namera kompozitora – u Hofmanovom delu, kao i u ovde prikazanim kompozicijama – nije, kao što smo videli, da u potpunosti ukloni i prikrije idejno poreklo *ekstremnog glasa* u svojim delima, insistiranje na njegovoj zvučnosti i efektu (što je zajednička crta i sa metal muzičarima!) koji će biti izmešten iz inicijalnog konteksta i izveden u ‘uslovima’ umetničke muzike, otkriva čvrsto utemeljenje ovih autora u njihovim ‘početnim pozicijama’. Sa tih pozicija, ove kompozitorke i kompozitori ‘osvežavaju’ komponovanje za glas i ukazuju na uticaj novih vidova inspiracije u nekomercijalnoj popularnoj muzici u glasovnim manifestacijama ne-umetničkog porekla.

5.1.3 Pablo Pikaso u svetu Volta Diznija – Jap Blonk⁶²

Težnja ka zamagljivanju i prevazilaženju granica između različitih izvođačkih umetnosti kao što su muzika, poezija i teatar, čiji je glas zajednički imenilac, bile su perzistentne u avangardnim i eksperimentalnim umetničkim praksama prošlog veka.

⁶² Podnaslov je parafraza citata: „Blonk is Pablo Picasso to McFerrin’s Walt Disney” [Blonk je Pablo Pikaso za Mekferinovog (vokalni umetnik Bobi Mekferin, prim. aut) Volta Diznija]. Sean Scott, *Sacramento News and Review*, prema: Paul Dutton, „Jaap Speak & Blonk Jazz” *CODA*, May/June 2002, 12–15. http://www.jaapblonk.com/Articles/Coda_2002.pdf.

Uzmimo za primer dadaističku simultanu poeziju, Šviterovu *Ursonatu*, Artoov Teatar okrutnosti, itd. Ovaj idejni nukleus oformljen tokom prve polovine 20. stoleća, iznova je rasplamsao nagon za vokalnom transgresijom u decenijama posle Drugog svetskog rata podstaknut tendencijama za prevazilaženje jezika i teksta – kao osnove tradicionalne pozorišne dramaturgije, ključnog elementa poetskog izraza i vodilje izvođačko-kompozitorskog izraza u vokalno-instrumentalnoj muzici. Namesto jezika, sočivo je bilo izoštreno na zvuk, mimiku, pokret.

Poznato je i da je vokalni i performans umetnik, zvučni pesnik i avangardni kompozitor Jap Blonk⁶³ bio među prvima koji su, posle višedecenijske zabrane izvođenja koju je održavao sin Kurta Švitera, Ernst Šviter (Ernst Schwiters), pristupio partituri *Ursonate* i snimio svoje izvođenje 1986. godine, doprinevši tako svojevrsnoj renesansi Šviterovog opusa. Blonkov pristup scenskom nastupu takođe je, prema njegovim rečima, oblikovala i Artoova filozofska i praktična zaostavština, dajući mu „slobodu da mnogo dublje istražuje ludilo na sceni, pri tom ostajući autentičan i moćan”.⁶⁴ Utvrđujući neke od najsnažnijih uticaja na Blonkov rad, unapred možemo da pretpostavimo u kom se pravcu ovaj umetnik kretao u sopstvenoj karijeri. Proširene vokalne tehnike, privrženost krik, zvučnom utisku i „moćnoj” vokalnoj ekspresivnosti kod njega su se razvijale ‘na račun’ oslobođenja od jezički generisanog smisla.

Blonkovo izuzetno plodno stvaralaštvo čine brojni nastupi, audio-vizuelni projekti, diskografska ostvarenja, zbrice vizuelnih radova, predavačka delatnost i druge vrste izvođenja umeća i znanja. U pogledu PVT, Blonk je posvetio značajan deo svoje karijere razvijajući zavidan dijapazon zvukova koje postiže manipulacijom čitavog vokalnog aparata. Inspirisan Šviterovim odnosom prema zvučnom kvalitetu jezika, svoje prve korake u zvučnoj poeziji i vokalnoj improvizaciji načinio je u domenu fonetskih eksploracija; suočen sa neograničenim zvučnim mogućnostima koje je pružao međunarodni fonetski rečnik koji je Blonk nabavio u istraživačke svrhe, počeo je da radi na fonetskim etidama. Radio je sa pojedinačnim slovima, fonemama ili malim skupovima

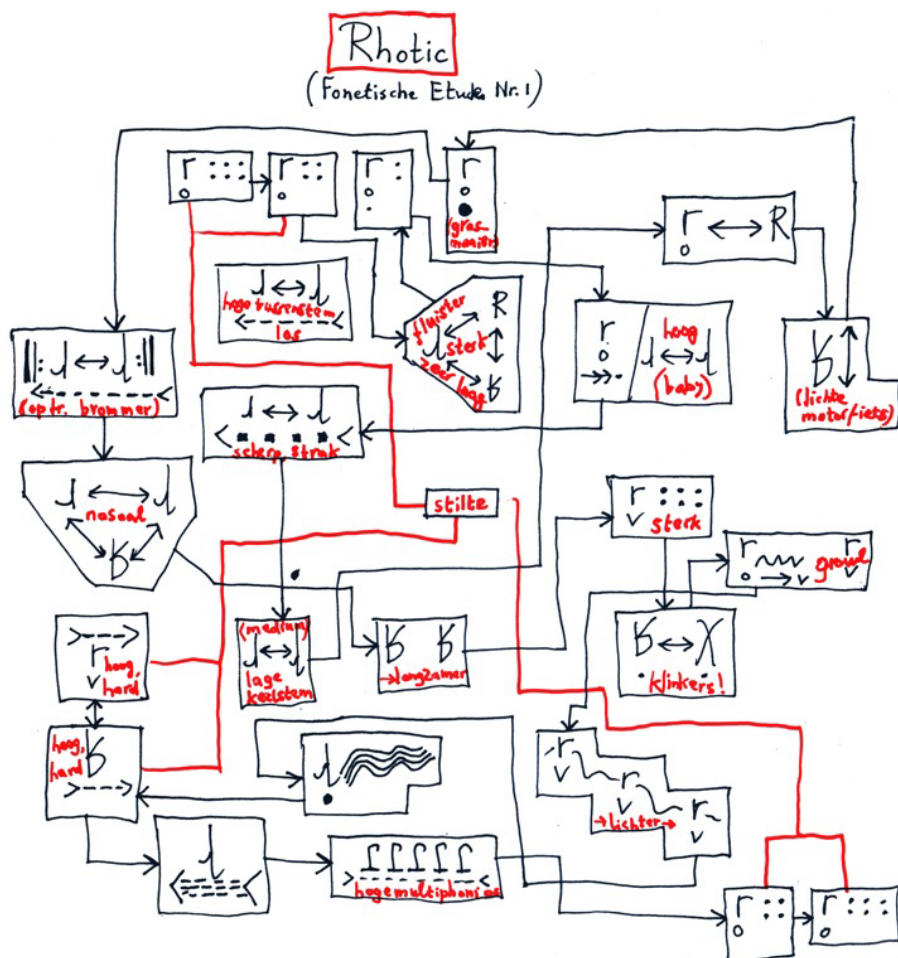
⁶³ Jap Blonk (1953) je holandski vokalni umetnik i kompozitor. Jedan od najvećih uticaja na njegov izvođački i kompozitorski stil imalo je delo *Ursonata* Kurta Švitera. Deluje primarno u oblasti zvučne poezije, ali je sarađivao i sa brojnim muzičarima iz sfere umetničke i popularne muzike. Objavio je značajan broj diskova improvizovane i komponovane zvučne poezije i muzike. Up. https://en.wikipedia.org/wiki/Jaap_Blonk; <https://www.jaapblonk.com/>.

⁶⁴ Jaap Blonk, *Antonin Artaud's To Have Done With the Judgment of God*, miks, mastering i produkcija Jaap Blonk, CD, Kontrans Records, 2020.

fonema, a među prvim rezultatima istraživanja se našla i etida sa slovom „r”, *Rhotic* (*Phonetic Etude #1*, 1991), u kojoj se Blonk bavio njegovim različitim izgovorima u zavisnosti od jezika i onomatopejičnim gestovima.

Primer 15. Jap Blonk, *Rhotic* (1991)

Izvor: <http://www.japblonk.com/Images/Scores/IMG0012.html>.



Nadgradnja fonetskih istraživanja u komadima koji su usledili vođena je u pravcu improvizacije i rada sa udahom/izdahom i protokom vazduha, te sa glasovnim registrima (na primer, često upotrebljava *vokalni fraj*) i tehnikama poput vibrata, gde varira brzinu vibracije i visinu tona. Pored toga, za Blonkov izvođački i kompozitorski stil karakteristično je poigravanje za varijantnim pozicioniranjem usana, zuba i jezika u pokušajima da se isti glas – samoglasnik ili suglasnik – dobije na različite načine ili ‘različitim kanalima’. Na ovaj način on prihvata i služi se punim potencijalom pominjanog Labelovog „hranljivog” zvučnog spektra, koji sitne i u govoru usputne zvuke

koje usta proizvode, postavlja u prvi plan, naglašavajući zvuke pljuvačke, otvaranja i zatvaranja usana, grgoljenja, kašlja, gutanja, itd. Da bi dobio željeni zvuk, Blonk se, takođe, služi i sopstvenim šakama, kojima može da 'potpomogne' zvuk glasa na više načina: manuelno dodajući vibrato pomerajući kožu vrata u predelu glasnica i menjajući mu brzinu, menjajući boju zvuka pomeranjem kože obraza čime se automatski varira oblik i stepen otvorenosti usana, te kombinacijom, tj. istovremenim pomeranjem kože vrata i obraza radi postizanja kompleksnijih ritmičkih podela i zvučnih ishoda.⁶⁵ Komad u kome se veliki broj ovih tehnika demonstrira jeste Blonkov *Solo za sintisajzer obraza* (*Solo for Cheek Synthesizer*), koji se izvodi sa dva mikrofona.

Ilustracija 11. Blonk izvodi na sintisajzeru obraza. Moers festival 2017. Fotograf: Harald Krichel.



⁶⁵ Demonstraciju ovih pojedinačnih tehnika moguće je videti na Blonkovom snimku sa predavanja održanog u okviru konferencije „The Art of Voice Synthesis” u Amsterdamu 2016. godine. TheArtofVoiceSynthesis 8compressed Orgelpark JaapBlonk, 2016, <https://youtu.be/ITzWYf0u4Ag>.

Blonk je aktivan i u domenu elektrovokalne muzike, o čemu će više reći biti u narednom poglavlju. Ovde ću, stoga, posvetiti pažnju svojevrsnom kolažu Blonkovih uticaja i stvaralačkih pregnuća, objedinjenih u jednom od skorašnjih koncertnih, posve specifičnih, nastupa. Naime, tokom „karantinske ere”, u junu 2020. godine, Blonk je nastupio u okviru serije *The Quarantine Concerts* organizacije Experiental Sound Studio iz Čikaga.⁶⁶ Polučasovni koncert u jednom, nepromenljivom kadru prikazuje umetnika koji u svom kućnom ili radnom prostoru sedi za kompjuterom i mikrofonom, dok ga (kompjuterska) kamera snima iz pozicije nešto ispod njegove linije očiju, a sa njegove desne strane. Sa leve ga pak obasjava žuto sijalično svetlo, čineći da i on deluje *žučkasto* i neprirodno, ali sasvim uobičajeno za pandemijske uslove i dovoljno dobro da jasno prikazuje njegovo lice. Koncert je otpočeo njegovom kompozicijom *Sound*, koja započinje šapatom i razumljivim tekstom i sugestivno se, uz izražajnu mimiku i grimase, usložnjava, pojačava i onomaotpejično akcentuje razumljive delove teksta, do potpunog raspada u nerazumljivu smesu zvukova dobijenih prethodno navedenim Blonkovim tehnikama. Zatim je izveo stav Scherzo iz *Ursonate*, i to, kako je naglasio, na način na koji ga je izvodio u vreme dok je još trajala zabrana snimanja i izvođenja – naime, stav bi recitovao do polovine, da bi se potom ‘vratio unazad’, odnosno, u retrogradnom potezu izveo isti komad teksta. Scherzo je pratila zvučna pesma Huga Bala iz 1916. godine, *Totenklage*, lament za nastradale u Prvom svetskom ratu. Blonk je pesmu zvučno podelio na tri dela, u prvom izvedeći izdržane tonove u falsetnom registru, u drugom ritmičnije, režeće tonove koji su ponekad prelazili u potpuni *vokalni fraj*, dok je u poslednjem segmentu slogove vokalizovao gotovo histeričnim i uznemirenim, drhtavim glasom, po potrebi koristeći manuelnu tehniku dodavanja vibrata na vratu. Za Balovom pesmom usledila je Blonkova *Fonetska etida* br. 5, *Guttrix* (2019), u kojoj se istražuju mogućnosti guturalnih zvukova. Nanovo bez tekstualnog predloška, glas se tako kreće od *vokalnog fraja* do potpunog režanja u maniru *graul* tehnike, uz brojne finese i širok dinamički raspon, a ovoj osnovnoj skali Blonk pridodaje zvuke hrkanja, kašljanja, grgoljenja, tonova distorziranih aktivnošću tkiva iznad glasnica, nagona za mučninom i podrigivanjem i svojevrsnog dvoglasa *vokalnog fraja* sa alikvotnim tonom. Komad *Five Encrypted Proposals* podseća na, kako mu i ime kaže, predloge, gotovo reklamne fraze,

⁶⁶ Koncert je dostupan na sledećem linku: <https://youtu.be/LW1QWMO-Pnw>.

i to prema oponašanju fleksije i intonacije govora i u onim ‘kodiranim stihovima’ koji nisu smisleni. Poslednje delo, *kré (Homagge à A.A.)* (1993), omaž Artou, simbolično zaokružuje koncert demonstracijom ranog komada Blonka i još jednim primerom rada sa zvučnošću jezika (ovoga puta francuskog), dinamičkim rasponom glasa i različitim tehnikama, te rastakanjem fraza na pojedinačne slogove koji u repetitiji postepeno gube svoja prvobitna značenja.

5.1.4 Glas i ritual – Majk Paton

Lajtmotiv Artoovog uticaja na izvođačke umetnosti kraja 20. i početka 21. veka prisutan je i u projektu *Moonchild* kojim rukovodi kompozitor i saksofonista Džon Zorn. Ovde je Artou priključena i književna struja inspiracije – istoimeni roman, okultizam i misticizam Alistera Kroulija (Aleister Crowley, 1875–1947), te muzička, u vidu stvaralačkih inovacija i razumevanja zvučne organizacije Edgara Vareza (Edgard Varèse, 1883–1965). Zornova inicijalna ideja pretpostavila je izvođače, muzičare koji prevashodno dolaze iz rok, džez i metal muzike, a koji će putem *vođene improvizacije* realizovati muzički tok. U tu svrhu okupljen je *Moonchild Trio*, u kasnijem periodu proširivan prema potrebi, koji su činili Majk Paton,⁶⁷ bas gitarista Trevor Dan (Trevor Dun, 1968) i bubnjar Džoi Baron (Joey Baron, 1955).

Prateći usmeni dogovor o žanrovskom okviru i kreiranju sopstvenog muzičkog ‘jezika’ koji će odgovoriti na Zornov zahtev za ritualnim, hipnotičkim i magijskim događajem, Paton je radio na oživljavanju „usmene rok tradicije”, glasom imitirajući zvuk koji bi se inače dobio na instrumentima u rok i metal muzici.⁶⁸ Od prvih koncerata i albuma *Moonchild: Songs Without Words* (2006), Paton je profilisao svoj izraz u sferi

⁶⁷ Majk Paton (1968) je američki pevač i muzičar, vokalni umetnik, glasovni glumac, producent. Izvodi u različitim žanrovskim okvirima popularne i eksperimentalne umetničke muzike (metal, rok, rep, alternativni pravci, džez). Frontmen je benda Faith no More, osnivač i pevač benda Mr. Bungle, pevač sastava i projekata Tomahawk, Fantômas, Lovage, Peeping Tom, Dead Cross, Mondo Kane, Moonchild Trio. Sarađivao je sa Džonom Zornom, te bendovima kao što su Sepultura, Dillinger Escape Plan, Kaada, i drugi. Komponuje muziku za filmove (*Crank: High Voltage*, *The Place Beyond pines*, 1922) i video igrice. Kao glasovni glumac radio je na video igricama (*The Darkness*, *The Darkness II*, *Portal*, *Left 4 Dead*, i dr) i animiranim filmovima. Jedan je od osnivača izdavačke kuće *Ipecac Records*. Up. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 149. Videti i: https://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Patton.

⁶⁸ Ross Simonini, „An Interview with Mike Patton”, *The Believer* January 1, 2013. Pristupljeno 17.6.2021. <https://believermag.com/an-interview-with-mike-patton/>.

proširenih tehnika, eksperimentalnog zvuka ekstremnog metala, te *noise* muzike, u kojoj se već ‘uhodao’ kroz svoje druge angažmane poput eksperimentalnog rok/metal benda *Mr. Bungle*, avangardne metal supergrupe *Fantômas*,⁶⁹ u nešto manjoj meri i sastava *Faith no More*, te eksperimentalnog albuma *Adult Themes for Voice* (1996).⁷⁰ Poližanrovske i *crossover* koncepcije numera, apsorpcija i objedinjavanje različitih muzičkih uticaja i istraživanja izvođačkog/vokalnog aparata i tehnika, u konačnici su za sam glas značile ekspanziju u pravcu skrima i graula, ali i poigravanja sa emocionalnim zvučnim reakcijama poput plača, jecanja, smeha ili nehotičnim telesnim akcijama poput kašlja. U Dolarovoj podeli na jezičke i ne-lingvističke glasovne manifestacije,⁷¹ gde se razlikuju predlingvistički (oni koji još uvek nisu postali jezik – kašljanje, štucanje, ‘gugutanje’, vrisak) i postlingvistički (oni koji su *nadgradili* jezički sistem – smeh, pevanje i, dodala bih, plač) fenomeni, evidentno je da Paton poseže za gotovo svim vidovima oglašavanja iz nejezičkog spektra.

Atmosferu rituala uspostavljenu od samog početka rada na projektu *Moonchild*, članovi ansambla su dosledno sprovodili u narednim, koncertnim ili studijskim izdanjima. U pogledu glasa, jedan od najversatilnijih i najupečatljivijih komada predstavlja numera *Litany IV* sa albuma *Six Litanies for Heliogabalus* (Tzadik, 2007). Ovde Paton gotovo u potpunosti eliminiše melodijsku i jezičku komponentu iz svog izvođačkog ‘vokabulara’, prezentujući vokalni ritual oličen u izvođenju „sa spoljašnjih rubova muzike” zahvaljujući širokom spektru tehnika i ritmičkim obrascima. Izbegavanje jezičkih uputa i oslanjanje na nelingvističke vokalizacije je u ovom kontekstu i očekivano, te doprinosi ‘magijskom’, vanvremenskom i ezoterijskom utisku.

Kao što sam istakla i u mojim prethodnim istraživanjima,⁷² glasovni i uopšte muzički produkt saradnje Zorna i muzičara okupljenih oko *Moonchild* projekta, balansira u liminalnom prostoru između popularne, tj. rok i metal muzike, avangardnog i *noise*

⁶⁹ Ovaj bend dobio je odrednicu „dada-metal”, aludirajući na avangardni pokret sa početka 20. veka. Robin Waltz i Elliott Smith, *Fantômas & The Avant-Garde*. Pristupljeno 5.5.2014. <http://www.fantomas-lives.com/fanto5.htm>.

⁷⁰ Ovakvi eksperimenti bili su svojstveni i ostalim članovima *Moonchild*-a. Zorn je na prelazu devete u poslednju deceniju 20. veka predvodio eksperimentalni sastav *Naked City* (1988–1993) u kome je saradivao sa Džojem Baronom, kao i *Painkiller* (1991–1995), bend koji je kombinovao avangardni džez, *noise* i ekstremni metal, a u kome je radio sa, između ostalog, bubnjarem det metal/grajnd benda *Napalm Death*, Mikom Herisom (Mick Harris).

⁷¹ Up. Dolar, *Glas i ništa više*, 36.

⁷² Up. Radovanović, *Eksperimentalni glas*, 130–131.

uticaja njujorške scene osamdesetih, džez i slobodne improvizacije, te umetničke muzike. Dakako, uplivi drugih izvođačkih umetnosti sa eksperimentalnim i avangardnim prefiksom kao što su zvučna poezija i Artoov teatar, ovde takođe ne smeju biti zanemareni.

Kao što je pokazano u ovom poglavlju, počevši od osamdesetih godina 20. veka naovamo *monstruozni*, Drugi glas, koji nastaje proširenjem palete izvođačke tehnike, uspostavljen je kao jedan od najupečatljivijih obeležja određenog skupa muzičkih žanrova. Imajući u vidu i aktuelnu globalizaciju, kao i težnju za brisanjem granica između žanrova (ne samo) popularne muzike, može se reći da je ovaj fenomen, prvenstveno i naj snažnije vezan za ekstremne metal žanrove, dostigao status *naturalizovane anomalije* – vokalnog ponašanja koje i dalje nije popularno i prihvaćeno u glavnim tokovima savremene muzike, ali se nalazi na mapi najšire shvaćene popularne muzike. Veće prisustvo ekstremnog glasa u mejnstrim medijima uticalo je ne samo na generacije slušalaca, nego, kao što smo videli na primeru kompozitorke i kompozitora (pa i vokalnih izvođačica i izvođača!), i na stvaraoce u različitim domenima savremene muzike. Iako su proširene vokalne tehnike stalni deo izvođačkog i kompozitorskog vokabulara ustanovljen još u prošlom veku, primetno je da mlađim generacijama ohrabrenje i podsticaj za uključivanje ovakvih vokalizacija dolazi ‘od spolja’, odnosno, izvan hermetičnih granica umetničke muzike.

Tako se može reći da je, u kontekstu posthumanizma i tendencija pomirenja pa i nadilaženja humanističke i antihumanističke misli, *monstruozni glas* ušao u optičaj ‘na velika vrata’, odnosno, na vrata globalne muzičke industrije. Debata koja može da proistekne iz ovakvog razvoja može da bude usmerena na pitanje zatupljivanja ‘oštrice’ monstruoznog efekta usled njegovog uobičajavanja i ‘pripitomljavanja’ posredstvom uređenog sistema vokalne pedagogije.

6 GLAS U SAVREMENOJ MUZICI III – KIBORZI, AVATARI I ISTRAŽIVANJE POSTHUMANOG

Odnosi između čoveka i mašina od pamtiveka su višestruki, višeznačni i kompleksni. Uz glas u savremenom muzičkom ili umetničkom kontekstu oni se dodatno i na određene načine usložnjavaju, pokazujući kako se dileme, pluralnost i ambivalentnost glasa transponuju u (post)digitalnom, globalizovanom svetu današnjice. U ovom poglavlju će, tako, biti reči o onim odnosima iz kojih se rezultat veze uspostavljene između čoveka i mašine, tj. umetnikâ, njihovih glasova i njihovih alata, može iščitavati kao kiborški, avatarski ili specifično posthumani.

Logična je pretpostavka – premda uz opravdanu uzdržanost prema ideji progresa u društveno-političkom smislu – da u sve tri ove trase umetnici nastoje da unaprede, nadgrade, obogate svoje iskustvo, te da ga optimizuju prema sopstvenim poetičkim potrebama i težnjama. U slučaju kiborškog preoblikovanja će, dakle, doći do fuzije organskog i neorganskog materijala, odnosno, živih/bioloških i tehnoloških/elektromehaničkih elemenata;¹ avatare pojmimo kao grafičku, vizuelnu, pa i zvučnu reprezentaciju osobe/a u sajber prostoru; posthumani princip podrazumeva ideju prevazilaženja humanog i njegove direktne i intencionalne nadgradnje. Sve ove relacije karakteristične su za savremeni trenutak, sve one postavljaju pitanje granice organizma i mašine ili te granice relativizuju, i to ne samo u oblasti muzike i drugih umetničkih disciplina, nego i u svakodnevnom životu.

Stoga nije iznenađujuće da se umetnice i umetnici koje ovde razmatram mogu svrstati u kategoriju *digital natives*-a (odnosno, u skup generacija čija se donja vremenska granica

¹ Miško Šuvaković kiborge u diskursima teorije umetnosti i kulture opisuje kao „veštački regulacijski sistem uspostavljen između biološkog organizma i elektronsko-mehaničkog sistema”. Kiborg je takođe „metaforično stvorenje neograničenih mogućnosti *travestiranja* (modifikovanja imaskiranja) u svetu elektronske simulacijske realnosti”. Takođe, u filozofskom smislu kiborg je „a) stvorenje nastalo sintezom *stvorenja* i *nestvorenja* (...), b) *analitičko stvorenje* koje je posledica (...) analitičkih propozicija tehnike (...) i c) *ono* što pokazuje interaktivne veze između prisutnosti (ontologije), izgleda (morfologije) i pojavnosti (recepcije, potrošnje) prostorno vremenskog događaja veštačkog sveta (fenomenologija). Šuvaković, *Pojmovnik*, 355.

postavlja u kraj osamdesetih i početak devedesetih godina 20. veka), kojima je tehnokulturno okruženje internalizovano i urođeno, i koji pokazuju svojevrsnu prirodnost u vladanju tehnologijom.² Kako ćemo videti iz primera pred nama, već sredinom devedesetih razvija se plodno tlo za nastup *postdigitalne umetničke i teorijske paradigme*, koja je za muzičare i kompozitore elektroakustičke muzike značila „novi karakter računarskog muzičara”, a koji se ogledao u realizaciji mogućnosti stvaranja muzike uživo pomoću novog računarskog muzičkog softvera.³ Izvođenje, kreiranje i komponovanje muzike u realnom vremenu nesumnjivo je jedna od najupečatljivih odlika savremenih muzičara koji koriste tehnološke alate poslednje generacije. Štaviše, u skladu sa sopstvenim potrebama, neki od njih su nastojali i da razviju sopstvene alate i uređaje, kojima tehnologija muzičkog izvođenja i stvaranja iznova i sa još jasnijom namerom biva sve dublje personalizovana i individualizovana.

Ako se uzme u obzir da smo u pregledu značajnih figura istakli vokalne umetnice i kompozitorke poput Lori Anderson i Dijamande Galas, te im ovde pridružimo i njima savremene Suzan Čiani (Suzanne Ciani) i Polin Oliveros, primetićemo da su u studijama slučaja koje slede dominantno zastupljene žene – umetnice, kompozitorke, pronalazačice. Njihovo ‘simultano’ delovanje – kao kompozitorke i kao izvođačica koje kroz izvođačku praksu uspostavljaju raznolike odnose prema tehnologiji i tako modeluju svoj glas i telo – bilo je ovde kriterijum za odabir studija slučaja. Otuda i prilika da se primeti sklonost kompozitorke i izvođačica da rade i istražuju u oblasti elektroakustične i, konkretno, elektrovokalne muzike. Takve tendencije očituju se u ovom veku na našoj muzičkoj sceni (umetničkoj, popularnoj, eksperimentalnoj...), kao i šire. One svakako u kontekstu savremene muzike iznova promišljaju i preispituju tradicionalne odnose između žena i izvođaštva, žena i vokalne muzike, kao i žena i ‘intimnog’, privatnog okruženja u kome se muzika stvara i izvodi. Ovo poglavlje će, stoga, i u tom pogledu osvetliti kurentno stvaralaštvo u oblasti elektrovokalne muzike, a kroz prizmu savremenih vokalnih *otelotvorenja* kiborga, avatara i posthumanih entiteta.

² Ур. Милојковић, *Дигитална технологија*, 284.

³ Милојковић, *Дигитална технологија*, 316.

6.1 OD VOKODERA DO MI.MU RUKAVICA – „HIDE & SEEK” IMODŽEN HIP

Čini se da je, kada je u pitanju rad engleske muzičarke, producentkinje, audio inženjerke i pronalazačice Imodžen Hip, imajući u vidu njena tehnološka dostignuća u domenu muzike (a i šire), klasifikacija Alekse Vološin (Alexa Woloshyn) koja ovu umetnicu svrstava u kiborge i više nego opravdana.⁴ Muzikom, pa i muzičkom produkcijom bavila se od detinjstva,⁵ a njeno interesovanje za tehnologiju u kontekstu muzike kanalisano je proteklih decenija ka različitim – može se reći i revolucionarnim – izumima. Profilišući svoj solistički izraz od žanrovskih okvira alternativnog roka tokom devedesetih godina, pa sve do elektropopa sredinom prve decenije 21. veka na svom prvom samostalnom projektu i nadalje, Hip je radila na inkorporaciji tehnologije koja će stvaranje, produkciju i plasiranje muzike svesti pod kontrolu umetnika na inovativan način.

Kao svojevrsna studija slučaja uz koju je moguće ispratiti razvoj ‘kiborškog’ delovanja Imodžen Hip u muzici i mesta glasa u tom kontekstu, biće razmatrana pesma „Hide and Seek”, (uslovno rečeno) *a cappella* balada objavljena 2005. godine na albumu *Speak for Yourself*. Pažnju široke javnosti ova pesma je privukla pošto je iskorišćena iste godine u finalnoj epizodi druge sezone televizijske serije *The O. C.* (Fox Broadcasting Company), te ubrzo u popularnoj televizijskoj emisiji *Saturday Night Live*. Nadalje, pesma je takođe dobijala nove oblike (npr. verzija za predstavu *Hari Poter i ukleto dete* Džeka Torna [Jack Torne] 2016. godine), a poslužila je i kao inspiracija i materijal za

⁴ Alexa Woloshyn, „Imogen Heap as Musical Cyborg: Renegotiations of Power, Gender and Sound”, *Journal on the Art of Record Production* br. 4 (2009). <http://alexawoloshyn.com/wp-content/uploads/2018/03/Alexa-Woloshyn-Imogen-Heap-copy.pdf>

⁵ Imodžen Hip (1977) je od detinjstva svirala klavir, nešto kasnije i violončelo i klarinet, a njeni prvi ‘radovi’ sa tehnologijom u detinjstvu podrazumevali su snimanje pratnje za pesme na kasetu, koju je zatim puštala i koristila kao matricu za pevanje. Sa 12 godina naučila je da koristi Cubase i Atari, godinu dana kasnije počela da piše svoje pesme, a sa 15 je počela da koristi real-to-real snimač, vrstu snimača sa magnetnim trakama, a snimljenu muziku je producirala koristeći kućni kompjuter. Visoko obrazovanje stekla je na londonskoj BRIT školi za izvođačke umetnosti i tehnologiju.

Više na: https://en.wikipedia.org/wiki/Imogen_Heap

Detaljnije o važnim izdanjima i događajima na: <http://imogenheap.com/>

semplovanje brojnim muzičarima sa scene mejnstrim popularne muzike (npr. u pesmi „Whatcha Say” [2009] r’n’b izvođača Džejsona Derula [Jason Derulo]).

Iako Imodžen Hip kroz čitav album koristi različite mogućnosti tehnologije, a u vezi sa glasom – npr. double tracking, izdašnu reverberaciju („Just for Now”), efekat vokodera, distorziju („Daylight Robbery”), eho efekat („The Moment I Said It”)⁶ – „Hide and Seek” se ipak posebno – i neplanirano – izdvaja. Naime, Imodžen Hip je u više navrata⁷ opisivala da je ova pesma zapravo nastala usled „tehnološkog prekida”, tj. kvara kompjutera; izgubila je sve na čemu je radila i, umesto da očajava, odlučila se da snimi *bilo šta* i isproba novi uređaj koji joj je pozajmio prijatelj. U pitanju je bio DigiTech Vocalist Workstation harmonajzer, na koji je osim mikrofona priključila i MIDI klavijaturu, što joj je omogućilo da u realnom vremenu harmonizuje melodiju koju je pevala. Takođe, upotreba režima vokodera doprinela je modifikaciji frekvencijskog spektra glasa, kako one linije koja je predstavljala ulazni signal, tako i izlznog, horskog rezultata. Budući da je harmonajzer reagovao samo na glas, harmonizacija se prekida u trenutku kada se napravi pauza u glavnoj liniji, čime je proizveden efekat simultanog pevanja sintetizovanog hora i Imodžen Hip.⁸ Ovaj utisak dodatno je osnažen činjenicom da ‘originalni’ glas i sintetizovani glasovi nisu u potpunosti ‘izgubljeni’ u efektima. Kako je umetnica naglasila, jedini zvučni materijal koji se čuje u ovoj numeru i sa kojim harmonajzer radi jeste zvuk njenog glasa – klavijature ne proizvode samostalan zvuk i ne dodaju boju; one samo „govore harmonajzeru koje sve note glas navodno peva”.⁹ Uređaj je podešen na generisanje četvoroglasnog polifonog stava, bez obzira na to koliko je tonova odsvirano, tako da je u proces nastanka i profilisanja pesme donekle bio uključen i faktor slučaja.

Po objavljivanju, Imodžen Hip je želela da ovu numeru uživo izvodi sa svim pomenutim uređajima, koristeći, dakle, mikrofona, klavijature (najčešće kitar /eng. *keytar*/, klavijaturu namenjenu za sviranje u položaju gitare) i harmonajzer. „Hide and Seek” stoga svaki put iznova nastaje u svom ‘izvornom’ okruženju, demistifikujući proces nastanka hora od umnoženih, istovetnih, i donekle robotizovanih glasova. Primetno je i da će Hip

⁶ Cf. Woloshyn, „Imogen Heap as Musical Cyborg”.

⁷ Vidi npr. Tom Cridland, „Imogen Heap on the creation of her masterpiece, Hide and Seek”, 4.5.2021, YouTube video, 7:09. <https://youtu.be/DBNWW5ndubw>.

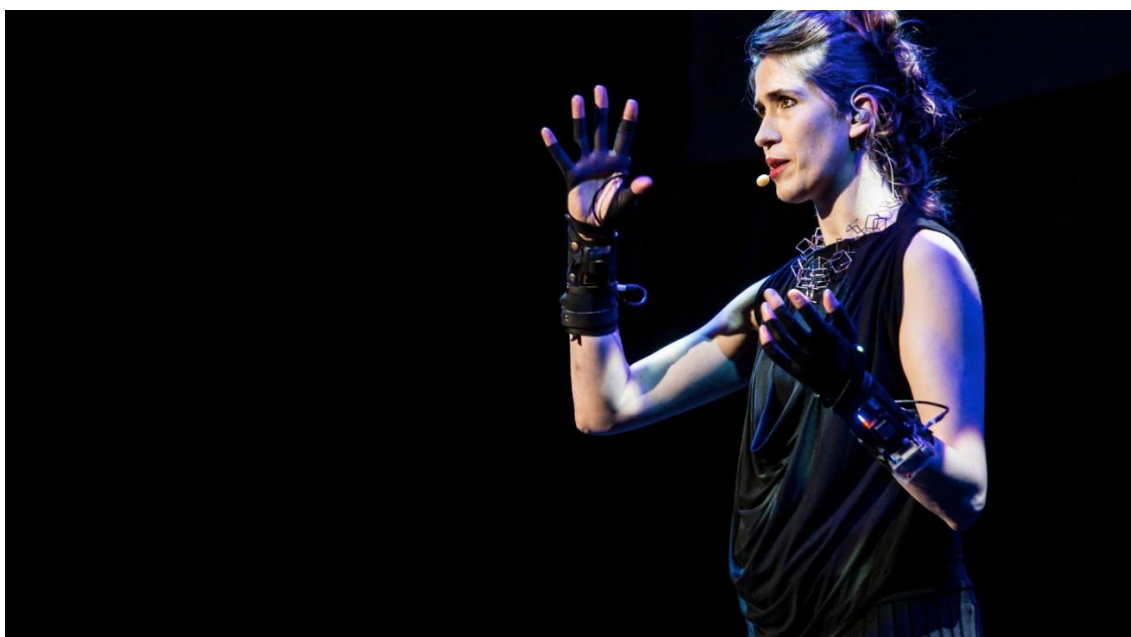
⁸ Jay Hodgson, „A Field Guide to Equalisation and Dynamics Processing on Rock and Electronica Records”, *Popular Music* 29, no. 2 (2010): 283–97. doi:10.1017/S0261143010000085, 292.

⁹ Cf. Woloshyn, „Imogen Heap as Musical Cyborg”.

na koncertima rado odvojiti vreme da bi ukratko pojasnila kako funkcioniše aparatura kojom se ova pesma oživljava.

Nastojeći da svoja izvođenja uživo načini „prirodnijim” i (bar naizgled) spontanijim, Imodžen Hip je, počevši od 2010. godine, zajedno sa timom inženjera, programera, industrijskih i tekstilnih dizajnera radila na razvoju alata koji će joj omogućiti veću slobodu na sceni (u poređenju sa dotadašnjom vezanošću za kompjuter, sintisajzere, miksete i potenciometre) te osetniju povezanost sa publikom koja iz te nesputanosti proizlazi. U tom kontekstu patentirane su Mi.Mu rukavice, koje su danas dostupne svima koji nastoje da kontrolišu određene parametre svog umetničkog (ili drugog) delovanja posredstvom ovog alata i kompjuterskog softvera: u tom smislu, Mi.Mu rukavice su namenjene muzičarima, di-džejevima, vizuelnim umetnicima, plesačima, robotičarima i sličnim profesijama.¹⁰

Ilustracija 12. Imodžen Hip, konferencija Design Inadaba, 2016.



Dizajnirane tako da prate pokrete šake, prepoznaju njene različite položaje sa visokom preciznošću i budu osetljive kako na suptilne, tako i na oštre promene i pokrete, Mi.Mu rukavice pružaju mogućnost potpune personalizacije čitavog spektra

¹⁰ Marija Maglov, „‘Human vs. Machine’ Divide is a False Dichotomy: Interview with Dr. Kelly Snook”, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 4 (2020): 20.

izdiferenciranih komandi i uputstava. Sve komande moguće je isprogramirati i povezati sa određenim zvučnim gestom, zvukom muzičkog instrumenta, postupkom (snimanje, prekid snimanja, lupovanje...) ili efektom u softveru Glover, posebno razvijenom za upotrebu sa rukavicama, a danas ga je moguće koristiti na različitim tipovima prenosnih računara ili ga povezati i kontrolisati preko aplikacija na pametnim telefonima ili tehnologije praćenja pokreta ostvarene kroz optičke uređaje Leap Motion ili micro:bit.

Imodžen Hip koristi upravo ovu osnovnu postavku izuma – Mi.Mu rukavice i softver Glover, što je demonstrirala na više koncerata i predavanja.¹¹ Mogućnosti su brojne, a ovde ću pomenuti samo neke od njih (koje se takođe mogu menjati): npr. pomerajući desnu ruku gore-dole, Hip kontroliše visinu tona; držeći levu pesnicu stisnutu, ona snima svoj glas, a kada je otvori, stvara lup od tog zvuka; spajajući palac i kažiprst desne ruke, ona zvuku dodaje reverb, s tim da se njegova početna pozicija, tj. ona sa najnižom vrednošću nalazi kada je ruka spuštена u predelu stomaka, a efekat je najjači kada se ruka ispruži/odruči. Skupljanjem desne ruke u pesnicu, umetnica pušta prethodno izvedenu frazu unazad. Rukavicama je takođe moguće kontrolisati i menjati zvučnu panoramu, odnosno, pomerati zvuk preko aktivnih zvučnika u prostoriji i tako uticati na prostornost i različitu recepciju zvuka.

Kada je reč o pesmi „Hide and Seek”, ona u izvođenju pomoću rukavica ne samo da dobija novo obličje, nego i podstiče nove mehanizme u izvođenju. Isključivši opciju u kojoj harmonajzer i vokoder imaju ulogu rekreacije hora glasova na osnovu jedne linije inputa (koju je, uz određena podešavanja, moguće dobiti i pomoću samih Mi.Mu rukavica), Imodžen Hip se odlučuje za postepeno naslojavanje glasova i investirano oblikovanje atmosfere muzičkog toka na licu mesta.

U izvođenju ove pesme na koncertu iz serije Tiny Desk Concerts (NPR Music) Hip i dalje koristi samo zvuk svog glasa, bez instrumenata, od koga uz pomoć efekata, lupera i drugih opcija sadržanih u softveru sačinjava kompletnu zvučnu sliku. Osnova tonalne sfere atmosferskog A dura uspostavlja se kroz četiri postupno izvedena, snimljena i lupovana glasa višeglasa. ‘Prazno’ zvučanje osnovnog tona i dominante istrajava potom kroz čitavu izvedbu kao svojevrsan dron uz obilatu upotrebu reverba, na taj način utapajući sve harmonske promene originalno sadržane u pesmi u jednu kovitlajuću masu

¹¹ Videti npr. TEDx Talks, „Sculpting music with Mi.Mu gloves | Imogen Heap | TEDxCERN”, 7.12.2015, YouTube video, 17:23, <https://youtu.be/7oeEQhOmGpg>.

zvuka. Direktnu harmonizaciju pevane linije sa tekstem Imodžen Hip koristi u prelaznim odsecima, dok se u finalnom refrenu iznova služi snimanjem i lupovanjem pojedinačnih linija polifonog sloga.

Osim upečatljive povezanosti muzičkog stvaranja i izvođenja sa tehnološkim sredstvima, dostignute i na kinetičkom planu upotrebom Mi.Mu rukavica, način na koji Imodžen Hip tretira i upotrebljava glas u sprezi sa tehnologijom i alatima direktno proizašlim iz njene vizije za budućnost (ili, u njenom slučaju, sadašnjost) muzike, može se, konačno, čitati i kao kiborški. Postojanje kiborga, „hibrida mašine i organizma, tvorevine društvene realnosti i fikcije”, kako ga je u svom *Manifestu kiborga* okarakterisala Dona Haravej, ovde se potvrđuje i kroz medijum glasa. Pluralni, izmešani i hibridni subjekt¹² ostvaruje se u međuzavisnosti glasa i mašina, glasa i zvučnog, poetičkog i produkcijskog konteksta u kome je on neostvariv i/ili nekompletan bez muzičko-tehnoloških ‘proteza’. Rezultat ovog rada je glas koji je, nalik prirodnom procesu, srastao sa svojim tehno-okruženjem, nastanjujući, te stoga i pomerajući, granice između čoveka i mašine.

6.2 „ONA JE SVAČIJI GLAS” – FENOMEN HACUNE MIKU

Iako ne dolazi iz konteksta Zapadnog sveta, čemu je ova studija okrenuta, proces globalizacije i povezivanja najudaljenijih tržišta, kao i činjenica da je japansko tržište jedno od najproduktivnijih u pogledu novih (muzičkih) tehnologija, podstakli su me da ovde razmotrim slučaj Hacune Miku (Hatsune Miku) – doslovno preveden kao „prvi zvuk budućnosti”, koji u sebi spaja dostignuća i načela najnovije muzičke i vokalne tehnologije, participatorne kulture i globalno prisutnog fenomena popularne kulture i muzike. Zamišljena kao prva u nizu Vocaloid-ove serije likova *Character Vocal Series*, Hacune Miku predstavlja softver i glasovnu banku,¹³ odnosno, program za sintezu pevanog glasa i, istovremeno, aplikaciju, koju je 2007. godine objavila japanska

¹² Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 30.

¹³ Glasovna banka, kako je već pomenuto, predstavlja bazu podataka, tj. skup semplova i uzoraka snimljenog glasa koji se koristi za rekreaciju govornog ili pevanog glasa.

kompanija Crypton Future Media. Osim toga, Hacune Miku je fiktivni, virtuelni lik, hologram, avatar, ikona pop muzike, virtuelna diva, baza podataka, instrument, anime lik, čiji su telo, ličnost, pojava i gestovi u potpunosti veštački sintetizovani. Njen vizuelni lik osmislio je manga umetnik Kei. Uzimajući u obzir da se Hacune Miku očigledno predstavlja i postavlja kao devojčica/devojka (kreatori lika zamislili su je kao devojku od 16 godina), treba naglasiti da su u kreiranju ove programirane ličnosti korišćeni vidovi stereotipne vizuelne reprezentacije osoba ženskog roda¹⁴ kao što su duga, tirkizna kosa vezana u dve kike, vitka figura, istaknute/velike grudi, garderoba/školska uniforma koja prianja uz telo, naglašena šminka i, za anime kulturu karakteristične – velike oči.

Ilustracija 13. Hacune Miku,

izvor: <https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/hatsune-miku-vocaloid>.



Hacune Miku je, kako se ističe u dokumentarcu *Mikumumentary* (2012–2013), „ono što od nje napravite”.¹⁵ Ova konstatacija odnosi se kako na njen vizuelni izgled – koji je moguće po želji modifikovati u njenim pojedinačnim i fan-art inkarnacijama – tako i na

¹⁴ Adriana Sabo, „Hatsune Miku: Whose Voice, Whose Body?”, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 2 (I/2019): 70.

¹⁵ Mikumentary, „Mikumumentary Episode 1: Everybody's Voice / Icon”, 24.12.2012, YouTube video, 3:26. <https://youtu.be/2-nJABvZIO8>.

njen glas i muziku koju ona *peva*.¹⁶ Naime, iako je ovaj softver isprva zamišljen kao alat za obradu pesama J-popa (japanske mejnstrim populane muzike), već nedelju dana po pojavljivanju softvera na tržištu nastala je prva originalna pesma, pop numera „White Letter”, koju je napisao korisnik softvera GonGoss.¹⁷ Od samog početka, Hacune Miku je, dakle, predstavljala lik i ličnost koju su istovremeno stvarali i ‘oživljavali’ obožavaoci širom planete. No, u svakom slučaju, ona ne postoji ukoliko ne peva, odnosno, drugim rečima, „Hacune Miku ne postoji bez glasa”.¹⁸

U slučaju Hacune Miku na nov način se formiraju odgovori na centralno pitanje koje prati avatare kao grafičke, vizuelne predstave koje određeni lik zastupaju u virtuelnom svetu, naročito imajući u vidu kontekst izvođačkih umetnosti. Naime, postavlja se pitanje da li je avatar samo zastupnik izvođača koji se u njihovo ime pojavljuje na ekranu ili je pak sam avatar ona/j koji izvodi. Ova dilema utemeljena je „(...) u modernoj Zapadnoj epistemologiji, posebno dekartovskom dualizmu duh/telo i humanističkoj zamisli aktivnog samosvesnog subjekta. Problem određenja avatarskog subjektiviteta je dalekosežan i ima ozbiljne društveno-ideološke implikacije, jer je povezan sa koncepcijom odnosa individue i subjekta”.¹⁹ Jasno je da je ovde reč o avataru koji ne zastupa nikoga van svog, digitalnog sveta, budući da je u potpunosti zasnovan virtuelno. Pa opet, humanistički projekat subjekta koji se ovde problematizuje,²⁰ a koji krši paradigmu „jedna osoba, jedno telo”, postavlja novi oblik ‘bivstvovanja’ javnom ličnošću – onaj koji ima jedno (virtuelno) telo, hiljade (tehnološki generisanih) različitih osoba i naizgled jedan, ali u praksi više podesivih glasova – kada se posmatra tehnički aspekt ove kreacije – ili, ako se posmatra metaforički, neograničen broj individualnih kreatorskih glasova. Takva situacija omogućava pojavi Hacune Miku da istovremeno bude prihvaćena kao „prava” žena i kao veštački entitet nastao u domenu fantazije.²¹

¹⁶ Korisnici softvera mogu da, osim originalnog stvaranja muzičkih numera, na već postojeće odgovaraju muzičkim videima, te da ih remiksuju, komentarišu, rangiraju. Ovakva vrsta participatorne kulture proizvela je fenomen beskonačne produkcije i reprodukcije, koji Džejms Verini (James Verini) naziva „sekundarnom kreativnošću” (jap. *niji sōsaku*). Prema: Ka Yan Lam, „The Hatsune Miku Phenomenon: More Than a Virtual J-Pop Diva”, *The Journal of Popular Culture* 49, br. 5 (2016): 1108.

¹⁷ niconico774, „White Letter / Hatsune Miku”, 4.11.2007, YouTube video, 2:45, <https://youtu.be/JmvOuyeqoLw>.

¹⁸ Sabo, „Hatsune Miku”, 66.

¹⁹ Ana Vujanović, „Globalni/digitalni performans: Cyberformance između kapitala i umetnosti”, u *Uvod u studije performansa*, urednice Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović (Beograd: Fabrika knjiga, 2007), 133, prema: Aneta Stojnić, *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*, 109.

²⁰ Stojnić, *Teorija izvođenja*, 110.

²¹ Sabo, „Hatsune Miku”, 73.

Glas Hacune Miku modelovan je na osnovu snimljenih uzoraka glasa japanske vokalne glumice Saki Fudžite (Saki Fujita), a nastaje pomoću softvera Vocaloid 2, Vocaloid 3 i Vocaloid 4, kao i Piapro Studio kompanije Crypton Future Media. Fragmenti snimljenog glasa pohranjeni su u bazu, a zatim, u procesu rada na glasu Hacune Miku, melodijski modifikovani i integrisani s njenim pokretima i izrazima lica.²² Stoga se može reći da su njena ‘korporealnost’ i rodno određenje predodređeni i uzorkom glasa koji se koristi kao osnova za finalni, sintetizovani glas. I premda se na koncertima – na kojima se hologram Hacune Miku projektuje kao trodimenzionalni entitet – najpopularnije numere izvode uz čitav bend koji svira uživo i, u slučaju Miku, pevaju u osnovi ‘elektronski ispranim’ ljudskim glasom, obožavaoci cene i potražuju upravo mogućnost virtuelnosti i fantazmagorije ove ikone popularne kulture.²³

Originalnom glasu Hacune Miku je 2010. godine omogućeno i menjanje tembra, i to u šest različitih varijanti koje su konstantne u svim verzijama softvera: *nežni* – *Soft*; *sladak*, mladi glas – *Sweet*; *mračni*, melanholični, zreo glas – *Dark*; *živopisan*, svetao i veseo glas – *Vivid*; *čvrst*, glasan i jasan glas – *Solid*; *laki*, nevini i anđeoski glas – *Light*. Za svaku od ovih boja preporučuje se komponovanje u određenim žanrovima, optimalni tempo i opseg glasa, te tako, primera radi, *Soft* varijanta pogoduje soft roku, baladama, folk i ambijentalnoj muzici, *Solid* pop, rok, dens i elektronskoj muzici, *Dark* izvođenju balada, džeza, folk i ambijentalne muzike, a *Sweet* se preporučuje u pop muzici, baladama i elektronicima.²⁴

Uvođenjem E.V.E.C. funkcije (Enhanced Voice Expression Control) u poslednjoj verziji softvera, korisnicima je omogućeno još preciznije kontrolisanje ekspresivnosti i kvaliteta glasa, boja, rodnih vokalnih stereotipa, a dodata je čak i graul funkcija. Pojačanoj realističnosti pevajućeg glasa doprinose i opcije upravljanja izgovorom samoglasnika i suglasnika (naglašeniji ili mekši izgovor), te mogućnost balansiranja upotrebljene ‘količine vazduha’ na kraju reči kako bi se naglasila razlika između dužih i kraćih melodijskih fraza.

Usavršavanje senzitivnosti i nijansiranja glasa Hacune Miku, kao i svih ostalih proizvoda iz linije Vocaloida, čini da on pravi gotovo puni krug u povratku ka ‘pravom’

²² Lam, „The Hatsune Miku Phenomenon”, 1109–1110.

²³ Up. Lam, 1110.

²⁴ Videti: <https://sonicwire.com/product/virtualsinger/special/mikuv4x?lang=en>.

ljudskom glasu. Taj glas nikada zaista neće biti *pravi* u smislu očovečenja – iako je u njegovom temelju zapravo glas žene; on je najpre ‘degradiran’ i izbledeo zbog prevođenja u binarni kod i digitalno okruženje, a potom postepeno podešavan i ‘doterivan’ tako da daje sijaset mogućnosti za programiranje i, samim tim, realističniji prikaz ne-ljudskog glasa. U tom pogledu, ovaj vokalni avatar koristi, a potom kroz modelovanje i odbacuje svoju inicijalnu *glasovnu banku*, čineći da glas koji ostaje zapravo postaje samo njegov, a istovremeno se razvijajući kao softverski podesiv konstrukt, on postaje i glas stotina hiljada korisnika koji u njemu proizvode muziku i kanališu svoje originalne ideje i postavke.

6.3 PROŠIRENI (VOKALNI) IDENTITETI – *FONACIJE ANE GNJATOVIĆ*²⁵

Delo *Fonacije za glas i elektroniku* (2016)²⁶ Ane Gnjatović²⁷ predstavlja primer dela u kome se problematizuje odnos između glasa, (vokalnog) identiteta, sećanja i tehnološkog ‘produžetka’ svih ovih elemenata, te priliku za ponovno promišljanje Kounove ideje o kompozitorskom glasu, ovoga puta u elektroakustičkom mediju. Svoj kompozitorski glas i muzički identitet, sadržan, prema Kounu, u samoj kompoziciji, Gnjatović ovde proširuje u izvođenju: premda uistinu „izvođač nije lik, a (muzički) sadržaj nije radnja”²⁸ dela u konvencionalnom smislu, kompozitorica pretpostavlja realizaciju ovog ostvarenja u antiteatarskom izvođenju gde će ona, ovoga puta kao izvođačica, izvoditi i vokalnim izvođenjem komentarisati – kako kaže: za sebe, a ne za publiku – sopstvena sonična sećanja. Kompozitorica je delo definisala kao svojevrsan

²⁵ Kako sam navela na samom početku, o *Fonacijama* sam pisala u tekstu: Radovanović, „What does the Humming Avatar Remember? Composer's Voice and Memory in Ana Gnjatović's Phonations”. U ovom potpoglavlju, analiza i uvidi iz tog teksta su produbljeni i prilagođeni širem kontekstu studije.

²⁶ *Fonacije* su rezultat završnog rada na doktorskim umetničkim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, realizovanog pod mentorstvom Srđana Hofmana, profesora emeritusa.

²⁷ Ana Gnjatović (1984) je kompozitorica, zvukovna i multimedijalna umetnica i istraživačica. Bavi se sakupljanjem i kombinovanjem objekata, dela, koncepata, prevođenjem, interpretacijom, ozvučavanjem. Pohađala je masterklasove i kompozitorske i improvizatorske radionice sa Kajom Černovin (Chaya Czernowin), Džulijom Vulf (Julia Wolfe), Lujem Andrisenom (Louis Andriessen), Lukom Frančeskonijem (Luca Francesconi), Georgom Fridrihom Hasom (Georg Friedrich Haas), Ivanom Fedeleom, Trevorom Višartom (Trevor Wishart), Markom Andreom (Mark André) i drugima. U recentnim umetničkim radovima bavi se istraživanjem ekstenzije instrumentalnog izvođenja kroz upotrebu elektronike, govora, pokreta i videa. Detaljnija biografija kompozitorke: <https://www.anagnjatovic.com/bio.html>.

²⁸ Гњатовић, „*Phonations*, за глас и електронику: теоријска студија”, 62.

spisak ‘na kom’ se, u tri celine (*Miks 1, Miks 2, Miks 3*), nalazi 16 komada za ženski glas i elektroniku, koji su, kao raznovrsna zvučna sećanja (ali ne i simplifikovana imitacija!)²⁹ na kompozitorske, literarne i vokalne prakse i događaje značajne u autorkinoj muzičkoj prošlosti, ‘popisana’ na jednom mestu. Ukoliko se posmatra i kao „spisak vokalnih tehnika”, odnosno, spisak mogućih netradicionalnih odnosa između muzike i teksta, ova kompozicija koristi više oblika neekstremnih PVT u kombinaciji sa pevanjem, među kojima su nerazgovetno pevušenje, kruning, mumlanje, recitovanje, šapat, kvazi perkusivni zvuci.

Već u osmišljavanju izvođenja dela Gnjatović pretpostavlja stidljivo, povučeno i zatvoreno ponašanje sopstvenog ‘avataara’ na sceni. Tako su kao „neophodni rekviziti” za izvođenje *Fonacija* izlistani: jedan sto, jedna stolica, jedan kompjuter koji podržava softver *Logic Pro X*, ili, po potrebi, programe *Cubase Pro 8* ili *Studio One 3*, jedna mala MIDI klavijatura, jedan USB audio interfejs, jedan „osetljivi” mikrofona za glas i jedna, „takođe osetljiva”, vokalna solistkinja.³⁰ Uz sve ove potrepštine, zadatak solistkinje jeste da sedi na sceni, upravlja kompjuterom i „pevuši” vokalne deonice. Upravljanje kompjuterom, dakle, ovde podrazumeva izvođenje prethodno prikupljenih, analiziranih, oblikovanih (čišćenih) i obrađenih/prilagođenih zvučnih segmenata u elektronskom partu,³¹ te *pevušenje* i ‘pevuckanje’, odnosno, živo izvođenje intencionalno nekomunikativnog vokalnog parta.

Svojevrsna filozofija muzike, komponovanja i izvođenja koju je praktikovao Džon Kejdž, ističu se kao najvažnija referentna tačka u ovom delu. Konkretna inspiracija za *Fonacije* potekla je iz razmatrane zbirke *Song Books (Solos for Voice 3–92)*, i to ne u formi uzora ili uzoraka (Gnjatović ukazuje da je izostanak Kejdžovih dela u spisku korišćenih materijala upadljiv), već u pogledu odabranog medija, forme, odnosa prema uzorima, specifične ideje, notacije i pozicije izvođača. Tako, Ana Gnjatović ističe:

²⁹ Гњатовић, 51.

³⁰ Ур. Гњатовић, 9.

³¹ Milan Milojković primećuje da pristup Ane Gnjatović korespondira sa Ričovom (Ritch) tezom o „новом карактеру рачунарског музичара који ствара у екстремно неструктурисаном окружењу”. Autorkin postupak prikupljanja, spektralne analize, formatiranja i „gotovo skulptorskog rada” sa podacima, sa posebnom pažnjom posvećenom zvučnim nesavršenostima i greškama, ispunjava Laskeov krug (prikupljanje podataka, analiza podataka, rad na kompoziciji) i svrstava je u domen postdigitalnog muzičkog stvaralaštva. Милојковић, *Дигитална технологија*, 328–329.

Могло би се, дакле, рећи, да сама Сола за глас нису била непосредна инспирација за *Фонације*:

- осим због тога што су то баш сола за глас;
- осим због тога што су баш за глас са електроником;
- осим што у појединим солима за глас извођач не мора испустити ни гласа;
- осим што се позивају на различите узоре (дела, ауторе);
- осим што према узорима успостављају веома посебан, често Кејцовски зачудан, однос;
- осим што су разноврсно, а често и специфично, осмишљени;
- осим што су разноврсно, а често и специфично, нотирани;
- осим што својим звучним материјалом, текстуром, формом... дозвољавају, па и позивају наслојавања, уметања, рокаде, и извођења вођена операцијама случаја;
- осим што је Кејц један од аутора значајних за развој експерименталне вокалне музике, који се (опсежно и упорно, можда не и систематично) бавио проширеним техникама вокализације;

...

- (- осим што јесу или нису у вези са Тороом и Сатијем;
- осим што се у текстовима спомињу речи на (аутору) непознатим језицима;
- осим што садрже бројна набрајања;
- осим што многа немају одређена трајања;
- осим што нека немају трајања...)

Не би се, дакле, могло рећи, да сама Сола за глас нису била непосредна инспирација за *Фонације*.³²

Razumevanje i korišćenje raznovrsnog zvučnog materijala – dadaističke i eksperimentalne poezije, proze, manifesta, spiskova – takođe se čita u ključu Kejdžovog svetonazora: „Све оно што је читано (попут прозе), рецитовано (попут поезије), декламовано и прокламовано (попут манифеста), набрајано (попут боја) није ништа мање вокално, и по мом схватању – ништа мање музика”.³³

Fonacije su spisak sačinjen od (1) kompozicija Ane Gnjatović koje su pisane za ovu priliku ili komponovane ranije (*Balance-lost*, *Fashion Victim II*, *Fashion Victim III*, *Phillyody*, *Quiescence*), (2) dela koja su značajna za kompozitoru (poput kompozicija *Mille Regretz* Žoskena de Prea [Josquin des Prez], Šumanovh [Robert Schumann] *Dečijih scena*, Satijevog [Erik Satie] dela *La Diva de l'Empire*, Beriove *Sekvence III*, Monteverdijevog *Lamenta nimfe*, dela *Speak Low* Kurta Vajla), (3) segmenata arhivskih snimaka istaknutih poetskih i proznih komada (pesme Švitera i Marsela Dišana /Marcell Duchamp/, *Fineganovo bdenje* i *Kamerna muzika* Džeјmsa Džoјsa, *Idem the Same: A*

³² Гњатовић, „*Phonations*”, 16–17.

³³ Гњатовић, 6.

Valentine to Sherwood Anderson Gertrude Stajn [Gertrude Stein], *L'amiral cherche maison à louer* Tristana Care [Tristan Tzara]), (4) manifesta (Marinetijev *Manifest futurizma*), (5) konceptualnih i eksperimentalnih dela (*73 Songs, Gertrude Stein's Punctuation from Gertrude Stein on Punctuation, No. 109 2.7.93-12.15.93* Keneta Goldsmitha [Kenneth Goldsmith] i zvučne ilustracije *Speech to Song Illusion, Phantom Words* Dijane Dojč [Diana Deutsch]). Prikupljeni zvučni materijal podvrgnut je različitim procesima tehnološke manipulacije melodike, registara, dinamike, trajanja i prostornosti, reverberaciji, tehnikama naslojavanja i *cut up*-a.

Tabela 5 Spisak numera Fonacija i korišćeni materijali, preuzeto iz studije Ane Gnjatović³⁴

Мукс 1	<i>LalaBarbara 1</i>	73 Poems (Голдсмит, Лабарбара)
	<i>Balance – lost 1</i>	<i>Balance – lost</i> (А.Г.), <i>Mille Regretz</i> (трад, Жоскен Денре)
	<i>Balance – lost 2</i>	в. <i>Balance – lost 1</i>
	<i>Balance – lost 3</i>	в. <i>Balance – lost 1</i>
	<i>LalaBarbara 2</i>	в. <i>LalaBarbara 1</i>
Мукс 2	<i>Speak low 2 u</i> <i>Chamber Music 2</i>	<i>Speak Low</i> (Вајл, Неш), <i>Chamber Music</i> (Џојс)
	<i>Chamber Music 1</i>	<i>Chamber Music</i> (Џојс)
	Фремден	<i>Kinderszenen</i> (Шуман)
	О Хермиона	<i>La pioggia nel pineto</i> (Данунцио)
	<i>Speak low 1</i>	<i>Speak Low</i> (Вајл, Неш)
Мукс 3	<i>Дива 2, Берио</i>	<i>La Diva de l'Empire</i> (Сати), <i>Sequenza III</i> (Берио)
	<i>Дива 1</i>	<i>La Diva de l'Empire</i> (Сати), боје
	FV2	<i>Fashion victim II</i> (А.Г.)
	<i>della Ninfa</i>	<i>Lamento della Ninfa</i> (Монтеверди, Ринучини)
	<i>Радио Дада</i>	архивски снимци: <i>Definizione di Futurismo</i> (Маринети, 1923) <i>Finnegans Wake</i> (Џојс, 1929), <i>Idem the Same: A Valentine to Sherwood Anderson</i> (Стајн, 1922)
	<i>Длачица</i>	<i>Одприрођена поезија</i> (Швитерс), бројање

Značenjski i zvučno bogati elektronski slojevi ovog dela, čija dramaturgija na izvestan način počiva na usložnjavanju semantičke slike,³⁵ doprinose usložnjavanju jedinstvenog (vokalnog) identiteta kompozitorke. Naime, mnoštvo glasova koji se tokom dela čuju, među kojima su, pored autorkinog, glasovi Džoan la Barbare, Marinetiја, Gertrude Stajn, Ogdona Neša (Ogdon Nash), igraju tvorbenu ulogu kompletne muzičke

³⁴ Гњатовић, 8.

³⁵ Ур. Милојковић, *Дигитална технологија*, 328.

persone koja delo stvara.³⁶ Ova ‘smeša’ glasova, gde su nekad bljesci sećanja i referenci sasvim jasni, a nekada nedorečeni ili apstraktniji, u tom pogledu oponaša i svakodnevnu buku sećanja i fantazije, u kojoj su naši sopstveni glasovi neodvojivi od tuđih koje smo u memoriji prisvojili. Pri tome, određene tretmane materijala moguće je povezati sa unutrašnjom logikom i nastankom konkretnih zvučnih uzoraka koji su iz kompozitorčinog sećanja dospeli i na njen spisak. To je, primera radi, evidentno u upotrebi *cut up* tehnike i naslojavanja po uzoru na aleatoričke tehnike isecanja i reorganizacije tekstualnog materijala, te na dadaističku praksu simultane poezije. Ova dva postupka, simultanost i naslojavanje, moguće je uočiti već od prvog komada u *Miksu I*, gde se multipli glasovi La Barbare sjedinjavaju sa glasom Ane Gnjatović koja recituje pesmu a Vladimira Đurišića, dovodeći do istovremenog toka različitih jezika (srpskog, engleskog, engleskog u retrogradnom pokretu, italijanskog), glasova i umetničkih dela.

Nasuprot na traci fiksiranom sloju sećanja, nalazi se „osetljiva” izvođačica, koja, uprkos tome što komentariše priređene zvučne uspomene kompozitorke i fizički i misaono u njih uranja, ne mora nužno da bude kompozitorka sama, kako je delo premijerno izvedeno. Štaviše, na ideju da se „mogućnost izvođenja od strane druge osobe (odnosno trećeg lica)³⁷” uzme u obzir, nadovezuje se upravo pozicija kompozitorke koja ‘uređuje’ i priređuje sopstvena sećanja i autopoetički ih razlaže, a na izvođenje gleda kao na čin, na koji ona kao kounovska *kompletna muzička persona*, nema nikakvog uticaja. Iz pozicije kompozitorskog poziva, to je sasvim opravdana strategija, koja se ovde primenjuje čak i onda kada je gotovo sigurno da će upravo ona, kompozitorka, biti ta koja će na delo ‘reagovati’ na sceni, odnosno, ‘imitirati’ proces komponovanja dela pevajući i svirajući elektronski part.³⁸ U tom smislu, izvođenje *Fonacija* je introspektivno, antiteatrično, nekomunikativno, autorefleksivno delo i, stoga, ne spada u kategoriju tradicionalnih koncertnih ostvarenja.

Između kompozitorke/izvođačice i elektronskog parta ovde se uspostavljaju odnosi analogni Kounovim personama – kompletnoj muzičkoj, vokalnoj i instrumentalnoj. Kompozitorski glas, tj. glas kompletne muzičke persone *Fonacija* sadržan je u svim

³⁶ Može se reći da su ovi glasovi, komadi, melodije i zvučni iseći u neku ruku analogni „glasovima detinjstva” o kojima, u slučaju Malera, piše Anja Lazarević-Kocić. Jedna od razlika je, svakako, realna zvučna materijalnost ovih referenci u *Fonacijama*, koje su fizički i konkretno (ali i modifikovano) predstavljene.

³⁷ Гњатовић, „Phonation”, 64.

³⁸ Гњатовић, 61.

segmentima ontološke totalnosti dela: u izvođenju, na trakama i u autopoetičkom tekstu. Pominjana tenzija između kompletne i vokalne persone ovde je evidentna, ali ne i uvek razrešiva u korist ove prve (i to, u ovom slučaju, odlukom same kompozitorke): izvođačica, bilo sama Ana Gnjatović ili neko „treće lice”, nije u obavezi da strogo odgovori na izazov, već dà čitavom iskustvu da svoj trenutni doprinos.³⁹ Kreirajući sopstvenu verziju virtuelne realnosti na sceni, Gnjatović postavlja vokalnu personu, izvođačicu, kao svoju zastupnicu, odnosno, muzičku avatarku u toj stvarnosti.

Na relaciji vokalne i instrumentalne persone takođe se grade intrigantni, višestruki odnosi između glasa, tela i tehnologije. Naime, s jedne strane, radom na glasu koji podrazumeva dodavanje reverberacije i postavljanje u miksu, tj. zvučnoj panorami, i samim tim njegovo „izmeštanje, udaljavanje, *patiniranje*”,⁴⁰ dešava se njegovo tehnološko ‘poboljšanje’ i bolje uklapanje u zvučno okruženje. S druge strane, kako autorka ističe, tradicionalne veze između elektronskog i vokalnog parta ovde su poremećene budući da se originalna sećanja i intencije nalaze na traci, a izvođačica na njih reaguje i to, kako je istaknuto, stidljivo, zatvoreno i, na određen način, intimno, bez naglih, glasnih i uznemirujućih pokreta i zvukova. S tim u vezi, još jedna veza vredna pažnje uspostavljena na potezu glas/telo-tehnologija tiče se detekcije i pozicioniranja ljudskog faktora u tehno-kontekstu. Oslobođene, nezauzdane i iskrene reakcije i vokalizacije rezervisane su, u tom smislu, za elektronski lejer, dok je avatarka stidljiva i povučena, i nema intenciju da sebe (i publiku) dovodi u neprijatnu situaciju ekstremnim vokalnim manifestacijama. ‘Proboj’ ljudskih, radom usta nastalih zvukova, prisutan je i u načinu na koji se pevačica odnosi prema mikrofону, te u načinu na koji kompozitorka pristupa ovim, Labelovim terminima rečeno, „hranjivim nusproizvodima” u finalnom miksu. Dozvoljavajući da se pri izvođenju/snimanju čuju mljackanje, uzdasi, izdasi, praskavi samoglasnici i druge sitne nesavršenosti koje su mikroskopski (tj. mikrofonski) uvećane usled vokalizacija preblizu mikrofону, Ana Gnjatović prostire još jedan sloj sopstvenog ‘originala’ u elektronskom partu.

³⁹ „Повратна спрега између мене која пише и мене која пева није неопходан услов за доследну интерпретацију дела. [...] Додатно, не мора се претпоставити ни моја способност сасвим верног представљања сопствених инструкција”. Гњатовић, 64.

⁴⁰ Гњатовић, 65.

6.4 DUO MAJAAP U POST-HUMANOM KONTEKSTU

Postavljanje glasa kao fokalne tačke u kontekstu koncertnih aktivnosti i, posledično, albuma koji nosi ime *Post-human Identities* (Kontrans, 2005) pruža mogućnost ispitivanja modusa upotrebe glasa/glasova koji doprinose i/ili učestvuju u oblikovanju tog posthumanog okruženja. Konkretno, ovde je reč o ostvarenju Japa Blonka i norveške kompozitorke i izvođačice Maje Ratkje,⁴¹ koje je zabeleženo na tri uzastopna koncerta u Oslu, Arhusu i Kopenhagenu, maja 2004. godine.

Pre nego što se detaljnije posvetim ovom albumu, ukratko bih se osvrnula na rezultate saradnje koju su prethodno ostvarili Ratkje i Blonk, te u narativ uvela i solistička dela Maje Ratkje koja se baziraju na glasu. Sa Blonkovom aktivnošću u oblasti vokalnog performansa donekle (a svakako ni približno detaljno koliko to njegov opus omogućava) smo se upoznali u prethodnom poglavlju. Međutim, važan deo njegovog rada, pored solističkog, odvija se i na planu umetničkih saradnji, a jedna od njih je upravo kolaboracija sa Ratkje, koja započinje 2001. godine. Izdanje *Post-human Identities* drugo je po redu koje su zajedno objavili. Godinu dana ranije publikovan je album improvizovane eksperimentalne muzike za glas *MaJaap* (Kontrans, 2004), koji sadrži 18 numera trajanja između jednog i pet minuta, snimljenih na koncertima održanim u Amsterdamu, Oslu i Arnhemu 2001. i 2002. godine. Ove, relativno kratke numere daju uvid u izvođačke, improvizatorske i kompozitorske sposobnosti dvoje umetika, prevashodno se fokusirajući na akustično izvođenje i proširene vokalne tehnike. Primetno je da upotrebljeni dijapazon tehnika ne odstupa od nepreglednog, prethodno gotovo standardizovanog opsega mogućnosti na koji je Blonk navikao svoju publiku.

⁴¹ Maja Ratkje (1973) je norveška kompozitorka i vokalna izvođačica savremene, improvizovane i noise muzike, koja se školovala na Norveškoj muzičkoj akademiji, a usavršavala na IRCAM-u i na kursovima kod brojnih kompozitora poput Luja Andrisena (Louis Andriessen), Sofije Gubajduline (Sofia Gubaidulina), Ivara Fournberga (Ivar Fournberg) i drugih. Piše i izvodi koncertantnu muziku, muziku za film, pozorište, plesne trupe, instalacije, teatar. Kao izvođačica saraduje sa improvizatorskom grupom SPUNK, trio Agrare, duom Fe-mail. Sarađivala je takođe sa brojnim izvođačima savremene muzike (Jap Blonk, Lase Marhau /Lasse Marhaug/, Žoel Leandr /Joëlle Léandre/, Per Inge Bjorlo /Per Inge Bjørlo/, Stian Vesterhaus /Stian Westerhus/, itd), a nastupala je i sa ansamblima poput Trondheim Symphony Orchestra, The Norwegian Radio Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Ensemble InterContemporain and Klangforum Wien. Objavila je brojne albume kao solista i u saradnji sa drugim autorima.

Sa svoje strane, Maja Ratkje je 2002. godine objavila svojevrsan autopoetički manifest u vidu albuma *Voice* (Rune Grammofon, 2002), koji predstavlja svetionik savremene eksperimentalne muzike za glas, te savremene elektrovokalne muzike. PVT koje se očituju kroz vikanje, smeh, vrisak, mrmljanje, govor, druge vokalizacije čije je lingvističko značenje nemoguće razaznati, sudeluju u muzičkom tkivu sa elektronskim slojem ostvarenja, realizovanom u potpunosti od zvučnog materijala samog glasa izvođačice. Elektronika u ovom slučaju distorzira glas, pravi od njega lupove i ambijentalne dronove, dodaje mu efekte i doprinosi sveukupnom utisku buke, nemira, beskonačnih mogućnosti obrade i rada sa glasom u akustičkom i elektroakustičkom mediju. Proizvođači „ritam od udaha, strukturu od stenjanja”,⁴² te čitavo zvučno tkanje od elektronski procesuiranog glasa, Maja Ratkje je najavila pravac svojih budućih poduhvata.

Upravo se taj ‘trend’ korišćenja glasa kao gradivnog materijala za kompletan muzički tok u njegovom akustičkom i elektro-akustičkom aspektu nastavlja na *Post-human Identities*. Ovde, osim glasa, Ratkje se koristi semplerima, efektima i diktafonom, a Blonk semplerima, efektima i *powerbank*-om. Pet numera/celina čine ovo ostvarenje koje se svrstava u žanrove *noise* muzike, slobodne improvizacije i elektronske muzike: „Rotary Torso Extension” (18:40), „Of Strange Abductors” (8:54), „Queasy Chin Dip” (8:47), „No Ecliptical Strainers” (6:54) i „The Abominable Crunch” (10:36).⁴³

⁴² KILLED in CARS, Recenzija albuma *Voice*. Pristupljeno 21.7.2021. <https://ratkje.no/2011/02/voice-reviewed-by-killed-in-cars/>.

⁴³ Album je, u obliku plejliste, dostupan na sledećem linku: Jaap Blonk & Maja Ratkje – Topic, „Post-human Identities”, 29.4.2015, YouTube plejlista, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_luiaVvw4ZRofZ2ppp7fWvo8cPTeU27nI.



Od samog početka celine „Rotary Torso Extension” u minimalistički profilisanom dvoglasu elektronske ritmizacije i glasa Maje Ratkje koja izvodi brzim potezima udaha i glotalnog zaustavljanja, prikazano je intencionalno sučeljavanje stereotipa humane i ideje posthumane vokalizacije. Naime, u epizodama uvećavanja i smanjivanja gustine zvučne slike, istovremeno se čuju dve linije toka – elektronski sloj, često oličen u ‘robotizovanom’ frekvencijski modifikovanom glasu ili njegovim obradama i semplovanjem u realnom vremenu, i akustički sloj, predstavljen čistim vokalizacijama, visokim tonovima, uzvicima u kojima se razaznaju reči (npr. „No”), vokalnim frajom. Nadalje, celina „Of Strange Abductors” je upečatljivo bazirana na elektronskim zvukovima koji svojim karakterističnim bojama, kretanjem i atmosferičnošću dočaravaju zvuke koji su tradicionalno (uglavnom u filmskim ostvarenjima) pripisivani vanzemaljskim silama (‘zviždeći’ glisando tonovi, suspenzija zvuka). Tome povremeno kontrapunktiraju svedeni vokalni nastupi dvoje izvođača, ograničeni na jezički neodređene manifestacije glisanda u visokom registru, režanja, fraja i, Edžertonovim pojmovnikom definisano, glasa bez tona ili sa sasvim malo tona. Središnju numeru, „Queasy Chin Dip” čine dve celine, od kojih je prva dominantno realizovana glasovima Ratkje i Blonka, dok je druga bazirana na radu u elektronskom sloju. Delo u prvom odseku dinamički postepeno narasta od glasova bez tona, tihog skričanja i zvukova poljubaca sve do vrisaka i grlenog uslika. U drugom delu čujemo svojevrsnu imitaciju razvoja muzičkog toka, ovoga puta izvedenu elektro-akustičkim alatima, koristeći

sempllove već izvedenih vokalnih odlomaka i dovodeći do kulminacije numere u vidu dinamički izraženog, statičnog i pulsirajućeg platoa zvuka. U numeru „No Ecliptical Strainers” razaznaju se elektronski obrađeni i modifikovani zvukovi dijaloga, smeha i svađe, dočarani samim materijalnim kvalitetima zvuka, ali ne i jezikom, igrajući na kartu familijarnosti i konvencija kada je u pitanju ne- ili van-jezička komunikacija. Finalna celina, „The Abominable Crunch”, otpočinje nadovezivanjem nepovezanih ili razuđenih fragmenata zvuka koji polako srastaju u jedan zasićeni višeglas ‘živih’ i elektronskih komponenti. Dijalozi semplovanih vokalnih isečaka i onih linija izvedenih u sferi proširenih tehnika nastavljaju se do samog kraja i postepenog utihnuća zvuka kroz ‘prave’ i posthumane zvužduke.

U odnosu na prethodna ostvarenja Maje Ratkje i Japa Blonka, inicijalni pokušaj određenja onoga što je posthumano u ovom projektu refleksno bi mogao da se završi sa konstatacijom da je upotreba tehnologije i raznih uređaja ono što njihove glasove vodi u nove, post-ljudske prostore. Međutim, imajući u vidu i materijalnost njihovih ‘golih’, tehnološki neposredovanih i nedistorziranih glasova, može se reći i da to objašnjenje ne obuhvata kompletnu sliku. Njihova posthumanost je dvoslojna. Od ta dva sloja, jedan je onaj koji je ovde očigledan i očekivan – tehnološki određen, a drugi upravo onaj koji prevazilazi norme društveno prihvatljivih, prijatnih, prijemčivih vokalizacija, pevanja i govora. Ratkje i Blonk ovde se znalački kreću između ove dve sfere, kombinujući ih i pri tom otkrivajući složenost potencijalnog posthumanog izraza.

6.5 UZ POMOĆ MAŠINA DO SHVATANJA NAŠE REALNOSTI – GLAS I TEHNOLOGIJA U STVARALAŠTVU TEE SOTI

Poniranje u zagonetku odnosa između humanog i posthumanog kroz medijum glasa, a uz pomoć tehnologije, je u središtu stvaralačkog impulsa vokalne umetnice Tee Soti (Thea Soti, 1988) u poslednjih nekoliko godina. Obrazovana u sferi glasa i kompozicije u Hanoveru, Kelnu i Lucernu, umetnica Tea Soti za sebe kaže da je „new age” vokalistkinja, eksperimentalna performans i zvukovna umetnica.⁴⁴ Posvećena je radu s glasom u oblastima elektroakustičke muzike, improvizacije i performans umetnosti, koji često proširuje zalazeći i u istraživanje sa prostorom i pokretom. U poslednjih nekoliko godina je u svojim projektima naročito zainteresovana za odnos između ljudskog glasa i tehnologije u savremenoj muzici, te definisanje posthumanog identiteta smeštanjem ‘tereta’ koji glas nosi (binarne rodne podele, geografski definisano kulturno nasleđe i tradicionalne društvene kodove) u virtuelni svet. Uopšte uzev, Tea Soti posthumano vidi kao

[...] nešto što je izvan ljudskog, što proširuje tradicionalne mogućnosti našeg ljudskog sveta i zamagljuje granice između tehnologije, imaginarnog i ljudskog. U mom slučaju, ja koristim kompjuter da bih proširila svoj zvukovni svet. Iako je većina mojih dela zasnovano na improvizaciji ili kompoziciji sa mojim glasom, kompjuter tu igra ogromnu ulogu, kao tehnički faktor (digitalni radni prostor i set alata, efekata) ali takođe i kao improvizator. Ja koristim mnogo randomizovanih alata gde izbore čini kompjuter. Na taj način mašina preuzima novu ulogu i pri tom proširuje moje ljudske sposobnosti.⁴⁵

„Proširivanje sposobnosti” posredstvom mašina se, tako, odvija na više nivoa, uključujući promenjen odnos između umetnice i mašine koju upotrebljava, kao i uticanje na kreativni proces i tok izvođenja:

⁴⁴ Kompletna biografija dostupna je na sledećoj adresi: <http://theasoti.com/about/>.

Termin sound artist ovde prevodim kao *zvukovna umetnica*; detaljnije o terminologiji na srpskom jeziku videti u: Leković, *Sound art/Zvukovna umetnost*, 97–101.

⁴⁵ Bojana Radovanović, „Challenging the human expression in a digital environment: Interview with Thea Soti”, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 6, (I/2021): 12.

Ovo je igra između onoga što može da se kontroliše i onoga što ne može, ali takođe i komponovanog i nasumičnog. I ako nastavimo sa ovim primerom, definitivno možemo da vidimo da ovo utiče na restrukturiranje ne samo mog konvencionalnog procesa rada, nego i kreativnog procesa: ja komponujem, ja improvizujem i čak pevam drugačije. Ako znam da imam ogromni reverb na svom glasu sa randomizovanim glič dilejom, definitivno ću koristiti svoj glas drugačije, kao da je „samo” jednostavno amplifikovani prirodni, čisti glas. Idući dalje u savremene kulturne reference, ovaj način rada sa glasom takođe odražava mnogo drugih fenomena koji su deo našeg svakodnevnog života: konstantne promene ličnosti, virtuelno prisustvo, stavljanje filtera na fotografije, Instagram filteri (prirodni ili oni koji čine da ličimo na avatare), itd. Prema mom mišljenju, ovo je ukorenjeno u eskapizmu modernog doba. Svako želi da pronade još jedno „ja”, još jedan život, još jednu realnost. Posredstvom naše trenutne tehnologije, to je takođe (gotovo) moguće. Imam osećaj da ako proširim svoj glas uz pomoć mašina, da ću se osetiti bližom realnosti koju trenutno doživljavamo.⁴⁶

Iz ovog navoda vidimo da je tehnološki aspekt rada ove umetnice postao i nešto više od izvršioca zadatih radnji i programiranih aktova u odnosu na inicijalni glasovni *input*. Unapređene sposobnosti izvođenja dolaze iz proširenja glasa posredstvom tehnologije, nadomešćujući i, u ovom slučaju, nadmašujući vokalnu tehniku. Bez mašina, glas i telo umetnice su u svojevrstnom ‘zaostatku’, a sa adekvatnom opremom, generisanim prostorom u kom se glas kreće, te odgovarajućim ‘filterima’, ona se približava virtuelnoj realnosti koju oseća kao logičan produžetak fizičke realnosti. U tom kontekstu, njen kompjuter se, zajedno sa softverima koji po potrebi mogu i da preuzmu kontrolu nad tokom izvođenja, transformiše u ‘sagovornika’, saizvođača, tj. entitet koji u gotovo jednakoj meri sudeluje u konačnom rezultatu, unoseći tako dozu nepredvidljivosti i neodređenosti u proces nastanka nekog dela. Pomoću tih alata, Soti se približava razumevanju stvarnosti u kojoj živimo, nastojeći da se odgovoru na svoje pitanje približi i u kontekstu izvođačke umetnosti.

S tim u vezi pertinentno je i određenje i status glasa u posthumanim, tehnološki posredovanim i određenim, uslovima. Soti podvlači da je pitanje da li *nešto* može da načini glas posthumanim, ili pak glas ostaje ono što je ‘humano’ u ‘posthumanim’

⁴⁶ Radovanović, 12.

uslovima transgresije i širenja razumevanja humanog centralno u njenim solističkim radovima:

Tako da pokušavam da odgovorim na ovo pitanje sa drugim pitanjima. Kada ljudski glas gubi svoj ljudski dodir? Ako stvorim živi efekat sa svojim glasom koji zvuči kao sintisajzer, možete li da uvidite razliku između digitalnog instrumenta i ljudskog glasa sa digitalnim efektima. Koji će biti izazov za ljudsku izražajnost u digitalnom okruženju? Da li nasleđe korišćenja ljudskog glasa ikada nestaje? Mislím da je ova tema naročito interesantna i da preispituje ne samo ljudski glas u muzičkom kontekstu nego i u širem kontekstu našeg ljudskog bivanja u celini. Koliko dugo možemo da slušamo Siri a da nam bude prijatno? Možemo li se vezati za AI glas? Možemo li da plaćemo kada čujemo (lažnu) narodnu pesmu koju je generisala mašina? Gde se naša imaginacija i kompjuterski zasnovana nova realnost završavaju? Igranje i eksperimentisanje sa ovim mislima i elementima je glavna tema mog trenutnog rada u veoma različitim formatima.⁴⁷

Okosnicu stvaralaštva ove umetnice u proteklih nekoliko godina čini, dakle, zapitanost o ljudskom faktoru u digitalnom, savremenom kontekstu, koja se najintenzivnije prelama kroz prizmu glasa. Jer, glas, ponovićemo, zastupa i/ili obećava subjekta (onda kada on nije pred našim očima), a ta korelacija čini se još kompleksnijom u okruženju koje je dominantno ne-ljudsko, ali koje je, istovremeno, stvoreno zahvaljujući ljudima. Lavina pitanja stoga se usmerava na svojevrsnu *održivost* ljudskog, u ovom slučaju posredstvom glasa; ono što ostaje urezano u glasu kao inherentno obeležje ljudskog nije, prema mišljenju Tee Soti, samo prisustvo daha⁴⁸ na kome glas nastaje nego i sposobnost podržavanja raznolikih načina komunikacije – govora i pevanja – i razmene znanja i iskustava.⁴⁹

Projekat VØICES, osmišljen kao istraživanje glasa i izvođačkih umetnosti i ostvaren tokom 2018. i 2019. godine u Kopenhagenu, Budimpešti, Helsinkiju i Kelnu, jedan je od prvih koji u tom smislu postavlja glas kao polaznu tačku izvođačkog, kompozitorskog i istraživačkog procesa. Osnovna ideja projekta je oličena u težnji da se povežu različite umetničke scene, te uspostavi saradnja između više gradova i

⁴⁷ Radovanović, 12–13.

⁴⁸ O odnosu između daha, glasa i religije, detaljnije u: Cavarero, *For More than One Voice*.

⁴⁹ Radovanović, „Challenging the human expression”, 16.

disciplina.⁵⁰ Kroz saradnju više izvođača različitih profila, rad sa glasom ovde je usmeren na eksperiment sa drugim izvođačima, procesom komponovanja, prostorom i pokretom. Tako je u Kopenhagenu Soti insistirala na izvođenju iste kompozicije u toku tri dana sa troje različitih vokalnih izvođača – Zolom Meneneh (Zola Mennenöh), Johanom Sulkunen (Johanna Elina Sulkunen) i Lo Ersare (Lo Ersare) – kojima su se u svakom pojedinačnom izvođenju pridružili Soti i odabrani treći muzičar: Kordoba (Ignacio Nacho Cordoba), živa elektronika, Engel (Jonas Engel), saksofon i Zenmajer (Jon Sensmeier), saksofon i živa elektronika.⁵¹ Odseci izvođenja unapred su pripremljeni, a njihov redosled zavisi od dogovora izvođača. Iako je izvođenje locirano u akustičnom prostoru crkve Sv. Avgustina, vokalne izvođačice koriste mikrofone, a Meneneh i Ersare takođe upotrebljavaju i sempler, koji im omogućava da određene segmente sopstvenog izvođenja uključuju u zvučno tkanje daljeg izvođenja, dodaju im efekte i manipulišu njima na razne načine.

Sledeća iteracija iz ove serije predstavljena je u Budimpešti 1. maja 2019. godine. Pored glasa i elektronike kao stalnih elemenata projekta VØICES, u ovo izvođenje bili su uključeni i hor, video instalacija i bend koji je svirao uživo.⁵² Multimedijalni događaj upotpunjavala je i koreografija hora, koji je muziku izvodio prema principima slobodne improvizacije. U Helsinkiju je ovaj koncept prerađen za izvođenje u tunelu i sa nešto drugačijom postavkom muzičara. Poslednje, kelnsko izdanje ovog projekta, izvedeno 10. juna 2019, Soti je priredila za jedanaest izvođačica i svetla njihovih pametnih telefona. Ovo izdanje nazvala je i „new-age” operom.⁵³

U skladu sa rapidnim širenjem virusa i sve čvršćim socijalnim merama u borbi protiv pandemije, u periodu između aprila i decembra 2020. godine, Tea Soti je, kao i mnogi muzičari širom sveta, prilagodila svoje ‘radno mesto’ prenevši ga sa koncertnih bina u svoj dom i realizovala seriju lajv strimova, *Live Solo Sets*, koju čine koncerti

⁵⁰ Radovanović, 15.

⁵¹ Montažu koja sadrži audio-vizuelne isečke sa proba i izvođenja, kao i intervju sa Meneneh, Sulkunen i Ersare, moguće je videti na YouTube-u: Thea Soti, „VØICES copenhagen edition (2018)”, 27.9.2018, YouTube video, 7:27. <https://youtu.be/7sM14PaItGY>.

⁵² Koreografiju hora osmislio je Viktor Seri (Viktor Szeri), vizualnu komponentu Ikona Vukr (Ikona Wukr) i Matjaš Čisar (Mátyás Csiszár). Ana Makaj (Anna Makay) i Tea Šoti nastupile su kao vokalistkinje i sa živom elektronikom, dok su modularne sintove, rekordere i bubnjeve svirali Marton Bertok (Márton Bertók), Dodo Kiš (Dodò Kis) i Aron Porteleki (Aron Porteleki). Više informacija o budimpeštanskom izdanju projekta na sajtu: <http://theasoti.com/item/voices-budapest-edition/>.

⁵³ Radovanović, „Challenging the human expression”, 15.

emitovani iz Njujorka, Melburna,⁵⁴ Pariza⁵⁵, Budimpešte i Berlina.⁵⁶ Kako navodi na svojoj internet stranici, Soti u ovim nastupima postavlja glas u digitalni kontekst radi istraživanja granica roda, jezika, sećanja i društvenih afilijacija.⁵⁷ To čini „manipulacijom, reciklažom i procesuiranjem sopstvenog glasa, ponovnom imaginacijom narodnih pesama i improvizacijom sa nepoznatim jezicima”, ispitujući tako „savremena značenja binarnog roda, geografski deifisanog kulturnog nasleđa, granica, tradicionalnih društvenih kodova”.⁵⁸ U ovom projektu se, dakle, očitava srž stvaralačkog bića Tee Soti na prelazu druge i treće decenije 21. veka: zanima je može li glas da, kao fenomen koji je inherentno ljudski i nosi pečat različitih identiteta, znanja, značenja i sećanja, opstane kao takav u posthumanom, digitalnom okruženju, suočen sa posthumanim identitetima.

Koncerti su realizovani pomoću softvera Ableton Live, programa koji je posebno prilagođen živim nastupima i koji je omogućio kreiranje unapred izrađenih i individualno osmišljenih setova, koji ostavljaju dovoljno prostora za improvizaciju i kombinovanje pripremljenih i ‘živih’ elemenata u toku samog izvođenja. Međutim, ova serija nije ograničena samo na glas umetnice i softver pomoću kojeg se gradi zvučna slika, budući da je u nekim od setova Soti svirala i klavijature, koristila digitalne instrumente koje nudi softver ili pak unapred pripremljene materijale i terenske snimke. U pogledu strukture i zvučnog materijala koji sačinjava muzičko tkivo pojedinačnih setova, Tea Soti je za svako novo koncertno izvođenje bila vođena drugačijom idejom i kreirala je novi koncept, inspirisan određenim socijalnim ili drugim aktuelnim temama, zvučnom estetikom ili tehničkim postavkama. Setovi takođe variraju po stepenu složenosti i dovršenosti unapred pripremljenog materijala, gde se u nekim izdanjima u prvi plan stavlja rad sa glasom kao muzičkim instrumentom u toku koncertnog izvođenja, a u drugim je kompleksno instrumentalno okruženje isprogramirano i razrađeno do tančina.⁵⁹ Osim glasa kao

⁵⁴ Thea Soti, „Thea Soti solo set @ MakeItUpClub Melbourne (2020)”, 30.7.2020, YouTube video, 18:29. <https://youtu.be/Arg1OHbe4Eo>.

⁵⁵ Thea Soti, „Thea Soti live in Paris (2020)”, 1.8.2020, YouTube video, 7:14. <https://youtu.be/SSIsxiib5K4>; Thea Soti, „Thea Soti live stream on IG live (2020)”, 1.12.2020, YouTube video, 12:20. <https://youtu.be/QbGKAjJaVug>.

⁵⁶ Thea Soti, „Thea Soti LIVE IN BERLIN - day session (2020)”, 29.12.2020, YouTube video, 20:09. <https://youtu.be/20v19kfS7Dc>; Thea Soti, „Thea Soti LIVE in BERLIN night session (2020)”. 23.2.2021. YouTube video, 14:34. <https://youtu.be/FXS-IKDlgrc>.

⁵⁷ „Live Solo Sets (2020)”, <http://theasoti.com/item/live-solo-sets/>. Pristupljeno 3.7.2021.

⁵⁸ „Live Solo Sets (2020)”.

⁵⁹ Radovanović, „Challenging”, 13.

primarnog izvora, kao jezgro iz kojeg se razvija celokupna zvučna slika korišćeni su i različiti terenski snimci, snimci svakodnevnih i kućnih zvukova i objekata, kao i odlomci iz vesti.⁶⁰

Ilustracija 15. Tea Soti, Live Solo Set, Pariz 2020.



Već u prvom setu iz ove serije koji je Tea Soti izvela na festivalu StreamFest V u aprilu 2020. godine, istakli su se određeni pomenuti postupci koji će poput crvene niti povezati sva izdanja. Premda će u kasnijim koncertima biti sve manje melodičnog pevanja, aprilski koncert zasnovan je na epizodama pevanim na engleskom jeziku, sa minimalističkom pratnjom i harmonizacijom izvedenom u softveru ili pomoću klavijature. U središnjem delu koncerta umetnica koristi snimak govora nalik na svojevrstan ‘izvod iz pandemijskog dnevnika’, koji predstavlja tok misli obremenjen opsesivnom željom za čistotom – ruku, tela i svega što nas okružuje. Rečenica koju potom izgovara, „I think I was trying to wash up all the things that used to be normal, like um... a human touch” [Mislim da sam pokušavala da sperem sve stvari koje su nekada bile normalne, kao, hm... ljudski dodir], postaje osnova na kojoj se pomoću lupera postepeno naslojavaju glasovne linije u kojima se lako gubi ona koja u *real time*-u dopire iz usta umetnice. Vrtlog glasova zasićen efektima naposletku nestaje i set se zaokružuje

⁶⁰ Radovanović, 13.

epizodom nalik na onu sa početka, obeleženu laganim pevanjem uz ritmički i harmonski svedenu pratnju.

Koncerti koji će uslediti pevani, razumljivi glas stavljaju u drugi plan, a u prvi postavljaju rad sa luperom i naslojavanjem, te vokoderom i harmonajzerom, kao što je slučaj u koncertu emitovanom iz Melburna u junu 2020 (MakeItUpClub). Same vokalizacije pokrivaju opseg od šapata pa do rep nastupa, dok se boja glasa postepeno gubi i utapa u svoju digitalnu, zvučno izmanipulisanu sredinu. Sve intenzivniji rad sa tehnološkim mogućnostima i studioznom postupaka dodavanja najraznovrsnijih efekata glasu, kao i rad sa (sajber) jezicima primećuju se u setovima realizovanim u Parizu i Berlinu tokom decembra iste godine. 'Iskorak' u uređenu i konceptualno zaokruženu audiovizuelnu sferu koja će na izvestan način odražavati i projekat na kome je Soti paralelno radila, *The White Series* (novembar-decembar, 2020), očituje se u setu strimovanom 1. decembra iz Pariza. U ovom setu umetnica je postavila tri 'ekrana' u jednom, od kojih prvi i najmanji (na kom je uključen filter koji čini da je ona gotovo neprepoznatljiva) prikazuje umetnicu koja sedi za kompjuterom i izvodi delo, dok se na preostala dva nalaze 'avatari' – snimci umetnice koja se neprestano i međusobno neusklađeno vrti u krug.

Upravo su taj 'prestup'/iskorak u domen audiovizuelne instalacije, kao i sve upečatljivije otuđenje glasa, ono što obeležava *Belu seriju* koja takođe nastaje u vreme obavezne društvene izolacije. Ova serija nije unapred planirana – ona se 'ukazala' naknadnim pogledom unazad i realizacijom umetnice da video isecci koje je snimala imaju zajedničku osobinu: doslovnu i metaforičku belinu. Sve nijanse bele predstavljale su, kako Soti ističe, „delove velike beline, konfuzije, plutanja, nečega nedodirljivog, jednog neopisivog iskustva kroz koje (je) prolazila”. „Osećala sam da potpuno gubim kontrolu nad onim što se dešava oko mene”, nastavlja ona, „Valjda je kod svih bilo tako”.⁶¹

Zvuk komada iz *Bele serije* u potpunosti je rezultat procesuiranja i rada za zvukom glasa umetnice. Pored toga što je imala nameru da od zvuka ljudskog glasa dobije nešto što uopšte ne zvuči kao da može da potiče iz čoveka, Tea Soti veruje da je ovde ipak moguće čuti toplinu ljudskog tela i glasa. Čak i onda kada kreira potpuno novi svet sa

⁶¹ Radovanović, 15.

artificijelnim zvukovima, jezikom, narodnim pesmama, gradeći „futuristički univerzum sa sopstvenom ‘istorijom’” ona glasom produžava ljudsku sposobnost za komunikaciju, učenje, verovanje, avanturizam i radoznalost – ma koliko svet u kome se on nalazi i sredstva kojima komunicira bili veštački.

Radeći na poslednje analiziranim komadima tokom pandemije koronavirusa i posledične izolacije, Tea Soti je morala da radi sa dve tehnološki profilisane membrane. Prva od njih predstavlja i front na kome se odvija sučeljavanje glasa sa posthumanim, digitalnim prostranstvom i njegova (samo)identifikacija. Sam tehno-kontekst potom nije, iz naznačenih razloga, direktno predstavljen publici, već intencionalno osmišljen za prenosu uživo ili ponovno strimovanje na relevantnim platformama na internetu. U toj drugoj membrani, glas je, zajedno sa drugim elementima poput onih u audiovizuelnoj instalaciji *oprirodnjen* u digitalnom svetu i u njemu pronalazi konačnu, posthumanu realnost.

Poslednje poglavlje ove studije pružilo je uvid u različite primere elektrovokalne prakse 21. veka, koje nastoje da problematizuju i odgonetnu mesto glasa (i, samim tim, mesto čoveka) u elektronskoj, tehnološkoj i digitalnoj realnosti. Fokus na glas i odnos između (realnih i virtuelnih) izvođača i tehnologije kojom se glas prenosi, transformiše, modifikuje i modeluje, mogli smo da primetimo, na određen način je izbrisalo grube podele između umetničke, popularne i *noise*/eksperimentalne struje. Uočeno je i da mesta izvođenja muzike više nisu uslovljena samo fizičkim, već i, u velikoj meri, virtuelnim prostorom, koji muzički glas propušta kroz dodatne filtere savremene tehnologije.

Formiranje kiborga, vokalnih avatara i posthumanih vokalnih figura ispratili smo od samoaktuelizacije Imodžen Hip u kiborškom telu, čijim pokretima su Mi.Mu rukavice i njihove mogućnosti postale „druga priroda”, preko avatarskih pojava poput nekoliko realnih filtera i više stotina hiljada metaforičkih glasova Hacune Miku, te Ane Gnjatović koja u svojim *Fonacijama* reprezentuje Kounov kompozitorski glas uvodeći ‘u igru’ sopstvenog avatara namesto ‘stranog’, ‘spoljnog’ izvođača. Konačno, stigli smo do posthumanih glasova, koji su postavljeni u središte kolaboracije Maje Ratkje i Japa Blonka, te najnovije projekte Tee Soti, koji – kao i prethodno predstavljeni umetnici –

svesrdno prihvataju i izlaze u susret novim mogućnostima za prezentaciju, obradu i *postojanje* muzičkog glasa.

Razlog za to leži u, između ostalog, dostupnosti i rasprostranjenosti digitalne tehnologije, mnoštva različitih softvera za samostalno kreiranje, snimanje i produkciju muzike. U takvom svetu, ekskluzivnost glasa počiva upravo u činjenici da je on subjektivni faktor, jedinstveni zvučni otisak, koji kao takav otvara prozor u beskonačno mnogo individualnih poetika i izraza u elektrovokalnom i digitalnom prostoru.

7 ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Ako bismo ovde iznova morali da definišemo glas, mogli bismo da, nakon svega napisanog, kažemo da je glas materijalni fenomen, događaj, zvučni ‘otisak prsta’ u kome se susreću, međudejstvuju i pregovaraju identiteti. I ta definicija mogla bi da se odnosi na sve pojavnosti glasa kao zvukovnog fenomena – onaj glas koji slušamo u svakodnevnom životu, onaj koji slušamo u posebnim prilikama, ceremonijama, liminalnim prostorima rituala, kao i onaj koji opažamo u savremenoj muzici. Međutim, kako je primećeno, ovo određenje glasa ostavlja otvorenim sijaset pitanja, koja se izoštravaju u odnosu na konkretan set problema i kontekst razmatranog glasa. Sledstveno tome, i glas u muzici iziskuje sopstvenu teorijsku i interpretativnu paradigmu, prostor u kome će se pružiti odgovor na usmerena pitanja datog predmeta proučavanja, a koji će u isto vreme moći da doprinese širem polju studija glasa.

Stoga sam, zastupajući stav da je glas u muzici – kako Prvi, tako i Drugi kojim sam se u ovoj disertaciji bavila – moguće sagledavati u odnosu na iste osnovne kriterijume, ponudila svoju teorijsku postavku interpretacije glasa u muzici. Ključne tačke ovog alata bave se:

- izvorom i mehanizmom nastanka glasa (bilo da je u pitanju ljudsko telo ili mehanički ili električni uređaj, koji glas proizvode ‘prirodno’ ili uz pomoć svojevrsnih proteza);
- unutrašnjim/telesnim oblikovanjem, odnosno, vokalnom tehnikom, i spoljašnjim modulacijama i transformacijama glasa koje se vrše alatima nove tehnologije, i
- recepcijom određenog tipa glasovne manifestacije u nekom socijalnom kontekstu.

Svi ovi punktovi, nesumnjivo već ustanovljeni kao problemska mesta u različitim disciplinama koje se bave glasom, u ovom tekstu se problematizuju kroz univerzalne parametre tehnike i tehnologije u muzici (na tragu postavke *modela glasa* Brajana Kejna) i usmeravaju na ispitivanje glasa u savremenoj muzici koji je predodređen proširenim vokalnim tehnikama i tehnologijom snimanja, reprodukcije i sinteze zvuka.

Da bi se do ovog teorijskog platoa došlo, bilo je potrebno osvrnuti se na relevantnu literaturu o glasu. Osvetljavanjem mogućih značenja i obrta u posmatranju i razmatranju glasa u humanističkoj i specifično muzikološkoj literaturi, stekla sam uvid u savremeno ‘stanje stvari’, kome je prethodio turbulentan period zbacivanja okova višemilenijumskog evrocentričnog logocentrizma. Samim tim što je, najpre u filozofiji pa potom i u drugim humanističkim disciplinama, ponuđena alternativa ustaljenom mišljenju glasa kao efemernog, sekundarnog i nestalnog (pa zato i nedostojnog pažnje), otvorila su se vrata u svet sagledavanja glasa kao ključa za razumevanje sopstva, političkog života i individualne i grupne reprezentacije, što je u muzici posebno bilo važno i simptomatično. Sa druge strane, glas u muzici nikada nije bio prost medijum putem kog se prenosi poruka, iako je još od starog sveta postojala tendencija da se njegova ‘sekundarna’ priroda – boja i jedinstveni glasovni kvalitet – ukroti insistiranjem na izvođenju poucnog i društveno prihvatljivog teksta. Sam glas je bio posmatran kao Drugo i nepoznato. *Vokalni obrt* koji Brajan Kejn uočava od trenutka pojave Deridinog spisa *Glas i fenomen* učinio je da se fokus naučne javnosti postepeno pomera u smeru posmatranja glasa kao jedinstvenog objekta, čemu je nesumnjivo doprineo i razvoj nauke o glasu tokom druge polovine 20. veka. Štaviše, promena perspektive i ugla posmatranja glasa rezultat je i formulisanja „nove kulture slušanja” koja se ustanovljava s mogućnostima snimanja zvuka na samom prelasku iz 19. u 20. vek, a koja dovodi u pitanje hegemoniju i prvenstvo vizuelne percepcije sveta oko nas.¹

U muzici i muzikologiji, kako se ispostavilo, glas je mogao (i može) da bude mnogo toga: metaforički glas kompozitora/stvaraoca, glas likova koji se tumače u određenom scenskom delu, objekt glas kao predmet fetišističkog obožavanja, te, konačno, glas izvođača. Inicijalne polazne tačke ‘starijih’ pristupa glasu bavile su se svime *oko* glasa umesto glasom samim – pevanjem kao praksom u različitim kontekstima, kompozitorskim glasom kao osnovnom inteligencijom dela i izvođenja, glasovima kao mrežom značenjskih (vokalnih i nevokalnih) gestova prisutnih u delu. U polju muzikologije pomenuti vokalni obrt je, sa druge strane, usmerio istraživače u pravcu *slušanja* glasa kao materijalnog fenomena, te jedinstvenog označitelja pojedinačnih i veoma distinktivnih izvođača. U tom kontekstu, moja intencija je bila da predstavim

¹ Up. Leković, *Sound Art/Zvukovna umetnost*, 202.

značaj interdisciplinarnog i transdisciplinarnog pristupa muzičkom glasu, koji je utemeljen u inherentnoj muzikološkoj otvorenosti za impulse koje odašilju druge naučne discipline koje se bave glasom. Takav pristup višestruko je koristan, kako u tumačenju glasa u muzici u relaciji sa drugim srodnim izvođačkim umetnostima poput (zvučne) poezije i teatra, pa tako i u definisanju pristupa unutar same muzičke discipline. Stoga moja studija počiva na osloncu koji se sastoji od disciplinarnih znanja i kompetencija istorije i teorije muzike, istorije vokalne pedagogije, vokalne pedagogije u muzici sa uvidima koji potiču iz domena fonologije, fonijatrije, anatomije i biologije, te estetike muzike, teorije umetnosti i filozofije.

Usredsređujući se na pitanje *drugosti* koje potiče iz upotrebe proširenih vokalnih tehnika i tehnologija snimanja, manipulacije i reprodukcije zvuka/glasa u savremenoj muzici, sva navedena naučna polja imala su da ponude vredne i korisne spoznaje i zaključke. Imajući u vidu opasku muzikološkinje Karise Noubel da se u pluralističkom pogledu na savremene PVT u muzici gubi osećaj centralne normativne prakse, te da ova kategorija danas obeležava sve one vokalizacije i zvuk glasa koji zvuči „novo ili jedinstveno”,² nastojala sam da pojavu PVT ipak postavim u odnos prema zapadnom shvatanju pevanja kao prijatne i melodične vokalizacije, ili pak prema viševekovnoj tradiciji vokalne umetnosti koja se u Evropi razvijala uporedo sa drugim humanističkim idealima. To znači da su proširene tehnike svakako zavisile od utvrđenog seta osnovnih pravila, bez obzira na to kako se taj skup pravila nazivao. Belkanto kao sveobuhvatni naziv vokalnog stila i vokalnih tehnika, vezan prvenstveno za italijanski crkveni kontekst i operu, se, kao što smo videli, i sam menjao i prilagođavao kroz vekove, ali je zadržao svoju primarnu ideju – lepo, ugodno i, kako je vreme odmicalo, virtuosno pevanje. Sve ono što lep pevajući glas uznemirava, dovodi u pitanje ili izaziva u pogledu zvučanja ili tehničkih zahteva, može se smatrati proširenim tehnikama. U ovom trenutku bih podvukla još jednu razliku koju sam pokušala da izvedem kroz ovaj tekst, a to je diferencijacija glasa koji je modelovan i osmišljen kao drugačiji/proširen/monstruozan ‘iznutra’, odnosno, u samom telu i vokalnom aparatu, te glasa koji je oblikovan, načinjen stranim i distorziran ‘spolja’, posredstvom tehnologije. Jer, kako je pokazano, pronalazači su vekovima unazad, još i pre pojave Kempelenove govorne mašine u drugoj polovini 18.

² Noble, „Extended from What”, 35.

veka, nastojali da replikuju ljudski glas bez čoveka kao njegovog izvora. Akuzmatičnost i izmeštanje takvog glasa iz ljudskog tela u nežive objekte do danas predstavlja ulazak u predvorje zazornog, na šta ni muzika, kao što smo videli, nije bila imuna.

Kada je reč o konkretnim postupcima i linijama razvoja Drugog glasa u savremenoj muzici, posmatranje savremenosti u užem smislu, od sedamdesetih godina naovamo, ne bi bilo potpuno ni samo po sebi razumljivo. Iz tog razloga sam nastojala da u istoriji muzike 20. veka uočim one punktove (dela, nove vokalne tehnike, upotrebu tehnologije, postupke i odluke, kako kompozitora, tako i izvođača) u kojima se danas prepoznaje, možda i jasnije nego u trenutku njihovog formiranja, emancipatorski potencijal. Čitav ovaj period se može tumačiti i kroz sočivo modernističkih i visokomodernističkih tendencija, odnosno, neoavangardnih stremljenja za oslobađanjem glasa, izvođenja, zvuka i buke, ovenčanih idejom o napretku društva i njegovih pronalazaka. Sa američke strane Atlanskog okeana, na oslobađanje glasa i tela izvođača najsnažnije su uticale eksperimentalne umetničke i muzičke struje. Može se reći da je ovaj period, u pogledu glasa, vokalnih tehnika i tehnoloških eksperimenata i uradaka, obeležen snažnom potrebom za iskorakom iz tradicije, donošenjem novih rešenja i obogaćivanjem palete zvuka glasa koja je proisticala iz umnožavanja izvođačkih tehnika, a sa druge strane, silovitim razvojem popularne muzike i njenim prihvatanjem svih mogućnosti koje je tehnologija mogla da ponudi. U tom smislu, Drugi glas u 20. veku može se povezati sa idejom o antihumanizmu koju je izvela Rozi Brajdoti. Naime, antihumanizam, kao ideja koja je obrazložena i radikalizovana u intelektualnim i društvenim pokretima šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, počiva na odbijanju humanističkih postulata i binarne logike identiteta i *drugosti*.³ Ova ideja reflektovana je, najpre samo 'u najavi', a potom i eksplicitno, u muzičkom radu sa glasom u razmatranom periodu. Odbacivanje singularnog ideala u pogledu onoga što glas može i treba da izvodi, a u svrhu isticanja razlikâ (između ljudi, pa i njihovih modusa oglašavanja) koje neće biti osnova za hijerarhijske podele kao u humanizmu,⁴ vodilo je proliferaciji i 'ozvučavanju' različitih (muzičkih) glasova.

³ Up. Brajdoti, *Posthumano*, 44-46.

⁴ Up. Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (London-New York: Bloomsbury Academic, 2019), 45.

Sa druge strane, užom definicijom obuhvaćeno, vokalno stvaralaštvo od osme decenije 20. veka do danas se, pre nego kao antihumanističko, može razumevati u svetlu posthumanizma. U trenutku kada se avangardno, eksperimentalno i ekscenno/monstuožno utopilo u normalno i svakidašnje koje sapostoji uz sve ostale vidove bivanja (glasom u muzici), odnosno, kada je izgubilo svoju avangardnu oštricu, dolazimo do situacije u kojoj se intencionalno dekonstruiše paradigma binarne razlike između sopstva i Drugog⁵, rastače opozicija humanizma i antihumanizma i traži nova alternativa za posthumani subjektivizam⁶ u kom se – budući da predstavlja, rečeno je, jezgro subjektivnosti – preispituje i iznova uspostavlja značaj glasa. Pod utiskom emancipatorske *monstruočnosti* glasa u 20. veku, bila sam vođena idejom da ispitam uže-savremene muzičke primere različitih institucionalno i muzičko-industrijski pozicioniranih praksi i žanrova kao što su, pre svega, samoproklamovano monstruočni, čudovišni glas, *glas zla* u ekstremnoj metal muzici. Kako je pokazano, ovo je skup *andergraund* muzičkih žanrova koji je proširene vokalne tehnike i ekstremnu vokalizaciju načinio delom sopstvenog kompleksnog zvučnog identiteta. Nekoliko decenija po uspostavljanju jezgra iz kog se granaju osnovne podžanrovske podele, a u okviru kojih se razvijaju specifični modaliteti i preferirane vokalne tehnike i zvučni rezultati vokalizacija, nailazimo ne samo na gotovo nepregledno polje zvukovnih i tehničkih kombinacija, nego i rapidno razvijajuće pedagoške prakse namenjene pravilnom emitovanju *ekstremnog glasa*. Izvesno je, stoga, da je potrebno ustanovljenje nove terminološke osnove za teorijsko i pedagoško manevrisanje ekstremnim glasom, koja će se, ovoga puta, umesto na italijanski ili nemački jezik koji su bili dominantni u vokalnoj pedagogiji ranijih perioda, oslanjati na engleski jezik. Uz to, ustanovljeno je da se *ekstremni* glas javlja i u savremenoj umetničkoj muzici, a pod uticajem upravo globalno prisutne „muzike i kulture na ivicama društva”, kako bi to rekao Kan-Heris. Ovaj prodor popularne muzike u domen umetničke uočen je pre svega u delima mlađe generacije kompozitora, kako su pokazali konkretni primeri iz kompozicija Hanan Hadžajlić, Tamare Knežević i Juga Markovića. Izmičući se iz oblasti muzike same, konstatovala sam da i druge savremene izvođačke umetnosti koje počivaju na glasu, kao što je npr. zvučna poezija, sa muzikom

⁵ Up. Ferrando, 6.

⁶ Brajdoti, *Posthumano*, 67-68.

dele analogni odnos prema ekstremnom glasu: on postaje jedan od mogućih načina *oglašavanja* u savremenom kontekstu.

Uzajamni odnos podsticanja istraživanja, pronicanja u načine funkcionisanja i prisvajanja novina primećuje se na relaciji napretka i razvoja tehnologije i savremenog glasa. Na osnovu razmatranih studija slučaja, možemo da potvrdimo konstataciju Miška Šuvakovića koji tvrdi da „[n]ije bit ljudskog u ljudima ili mašinskog u mašinama, već je *bit* u odnosima i procesima između odnosa – u promenljivoj mnogostrukosti”.⁷ Upravo je poriv za otkrivanjem mesta čoveka, te njegovog glasa kao najintimnijeg i najličnijeg elementa u savremenom, tehnološki predodređenom i posredovanom svetu, zajednička crta svim slučajevima razmatranim u poslednjem poglavlju. Od kiborškog pripajanja tehnologije sopstvenom telu u slučaju Imodžen Hip, preko poigravanja sa avatarima, učenjem, sećanjem i ekstenzijama glasa i sopstva u muzičkoj tehnologiji u fenomenu Hacune Miku i u *Fonacijama* Ane Gnjatović, pa sve do ulaska u svet posthumanog u autopoetičkom smislu i pokušaja iznalaženja mesta glasa u jednom ne više ni tako novom, ali svakako preovlađujućem okruženju u radovima Maje Ratkje, Japa Blonka i Tee Soti, svaki primer pokazuje načine ‘hvatanja u koštac’ sa savremenošću.

Konačno, treba se ovde osvrnuti i na odnos *savremenog muzičkog glasa* prema tehnologiji. Jer, kako je pokazano i u poglavlju posvećenom *ekstremnom glasu*, danas gotovo svaki glas mora da uspostavi suštinski odnos sa tehnologijom i da postoji *kroz* nju. Pomoću tehnologije glasom komuniciramo, stvaramo (muzički) glas i dela i čuvamo ih, prenosimo, emitujemo i reprodukujemo. Značaj i potencijal tehnologije za muzičko vokalno stvaralaštvo uvideli su muzičari sa početka 20. veka adaptirajući se uslovima elektronskog mikrofona. Mikrofonska tehnika usavršavana je tokom ovog veka kako u popularnoj, tako i u umetničkoj muzici sa istraživačkim tendencijama. Iste te tendencije vodile su razmatrane umetnice i umetnike u eksperimente sa raznim novim pronalascima koji su im omogućavali da svoj vokalni izraz oblikuju na iznova inovativne načine. U najskorijem periodu i uslovima kompleksne stvarnosti dodatno usložnjene pandemijom – kako su i pokazali primeri koncerata koje su realizovali Jap Blonk i Tea Soti – muzički i umetnički glasovi postali su, gotovo bez izuzetka, zavisni od tehnologije.

⁷ Miško Šuvaković, *3E: Estetika, epistemologija, etika spekulativnih i de re medija* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020), 34.

Nakon razmatranja svih studija slučaja i relevantnih primera, možemo se na ovom mestu podsetiti argumentacije o savremenoj umetnosti i muzici u užem razumevanju pojma, koja počiva na globalizacijskim i transnacionalnim tendencijama, prepoznavanju, uvažavanju i istovremenom delovanju mnoštva različitih umetničkih i muzičkih pravaca, žanrova i institucija, funkcionišući prema, rečima Terija Smita, obrascu pluralnosti. Izdvajajući u ovoj disertaciji one prakse koje se ističu svojom specifičnom upotrebom vokalne tehnike i tehnologije, napravljen je tek inicijalni korak u procesu razumevanja šta sve savremeni muzički glas može da bude. Iz ove perspektive, koja će sa dovoljno velike istorijske distance moći da se reaktualizuje i iznova ‘stavi pod lupu’, glas u savremenoj muzici koji je posredovan i osnažen proširenim vokalnim tehnikama i novim tehnologijama smelo ulazi u polje *drugosti*, preispituje ga, dekonstruiše, asimiluje ga u sopstveni arsenal oruđa i čeka na naredne – kako muzičke i stvaralačke, tako i muzikološke, istraživačke – korake.

LITERATURA

- Abbate, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.
- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Abdelli-Beruh, Nassima B., Lesley Wolk, i Dianne Slavin. „Prevalence of Vocal Fry in Young Adult Male American English Speakers”. *Journal of Voice* 28, br. 2 (2014): 185–190. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2013.08.011>.
- Adamenko, Victoria. „George Crumb's Channels of Mythification”. *American Music* 23, br. 3 (jesen 2005): 324–354.
- Adorno, Theodor W., Pierre Boulez. „Gespräche über den Pierrot lunaire”, transkribovao i redigovao Rainer Riehn. *Musik-Konzepte. Schönberg und der Sprechgesang*, 112/113 (2001): 73–94.
- Agamben, Đorđo. *Homo sacer*. Loznica: Karpos, 2013.
- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Preveo Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- André, Naomi. *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Anhalt, Istvan. *Alternative Voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. Toronto: University of Toronto Press, 1984.
- Appleman, Dudley Ralph. *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.
- Aristotel. *Politika*. Beograd: BIZG, 1975.
- Auner, Joseph. *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.
- Austin, J. L. *How to do things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.
- Ball, Hugo. *Flight out of time, Dada diary*, uredio John Elderfield, prevod Ann Raimés. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- Barbier, Patrick. *The World of Castrati: The History of Extraordinary Operatic Phenomenon*. Prevela Margaret Crosland. London: Souvenir Press, 1996.
- Барт, Ролан. *Задовољство у тексту чему претходе Варијације о писму*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2010.
- Barthes, Roland, „The Grain of the Voice”. U *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, 267–277. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

- Bell, Gelsey. „Extended Vocal Technique and Joan La Barbara: The Relational Ethics of Voice on the Edge of Intelligibility”. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 1, br. 2 (May 1, 2016): 143–159. https://doi.org/10.1386/jivs.1.2.143_1.
- Bendel, Oliver. „The Synthetization of Human Voices”. *AI & SOCIETY* 34, br. 1 (2019): 83–89. <https://doi.org/10.1007/s00146-017-0748-x>.
- Berberian, Cathy, „The New Vocality in Contemporary Music”. U *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, uredili Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala and Pieter Verstraete, prevela Francesca Placanica, 47–49. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Berger, Harris M. i Cornelia Fales. „‘Heaviness’ in the perception of heavy metal guitar timbres. The match of perceptual and acoustic features over time”. U *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, uredili P. D. Greene and T. Porcello, 181–197. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005.
- Beth Roars. „Melissa Cross Interview - The Roarcast”. 2.4.2021. YouTube video, 15:32. <https://youtu.be/JSpsQUGZjU0>.
- Blonk, Jaap. *Antonin Artaud's To Have Done With the Judgment of God*, miks, mastering i produkcija Jaap Blonk, CD. Kontrans Records, 2020.
- Bortvik, Stjuart i Ron Moj. *Popularni muzički žanrovi*, prevele Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić. Beograd: Clio, 2010.
- Bosma, Hannah. „Thema (Omaggio a Joyce): A Listening Experience as Homage to Cathy Berberian”. U *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, ur. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala i Pieter Verstraete, 97–117. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Bosma, Hannah. „The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music”. Doktorska disertacija, Universiteit van Amsterdam, 2013.
- Brackhane, Fabian. „Kempelen's speaking machine”. 6.6.2017. YouTube video, 3:00. https://youtu.be/k_YUB_S6Gpo.
- Brackhane, Fabian. „Kempelen's speaking machine - with free reed”. 13.9.2016. YouTube video, 2:13. <https://youtu.be/5fWYCTkWRoE>.
- Brackhane, Fabian. „Kann was natürlicher, als Vox humana, klingen?’ Ein Beitrag zur Geschichte der mechanischen Sprachsynthese”. Doktorska disertacija, Universität des Saarlandes, 2015.
- Brackhane, Fabian. „Kempelen vs. Kratzenstein – Researchers on speech synthesis in times of change”. *History of Speech Communication Research Conference*, Dresden, Germany, 2015, 42–49. https://www.researchgate.net/publication/307574940_Kempelen_vs_Kratzenstein_-_Researchers_on_speech_synthesis_in_times_of_change.
- Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.
- Брaловић, Милош. „Јосип Славенски: Симфонија Оријента, синтеза композиторовог стваралаштва”. У *Традиција као инспирација. Тематски зборник са научног скупа 2017. године*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански, 348–356. Бања Лука: Академија

- умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2019.
- Brophy, Philip. „Vocalizing the Posthuman”. U *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, uredili Norie Nuemark, Ross Gibson, and Theo Van Leeuwen, 361–382. Cambridge-London: The MIT Press, 2010.
- Butler, Shane. *The Ancient Phonograph*. New York: Zone Books, 2015.
- Caines, Christopher. „Preface to Gesprochene Musik, 1. 'O–a' and 2.'Ta–tam'”. *Current Musicology* 97 (2014): 61–69.
- Causton, Richard. „Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music”. *Tempo*, no. 194 (October 1995): 15–21. <https://doi.org/10.1017/S0040298200004496>.
- Cavarero, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Preveo Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Chandler, Kim. „Teaching Popular Music Styles”. U *Teaching Singing in the 21st Century*, urednici Scott D. Harrison i Jessica O'Bryan, 35–51. Dordrecht: Springer, 2014.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Christe, Ian. *Zvuk zveri. Kompletna istorija heavy metala*, preveo Goran Pavlović. Beograd: Red Box, 2008.
- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkley: University of California Press, 1974.
- Connor, Steven. „The Decomposing Voice of Postmodern Music”. *New Literary History* Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience (2001): 467–483.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Cox, Cristoph. „The Alien Voice. Alvin Lucier's *North American Time Capsule 1967*”. U *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, uredili Hannah B. Higgins i Douglas Kahn, 170–186. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2012.
- Cross, Melissa. *The Zen of Screaming*, režija Denise Korycki. DVD. Loudmouth, 2005.
- Cross, Melissa. *The Zen of Screaming 2*, režija Denise Korycki. DVD. Melissa Cross Production, 2007.
- Crutchfield, Will. „Vocal performance in the nineteenth century”. U *The Cambridge History of Musical Performance*, uredili Colin Lawson i Robin Stowell, 611–642. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012.
- Cruz, John. *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

- Cvejić, Biserka i Dušan Cvejić. *Art of Singing*, Begrade: IP Signature, 2008.
- Cvejić, Biserka i Dušan Cvejić. *Umetnost pevanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007.
- Cvejić, Bojana. *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
- Cvejić, Bojana. *Otvoreno delo u muzici. Boulez, Stockhausen, Cage*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.
- Cvejić, Bojana. „Muzikologija i problem izvođenja: preko granica koncepta muzičkog dela”. *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* br. 5 (septembar 2003): 17–26.
- Cvejić, Nikola. *Savremeni belkanto*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1980.
- Cvejić, Žarko. „The Crisis in Musicology: Transdisciplinary Solutions”. U *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*, uredili Žarko Cvejić, Andrija Filipović i Ana Petrov, 15–24. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Davies, Greg. „The Origins of Death Metal”. 7.1.2016. U *Heavy Metal Historian*. Podkast, 1:12:55. https://archive.org/details/podcast_heavy-metal-historian_the-origins-death-metal_1000360225653.
- Dayme, Maribeth Bunch. *Dynamics of the Singing Voice*. Wien: Springer-Verlag, 2009.
- Decroupet, Pascal, Elena Ungeheuer i Jerome Kohl. „Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglinge”. *Perspectives of New Music* 36, br. 1 (1998): 97–142. doi:10.2307/833578.
- Derida, Žak. *Glas i fenomen. Uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji*. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS, 1989.
- Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. Prevela Iva Nenić. Beograd: Fedon, 2012.
- Dolar, Mladen. „Glas, performans i politika”. *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* br. 5 (septembar 2003): 78–85.
- Dolar, Mladen. „The Object Voice”. U *Gaze and Voice as Love Objects*, uredili Renata Salecl i Slavoj Žižek, 7–31. Durham, NC and London: Duke University Press, 1996.
- Dudley, Homer. „The Carrier Nature of Speech”. *Bell System Technical Journal* XIX, br. 4 (October 1940): 495–515.
- Dudley, Homer. „The Automatic Synthesis of Speech”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA* 25, br. 7 (1939): 377–383. doi: 10.1073/pnas.25.7.377.
- Duncan, Michelle. „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”. *Cambridge Opera Journal* 16, No. 3, Performance Studies and Opera (Nov., 2004): 283–306.
- Dunn, Lesley i Nancy Jones. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Dunsby, Jonathan. „Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice”. *Journal of the Royal Musical Association* 134, br. 1 (2009): 113–132. doi:10.1080/14716930902756869.

- Dyer, Joseph. „The Voice in the Middle Ages”. U *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 165–177. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Edgerton, Michael Edward. *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Eidsheim, Nina Sun i Katherine Meizel. „Introduction. Voice Studies Now”. U *The Oxford Handbook of Voice Studies*, uredile Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel, xiii–xxxix. New York: Oxford University Press, 2019.
- Erjavec, Aleš. „Predgovor. Odgovor savremenosti”. U Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 5–14. Beograd, Orion art, 2014.
- exen beh. „Hanan Hadžajlić - DIVA BELLATRIX VON UMBRA for human & bass clarinet. 22.11.2015”. YouTube video, 4:56. https://youtu.be/oT_Eo5rBs5o.
- exen beh. „HANAN HADŽAJLIĆ - Freezing moon”. 17.3.2015. YouTube video, 3:21. <https://youtu.be/oSDwJbZ6D9w>.
- Experimental Sound Studio. „The Quarantine Concerts - Jaap Blonk - June 13, 2020”. 3.7.2020. YouTube video, 29:27. <https://youtu.be/LW1QWMO-Pnw>.
- Feenberg, Andrew. „Heidegger and Marcuse: The Catastrophe and Redemption of Technology”. U *Herbert Marcuse: A Critical Reader*, uredili John Abromeit i W. Mark Cobb, 67–80. New York and London: Routledge, 2004.
- Feenberg, Andrew. *Transforming technology – critical theory revisited*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Felderer, Brigitte. „Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert”. U *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, uredili Friedrich Kittler, Thomas Macho and Sigrid Weigel, 257–278. München: Akademie Verlag, 2002.
- Feldman, Martha. *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*. Oakland: California University Press, 2015.
- Feldman, Martha. „The Interstitial Voice: An Opening”. *Journal of the American Musicological Society* 68, br. 3 (jesen 2015): 653–659. <https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653>.
- Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Fox, Arthur. „Mic History: Who Invented Each Type Of Microphone And When?”. *My New Microphone*, Pristupljeno 30.5.2021. <https://mynewmicrophone.com/mic-history-who-invented-each-type-of-microphone-and-when/>.
- Frayser, David W., and Chris Nicolay. „Fossil Evidence for the Origin of Speech Sounds”. U *The Origin of Music*, urednici Nils Wallin, Björn Merker i Steven Brown, 217–234. Cambridge, MY: Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- Friedwald, Will. *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Scribner's, 1990.

- Frith, Simon. „The Voice as a Musical Instrument”. U *Music, Words and Voice: A Reader*, urednik Martin Clayton, 65–71. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- Garsija Mlađi, Manuel. *Opaske o pevanju*. Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica, 2013.
- Гњатовић, Ана. „Phonations, за глас и електронику: теоријска студија”. Doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2016.
- Godlovitch, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London and New York: Routledge, 1998.
- Grmuša, Verica. „Creating Art Song in the South Slav Territories (1900–1930s): Femininity, Nation and Performance”. Doktorska disertacija, Goldsmiths, University of London, 2018.
- Hagen, Ross. „Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal”. U *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World*, uredili Jeremy Wallach, Harris M. Berger i Paul D. Greene, 180–199. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- Haraway, Dona. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Harris, Ellen T. „Twentieth-Century Farinelli”. *The Musical Quarterly* 81, no. 2 (July 1, 1997): 180–189. <https://doi.org/10.1093/mq/81.2.180>.
- Hausmann, Raoul. „The Phonetic Poem”. *Courrier Dada*, Paris, 1958. Pristupljeno 3.11.2017. <https://ubu.com/sound/hausmann.html>.
- Heesch, Florian. „Voicing the Technological Body: Some Musicological Reflections on Combinations of Voice and Technology in Popular Music”. *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 2, br. 1 (maj 9, 2016): 49–69. <https://doi.org/10.25364/05.2:2016.1.5>.
- Heller-Roazen, Daniel. *Echolalias. On the Forgetting of Language*. New York: Zone Books, 2008.
- Herbst, Jan-Peter. „Historical development, sound aesthetics and production techniques of the distorted electric guitar in metal music”. *Metal Music Studies* 3: 1 (2017): 23–46. https://doi.org/10.1386/mms.3.1.23_1.
- Heriot, Angus. *The Castrati in Opera*. London: Secker and Warburgh, 1975.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise. „Studien zu Cathy Berberians 'New Vocality'”. *Archiv für Musikwissenschaft* 68, br. 2 (2011): 121–156.
- Hirst, Linda, and David Wright. „Alternative Voices: contemporary vocal techniques”. U *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 192–203. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Hoch, Matthew. „The Legacy of William Vennard and D. Ralph Appelman and Their Influence on Singing Voice Pedagogy: Reflections after 50 Years (1967–2017)”. *Voice and Speech Review* 11, no. 3 (September 2, 2017): 308–313. <https://doi.org/10.1080/23268263.2017.1395591>.

- Hodgson, Jay. „A Field Guide to Equalisation and Dynamics Processing on Rock and Electronica Records”. *Popular Music* 29, br. 2 (2010): 283–297. <https://doi.org/10.1017/S0261143010000085>.
- Hofman, Schlomo. „La trame vocale dans la musique de Darius Milhaud”. U *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, 435–447. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1980. <https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A37937/attachment/ATT-0/>.
- Hrvatín, Emil. „Krik”. *ProFemina*, br. 23/24 (jesen/zima 2000): 193–205.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Albany, NY: State University of New York, 2007.
- Jakobson, Roman. *Child Language, Aphasia, and Phonological Universals*. The Hague: Mouton Publishers, 1968.
- Jander, Owen, Ellen T. Harris, David Fallows, i John Potter. „Singing”. *Grove Music Online*. 2001. Pristupljeno 5.4.2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025869>.
- Jaap Blonk & Maja Ratkje – Topic. „Post-Human Identities”. 29.4.2015. YouTube plejlita. https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_luiaVvw4ZR0IFZ2ppp7fWvo8cPTeU27nI.
- Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Jestrovic, Silvija. „The Performer and the Machine: Some Aspects of Laurie Anderson’s Stage Work”. *Body, Space & Technology* 1, br. 1 (2000). <https://doi.org/10.16995/bst.282>.
- Johnson, Jake. „Building the Broadway Voice”. U *The Oxford Handbook of Voice Studies*, ur. Nina Dun Eidsheim i Katherine Meizel, 475–491. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Jovanović, Smiljka. „Mogućnosti teorijske apropijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji”. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015.
- Jug Marković. „Jug Marković - incidAnces (2017)”. 1.3.2018. YouTube video, 19:11. <https://youtu.be/mUliNDtrlnE>.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford–New York: Berg, 2007.
- Kane, Brian. „The Model Voice”, *Journal of the American Musicological Society* 68, br. 3 (jesen 2015): 672– 673. <https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653>.

- Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2014.
- Karantonis, Pamela. „Transcribing Vocality. Voice at the Border of Music After Modernism”. U *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, uredili Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson, 162–176. Abingdon-New York: Routledge, 2015.
- Karantonis, Pamela. „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice”. U *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, uredili Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalaa i Pieter Verstraete, 151–168. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Katz, Mark. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2010.
- Katz, Mark. „Hindemith, Toch, and Grammophonmusik”. *Journal of Musicological Research* 20, no. 2 (January 2001): 161–180. <https://doi.org/10.1080/01411890108574786>.
- Kempelen, Wolfgang von. *Mechanismus der menschlichen Sprache*. Dresden: TUDpress Verlag der Wissenschaften GmbH, 2017. http://www.coli.uni-saarland.de/~trouvain/Kempelen-Web_2017_07_31.pdf
- Kimbrough, Andrew McComb. „The sound of meaning: theories of voice in twentieth-century thought and performance”. Doktorska disertacija, Louisiana State University, 2002. http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=gradschool_dissertations.
- King, Simon. „An introduction to statistical parametric speech synthesis”. *Sādhanā* 36, Pt. 5 (October 2011): 837–852.
- Клајн, Иван и Милан Шипка. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2008.
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon, 1993.
- Kovač, Žolt. *Erno Kiraly – Spectrum*. CD buklet. Autobus/trAce label, 2001.
- Kreiman, Jody. „Epilogue: Defining and Studying Voice across Disciplinary Boundaries”. U *The Oxford Handbook of Voice Studies*, uredile Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel, 493–513. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Kreiman, Jody, and Bruce R Gerratt. „Perception of aperiodicity in pathological voice”. *The Journal of the Acoustical Society of America* 117,4 Pt 1 (2005): 2201–11. doi:10.1121/1.1858351.
- Kreiman, Jody i Diana Sidtis. *Foundations of Voice Studies. An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2011.
- Krell, Elias. „White Noise and the Sonic Politics of Privilege”. U *The Oxford Handbook of Voice Studies*, uredile Nina Sun Eidsheim i Katherine Meizel, 143–163. New York: Oxford University Press, 2019.

- Krishnan, Ananthanarayan i Jackson T Gandour. „The role of the auditory brainstem in processing linguistically-relevant pitch patterns”. *Brain and language* 110, br. 3 (2009): 135–48. doi:10.1016/j.bandl.2009.03.005 .
- Kunst, Bojana. „Restaging the Monstrous”. U *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*. Urednica Maaike Bleeker, 211–222. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- LaBelle, Brandon. *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York: Bloomsbury, 2014.
- Лажјић-Михајловић, Данка. *Певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Lacan, Jacques. „Seminar of 21 January 1975”. U *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, uredile Juliet Mitchell i Jacqueline Rose, prevela Jacqueline Rose, 162–171. London: Macmillan Press, 1983.
- Lam, Ka Yan. „The Hatsune Miku Phenomenon: More Than a Virtual J-Pop Diva.” *The Journal of Popular Culture* Vol. 49, No. 5 (2016): 1107–1124.
- Lazarević, Anja. „Glasovi sveta detinjstva i/ili sećanja u simfonijskom stvaralaštvu Gustava Malera”. Doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 2016.
- Lebon, Rachel L. *The Professional Vocalist: A Handbook for Commercial Singers and Teachers*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 1999.
- Lengagne, Thierry, et al. „Intra-syllabic acoustic signatures used by the king penguin in parent-chick recognition: an experimental approach”. *The Journal of experimental biology* 204 (2001): 663–672.
- Leković, Biljana. „Mera inter/trans/disciplinarnosti muzikologije: izazovi sadašnjosti”, u *Challenges in contemporary musicology: essays in honor of prof. dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman*, urednice Sonja Marinković, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragana Stojanović-Novičić, 93–107. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018.
- Leković, Biljana. „Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i sound art”. Doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 2015.
- Leković, Biljana. *Sound Art/Zvukovna umetnost. Muzikološka perspektiva – teorije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2019.
- Léman, Lili. *Moja umetnost pevanja*. Preveo Dragoslav Ilić, Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica, 2018.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lockheart, Paula. „A History of Early Microphone Singing, 1925–1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification”, *Popular Music and Society* 26, br. 3 (2003): 367–385.

- Loudwire. „How Travis Ryan Learned to Scream | Cattle Decapitation”. 2.10.2019. YouTube video, 5:57. <https://youtu.be/K152jtEyVAM>.
- LoVetri, Jeannette L., Mary Saunders-Barton i Edrie Means Weekly. „A Brief Overview of Approaches to Teaching the Music Theatre Song”. U *Teaching Singing in the 21st Century*, uredili Scott D. Harrison i Jessica O’ Bryan, 53–66. Dordrecht: Springer, 2014.
- Mandelker, Amy. „Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry”. *The Slavic and East European Journal* 27, br. 3 (jesen, 1983): 327–338.
- Macpherson, Ben and Konstantinos Thomaidis. „Editorial: Can it be You that I Hear?”. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 1, br. 1 (January 1, 2016): 3–8. https://doi.org/10.1386/jivs.1.1.3_2.
- Macpherson, Ben, George Burrows, Diana Van Lancker Sidtis, Yvon Bonenfant, Lyn Darnley, Amanda Smallbone, Nina Sun Eidsheim, ‘Femi Adedeji, Jaroslav Fret i Konstantinos Thomaidis. „What is voice studies?”. U *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, uredili Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson, 203–216. Abingdon-New York: Routledge, 2015.
- Maglov, Marija. „‘Human vs. Machine’ Divide is a False Dichotomy: Interview with Dr. Kelly Snook”. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 4 (I/2020): 17–22.
- Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Marija Masnikosa, „The Little Mermaid...by Goran Kapetanović as a Postmodernist Tragedy”, *New Sound International Journal for Music* 50 (II/2017): 50–69.
- Масникоса, Марија. „Експресионизам”. U *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, uredila Мирјана Веселиновић-Хофман, 165–192. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1991.
- McCoy, Scott. „Singing Pedagogy in the Twenty-First Century”. U *Teaching Singing in the 21st Century*, uredili Scott D. Harrison i Jessica O’ Bryan, 13–20. Dordrecht: Springer, 2014.
- McCoy, Scott. *Your Voice, An Inside View: Multimedia Voice Science and Pedagogy*. Princeton, NJ: Inside View Press, 2000.
- McGee, Timothy J. „Vocal performance in the Renaissance”. U *The Cambridge History of Musical Performance*, uredili Colin Lawson i Robin Stowell, 318–335. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012.
- McKenzie, John. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
- Medić, Ivana. *Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u XX i XXI veku. Operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnca Štokhauzena*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2019.

- Meehan, Kate. *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*. Saint Louis: Washington University, 2011.
- Metzer, David Joel. „The Paths from and to Abstraction in Stockhausen's *Gesang der Jünglinge*”. *Modernism/modernity* 11, br. 4 (2004): 695–721. <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0012>.
- Middleton, Richard. „Rock singing”. U *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 28–41. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Middleton, Richard. „'All Shook Up? Innovation and Continuity in Elvis Presley's Vocal Style”. U *Elvis: Images and Fancies*, uredio J. Tharpe, 151–161. Jackson: MS, 1979.
- Mikić, Vesna. „Savremena muzika i savremenost – muzikološki (p)ogled”, u *Challenges in contemporary musicology: essays in honor of prof. dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman*, urednice Sonja Marinković, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragana Stojanović-Novičić, 35–45. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018.
- Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Mikić, Vesna. *Muzika u tehno-kulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.
- Микић, Весна. „VrisKrik.EXE“: техномузичка метафора тела/субјекта”. *Нови звук – интернационални часопис за музику* 19 (2002): 71–74.
- Mikumentary. „Mikumentary Episode 1: Everybody's Voice / Icon”. 24.12.2012. YouTube video, 3:26. <https://youtu.be/2-nJABvZlO8>.
- Миладиновић Прица, Ивана. „Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије”. Докторска дисертација, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, 2018.
- Milanović, Aleksa. *Medijska konstrukcija drugog tela*. Beograd: Orion art, 2019.
- Miles, Beth and Harry Hollien. „Whither Belting?”. *Journal of Voice* 4, br. 1 (mart 1990): 64–70.
- Miller, Richard. *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Miller, Richard. *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1977.
- Mills, Mara. „Media and Prosthesis: The Vocoder, the Artificial Larynx, and the History of Signal Processing”. *Qui Parle* 21, br. 1 (2012): 107–149. <https://doi.org/10.5250/quiparle.21.1.0107>.
- Milojković, Milan. „Electroacoustic Works by Ernő Király: Composer's Relationship with Music Technology and an Overview of Compositional Strategies”. U *Ernő Király – Life in Music*, uredili Milan Milojković, Nemanja Sovtić i Julijana Baštić, 119–132. Novi Sad: Academy of Arts, 2021.

- Milojković, Milan. „Digitalna tehnologija u srpskom umetničkom muzičkom stvaralaštvu”. Doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, 2017.
- Милојковић, Милан. *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*. Нови Сад: Матица српска, 2020.
- Милојковић, Милан. „Електроакустичка музика у Војводини – од експеримента до академског предмета (1960–2000)”. *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику* 57 (2017): 147–162.
- Милошевић, Мирослава и Хуснија Куртовић. *Електроакустика*. Ниш: Издавачка јединица Универзитета у Нишу, 1996.
- Moi, Toril. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- MonoThyatron. „The Voder - Homer Dudley (Bell Labs) 1939”. 10.7.2011. YouTube video, 6:20. https://youtu.be/5hyI_dM5cGo.
- Moore, Paul i Hans von Leden. „Dynamic variations of the vibratory pattern in the normal larynx”. *Folia phoniatica* 10 4 (1958): 205–238. <https://doi.org/10.1159/000262819>.
- Mussgnug, Florian. „Writing Like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde”. *Comparative Critical Studies* 5, br. 1 (2008): 81–97. doi:10.1353/ccs.0.0004.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Prevela Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- niconico774. „White Letter / Hatsune Miku”. 4.11.2007. YouTube video, 2:45. <https://youtu.be/JmvOuyeqoLw>.
- Noble, Charissa. „Extended from What?: Tracing the Construction, Flexible Meaning, and Cultural Discourses of ‘Extended Vocal Techniques’”. Doktorska disertacija, University of California, Santa Cruz, 2019.
- Novak, Jelena. *Operofilia*. Beograd: Orion art, 2018.
- Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.
- Novak, Jelena. *Opera u doba medija*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
- Nygaard, Lynne C. i David B. Pisoni. „Talker-specific learning in speech perception”. *Perception & psychophysics* vol. 60, br. 3 (1998): 355–76. doi:10.3758/bf03206860.
- Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- O’Neill, Andrew. *A History of Heavy Metal*. London: Headline Publishing Group, 2018.
- Page, Christopher (urednik i prevodilac). *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual For Singers*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1991.

- Perloff, Nancy. „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist’s Perspective”. U *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, uredili Marjorie Perloff i Craig Dworkin, 97–117. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Placanica, Francesca. „‘La nuova vocalità nell’opera contemporanea’ (1966): Cathy Berberian’s Legacy”. U *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, uredili Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kaupala i Pieter Verstraete, 51–66. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Paulin, Goran, Marina Ivašić-Kos, and Ivo Ipšić. „Mogućnost primjene govora u računalnim igrama temeljenim na lokaciji”. *Govor* 37, no. 1 (December 15, 2020): 31–59. <https://doi.org/10.22210/govor.2020.37.02>.
- Pedneault-Deslauriers, Julie. „Pierrot L.”. *Journal of the American Musicological Society* 64, br. 3 (2011): 601–645. doi:10.1525/jams.2011.64.3.601.
- Пено, Весна Сара. *Књига из које се поје. Појачки зборници у византијском и српском рукописном наслеђу*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- Петровић, Јелена. „Специфичност перформанса United States Лори Андерсон”. U *Музиколошке перспективе 1*, uredila Ивана Перковић, 259–271. Београд: Факултет музичке уметности, 2012.
- Placanica, Francesca. „Recital I (for Cathy): A Drama ‘Through the Voice’”. *Twentieth-Century Music* 15, br. 3 (2018): 359–397. doi:10.1017/s1478572217000317.
- Platon. *Država IV*. Београд: BIGZ, 2002.
- Podesva, Robert J., i Patrick Callier. „Voice Quality and Identity”. *Annual Review of Applied Linguistics* 35 (2015): 173–94. doi:10.1017/S0267190514000270.
- Popović Mladenović, Tijana. *Muzičko pismo*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Popović Mladenović, Tijana, Blanka Bogunović and Ivana Perković. *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Bgrade, 2014.
- Poizat, Michel. *The Angel’s Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, preveo Arthur Denner. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
- Popović, Una. „Pitanje o tehnici: Hajdegerovo promišljanje savremenosti”. *ARHE X*, 20 (2013): 51–63.
- Potter, John, and Neil Sorrell. *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Potter, John. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1998].
- Potter, John. „Reconstructing Lost Voices”. U *Companion to Medieval and Renaissance Music*, uredili Tess Knighton i David Fallows, 311–316. London i New York: 1992; repr. Oxford, 1998.
- Pravila, Petar i Dragan Drinčić. *Elektroakustika*. Београд: Виша електротехничка школа, 2006.

- Prodanov Krajišnik, Ira. *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2012.
- Provenzano, Catherine. „Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice”. U *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, uredili Robert Fink, Melinda Latour i Zachary Wallmark, 159–181. New York: Oxford University Press, 2018.
- Putnam Smithner, Nancy. „Meredith Monk. Four Decades by Design and by Invention”. *TDR: The Drama Review* 49, br. 2 (2005): 93–118.
- Радоман, Валентина. „Функција идеологије и политике у музичком модернизму”. Докторска дисертација, Академија уметности у Новом Саду, 2016.
- Радовановић, Ана. „Извођачки приступ специфичном третману гласа у камерним делима на тему Пјероа (Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire Op. 21, Срђан Хофман: Без јаве – У потрази за Пјероом Арнолда Шенберга и Милан Михајловић: Image)”. Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2018.
- Radovanović, Bojana. „Challenging the human expression in a digital environment: Interview with Thea Soti”. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 6 (I/2021): 9–16.
- Radovanović, Bojana. „Glas i telo kao predmet istraživanja – pogled iz muzikologije”. *Bašćinski glasi* 15, br. 1 (2020): 183–194. <https://hrcak.srce.hr/251325>.
- Radovanović, Bojana. „Glas kao medij i 'Objet petit a': muzikološki upis u studije glasa“. U *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа 2019. године*, уредница Гордана Грујић, 174–83. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2020.
- Radovanović, Bojana. „Deljena fantazija Džona Kejdža i Keti Berberijan: Fantazijski princip u kompoziciji *Arija*”. *Muzika XXIII*, br. 1 (2019): 40–57.
- Radovanović, Bojana. *Eksperimentalni glas: savremena teorija i praksa*. Beograd: Orion art, 2018.
- Radovanović, Bojana. „What does the Humming Avatar Remember? Composer's Voice and Memory in Ana Gnjatović's *Phonations*”. *New Sound International Journal of Music* 51 (I/2018): 133–143.
- Radovanović, Bojana. „Aria Džona Kejdža sagledana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti”. *Zbornik radova Akademije umetnosti* 5 (2017): 132–141.
- Radovanović, Vladan. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića: 2010.
- Ramazzotti, Marinella. „Luciano Berio's Sequenza III: From electronic modulation to extended vocal technique”. *Ex Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* 15, br. 1 (2010); 81–96.

- Raz, Carmel. „The Lost Movements of Ernst Toch’s Gesprochene Musik”. *Current Musicology* 97 (proleće 2014): 37–59.
- Red Bull Music Academy. „Joan La Barbara on Mastering The Voice | Red Bull Music Academy”. 30.11.2016. YouTube video, 1:54:38. <https://youtu.be/NPt5A3mDUGs>.
- Ripley, Samara. „Joan La Barbara’s Early Explorations of the Voice”. Doktorska disertacija, University of British Columbia, 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.14288/1.0314171>.
- Rooney, Trish. „The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches”. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research* 15, br. 10, (septembar 2016): 147–162.
- Ross, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Rosselli, John. „Castrato”. *Grove Music Online*, 2001. Pristupljeno 5.8.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146>.
- Rosselli, John. „Grand opera: nineteenth-century revolution and twentieth-century tradition”. U *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 96–108. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rosselli, John. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Rosselli, John. „The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850”. *Acta Musicologica* 60, br. 2 (1988): 143–79. doi:10.2307/932789.
- Rossi Fest. „Rossi Fest 2021 - Koncert Portreti i sećanja, drugi deo”. 28.1.2021. YouTube video, 36:05. <https://youtu.be/eMbkdhpp21E>.
- Sabo, Adriana. „Sound Collaborations Between Ladik and Király”. U *Ernő Király – Life in Music*, uredili Milan Milojković, Nemanja Sovtić i Julijana Baštić, 19–37. Novi Sad: Academy of Arts, 2021..
- Sabo, Adriana. „Hatsune Miku: Whose Voice, Whose Body?”. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* br. 2 (I/2019): 65–80.
- Sachs, Curt. *The Wellsprings of Music*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962.
- Sadolin, Cathrine. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: CVI Publications, 2012.
- Sataloff, Robert. *Voice Science*. San Diego: Plural Publishing, Inc., 2005.
- Savigny, Heather i Sam Sleight. „Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist?”. *Metal Music Studies* 1: 3 (2015): 341–357. https://doi.org/10.1386/mms.1.3.341_1.
- Schaap, Julian i Pauwke Berkers. „Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music”. *IASPM Journal* 4, br.1 (2014): 101–116. [http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871\(2014\)v4i1.8e](http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871(2014)v4i1.8e).
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

- Scott, Niall. „God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal”. U: *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, urednik Niall Scott, 201–212. Amsterdam: Rodopi, 2017.
- Sicoli, Mark A. „Shifting Voices with Participant Roles: Voice Qualities and Speech Registers in Mesoamerica”. *Language in Society* 39, br. 4 (2010): 521–53. doi:10.1017/S0047404510000436.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Smialek, Eric. „Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015”. Doktorska disertacija, Schulich School of Music, McGill University, 2015.
- Smit, Teri. *Savremena umetnost i savremenost*. Preveo Andrija Filipović. Beograd: Orion art, 2014.
- Smith, Jacob. „Laughing Machines”. U *The Sound Studies Reader*, uredio Johathan Sterne, 533–538. Milton Part: Routledge, 2012.
- Spivay, Norman. „Music Theater Singing . . . Let’s Talk. Part 2: Examining the Debate on Belting”. *Journal of Singing* 64, br. 5 (May/June 2008): 607–614.
- Srećković, Biljana. *Modernistički projekat Pjera Šefera – Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
- Srećković, Biljana. „Vladan Radovanović Fonoverzum – elektroakustička muzika [Phonoverse – Electroacoustic Music], Sokoj, 2010”. *New Sound International Journal of Music* 38 (II/2011): 109–112.
- Стаматовић, Ивана. „Глас и тело композиторке”. *Музички талас* бр, 29 (2001): 28–32.
- Stark, James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Стефановић, Ана „Соло песма”. У *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, 357–404. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Sterne, Jonathan i Mitchell Akiyama. „The Recording That Never Wanted to Be Heard and Other Stories of Sonification”. U *The Oxford Handbook of Sound Studies*, uredili Trevor Pinch i Karin Bijsterveld, 544–560. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Sterne, Jonathan. *Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Стојановић-Новичић, Драгана. „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века”. У *Облаци и звуци савремене музике*, 43–58. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2007.
- Stojnić, Aneta. *Žak Lakan*. Beograd: Orion Art, 2016.
- Stojnić, Aneta. *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije i Orion art, 2015.

- Stone, R. E. Jr., Thomas F. Cleveland, Johan Sundberg, and Jan Prokop. „Aerodynamic and Acoustical Measures of Speech, Operatic, and Broadway Vocal Styles in a Professional Female Singer”. *Journal of Voice* 17, br. 3 (septembar 2003): 283–297.
- Subotnik, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Summerly, Jeremy. „Vocal performance before c. 1430”. U *The Cambridge History of Musical Performance*, uredili Colin Lawson i Robin Stowell, 248–260. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2012.
- Sundberg, Johann. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987.
- Szántó, Ted. „Extended vocal techniques”. *Interface* 6, br. 3–4 (1977): 113–115.
- Šuvaković, Miško. *3E: Estetika, epistemologija, etika spekulativnih i de re medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
- Šuvaković, Miško. *Estetika muzike*. Beograd: Orion art, 2016.
- Šuvaković, Miško. *Instinktivne teorije*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2011.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010.
- Šuvaković, Miško. *Moć žene: Katalin Ladik: retrospektiva 1962–2010*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.
- Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ur.). *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb/Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005.
- Šuvaković, Miško. *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performans art-u, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001.
- Tatarkjevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit, 1978.
- Tate. „Meredith Monk – ‘I Believe in the Healing Power of Art’ | Artist Interview | TateShots”. 3.11.2017. YouTube video, 6:43. <https://youtu.be/R36Vh37-OQ4>.
- TEDx Talks. „Sculpting music with Mi.Mu gloves | Imogen Heap | TEDxCERN”. 7.12.2015. YouTube video, 17:23. <https://youtu.be/7oeEQhOmGpg>.
- The 8-Bit Guy. „How Speech Synthesizers Work”. 10.3.2019. YouTube video, 18:14. <https://youtu.be/XsMRxNSDccc>.
- The New Yorker. „The Secret History of the Vocoder”. 20.8.2014. YouTube video, 11:30. <https://youtu.be/OvR4qK0B--w>.
- Thea Soti. „Thea Soti LIVE in BERLIN night session (2020)”. 23.2.2021. YouTube video, 14:34. <https://youtu.be/FXS-IKDIgRc>.
- Thea Soti. „Thea Soti LIVE IN BERLIN - day session (2020)”. 29.12.2020. YouTube video, 20:09. <https://youtu.be/20vI9kfS7Dc>.

- Thea Soti. „Thea Soti live stream on IG live (2020)”. 1.12.2020. YouTube video, 12:20. <https://youtu.be/QbGKAjJaVug>.
- Thea Soti. „Thea Soti live in Paris (2020)”. 1.8.2020. YouTube video, 7:14. <https://youtu.be/SSIsxiib5K4>.
- Thea Soti. „Thea Soti solo set @ MakeItUpClub Melbourne (2020)”. 30.7.2020. YouTube video, 18:29. <https://youtu.be/Arg1OHbe4Eo>.
- Thea Soti. „VØICES copenhagen edition (2018)”. 27.9.2018. YouTube video, 7:27. <https://youtu.be/7sM14PaItGY>.
- Thomaidis, Konstantinos i Ben Macpherson (ur). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Abingdon-New York: Routledge, 2015.
- Thomaidis, Konstantinos i Ben Macpherson. „Introduction: Voice(s) as a method and an in-between”. U *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, uredili Konstantinos Thomaidis i Ben Macpherson, 3–9. London i New York: Routledge, 2015.
- Thurman, Leon i Graham Welch. *Bodymind and Voice: Foundations of Voice Education*. Colleagueville, Minn.: The Voicecare Network, 2000.
- Titze, Inge. *Principles of Voice Production*. Hoboken: Prentice Hall, 1994.
- Tompkins, Dave. *How to Wreck a Nice Beach. The Vocoder from World War II to Hip-Hop. The Machine Speaks*. Brooklyn-Chicago: Melville House-Stop Smiling Books, 2011.
- Tom Cridland. „Imogen Heap on the creation of her masterpiece, Hide and Seek”. 4.5.2021. YouTube video, 7:09. <https://youtu.be/DBNWW5ndubw>.
- ToneSpectra.com. „The first known recording of a human voice, from April 9th, 1860. (Phonautograph Etching)”. 21.8.2010. YouTube video, 1:14. <https://youtu.be/uBL7V3zGMUA>.
- Toop, David. „The Evolving Language of Rap”. U *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 42–52. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000.
- VanHandel, Leigh. „The Classic(al) Dada Work: Kurt Schwitters’ Ursonate”. West Coast Conference for Music Theory and Analysis, Victoria BC, 26-28.4.2002. Pristupljeno 15.4.2017. <https://msu.edu/~lvh/NewFiles/Schwittershandout.pdf>.
- Van Leeuwen, Theo. „Vox Humana: The Instrumental Representation of the Human Voice”. U *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, uredili Norie Newmark, Ross Gibson i Theo van Leeuwen, 5–15. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.
- Vennard, William. *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer, 1967.
- Verstraete, Pieter. „Cathy Berberian’s *Stripsody* – An Excess of Vocal Personas in Score and Performance”. U *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, uredili Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalaa i Pieter Verstraete, 67–85. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.

- Veselinović-Hofman, Mirjana. „Musicology and the Measure of Transdisciplinarity”. U *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*, uredili Žarko Cvejić, Andrija Filipović i Ana Petrov, 92–99. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. „Savremena muzika u svetlu održivosti u autnomnom muzičkom, interkulturalnom i interdisciplinarnom okruženju”, Predgovor 2. U *Pojmovnik teorije umetnosti*, Miško Šuvaković, 26–36. Beograd: Orion Art, 2011.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Ерне Кираљ као посленик авангарде у југословенској музици”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27 (2000): 119–147.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.
- Veselinović, Mirjana. „Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne”. U *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, 443-487. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1991.
- Virno, Paolo. *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk, 2004.
- Vismann, Cornelia. „Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht”. U *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, uredili Friedrich Kittler, Thomas Macho and Sigrid Weigel, 133–151. München: Akademie Verlag, 2002.
- Vitkai Kučera, Agota. *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2013.
- Vitkai Kučera, Agota. „Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti”. Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, 2012.
- VoiceHacks. „VoiceHacks by Mary Z: Screamer Series”. Pristupljeno 5.6.2021. YouTube https://youtube.com/playlist?list=PL1oAdoH3iyFMQxdcY_E1r7DBULgKztQil plejlita.
- Vujanović, Ana. „Globalni/digitalni performans: Cyberformance između kapitala i umetnosti”. U *Uvod u studije performansa*, uredile Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 131–140. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- Wallmark, Zachary. „The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal”. U *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, urednici Robert Fink, Melinda Latour, Zachary Wallmark, 65–87. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Walser, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, 2014.

- Weinstein, Deena. *Heavy Metal: The Music and Its Culture* (revised edition). Boston: Da Capo Press, 2000.
- Wirth, Günter. *Stimmstörungen*. Köln: Deutscher Ärzte-Verlag, 1987.
- Wistreich, Richard. „Reconstructing pre-Romantic singing technique”. U *Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 178–191. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Whittall, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wolfe, Virginia, Cornell Richard i Chester Palmer C. „Acoustic correlates of pathologic voice types”. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 34, br. 3 (1991): 509–516.
- Wolk, Lesley, Nassima B. Abdelli-Beruh i Dianne Slavin. „Habitual use of vocal fry in young adult female speakers”. *Journal of voice* 26, br. 3 (2012): e111–e116. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2011.04.007>.
- Woloshyn, Alexa. „Imogen Heap as Musical Cyborg: Renegotiations of Power, Gender and Sound”. *Journal on the Art of Record Production* br. 4 (2009). <https://www.arpjournal.com/asarpwp/imogen-heap-as-musical-cyborg-renegotiations-of-power-gender-and-sound/>.
- Young, Miriama. *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Zelenović, Ana Simona. „Analiza i interpretacija performansa, hepeninga i body arta Katalin Ladik: feministička studija”, *Genero* 22 (2018): 113–141.
- Zhang, Caicai et al. „Functionally integrated neural processing of linguistic and talker information: An event-related fMRI and ERP study”. *NeuroImage* 124 (2016): 536–549. doi:10.1016/j.neuroimage.2015.08.064.
- Жиковић-Мушкиња, Андреа. *(Ре)визија света Дијаманде Галас*. Ириг: Српска читаоница у Иригу, 2015.
- Žižek, Slavoj. „I Hear You With My Eyes!’, or, the Invisible Master”. U *Gaze and Voice as Love Objects*, uredili Renata Salecl i Slavoj Žižek, 90–126. Durham, NC and London: Duke University Press, 1996.

Partiture

- Berberian, Cathy. *Stripsody*. New York: Edition Peters, 1966.
- Berg, Alban. *Wozzeck*. Wien: Universal Edition, 1955.
- Berio, Luciano. *Sequenza III, per voce femminile (1966)*. London: Universal Edition, 1968.
- Boulez, Pierre. *Le marteau sans maître*. Wien-London: Universal Edition, 1954.
- Cage, John. *Aria*. Edition Peters, 1958.
- Cage, John. *Song Books, Volume I*. New York: C.F. Peters Corporation, 1970.

- Cage, John. *Song Books, Volume II*. New York: C.F. Peters Corporation, 1970.
- Crumb, George. *Ancient Voices of Children*. New York: C.F. Peters Corporation, 1970.
- Hadžajlić, Hanan. *Alice in Wondermarket*. Hanan Hadžajlić, 2017.
- Hadžajlić, Hanan. *Diva Bellatrix Von Umbra, for human and bass clarinet*. Hanan Hadžajlić, 2015.
- Hadžajlić, Hanan. *Freezing Moon*. Partitura, neobjavljena, 2012.
- Honegger, Arthur. *Jeanne d'Arc au bûcher*. Paris: Édition Salabert 1939.
- Knežević, Tamara. *Krvava bajka*. Partitura, neobjavljena, 2020.
- Marković, Jug. *incidAnces*. Partitura, neobjavljena, 2017.
- Rajičić, Stanojlo. *Kineska tužbalica*. Partitura, rukopis, zaostavština kompozitora, Muzikološki institut SANU.
- Schoenberg, Arnold. *A Survivor from Warsaw*. Englewood: Bomart Music Production, 1949.
- Slavenski, Josip. *Sinfonia orienta*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1967.

Intervjui (neobjavljeno)

- Bojana Radovanović, Razgovor sa Katalin Ladik, neobjavljeno, arhiva autorke, 18.9.2019.
- Bojana Radovanović, Razgovor sa Anom Radovanović, neobjavljeno, arhiva autorke, 28.5.2021.
- Bojana Radovanović, Razgovor sa Minom Gligorić, neobjavljeno, arhiva autorke, jun 2021.
- Bojana Radovanović, Razgovor sa Hanan Hadžajlić, neobjavljeno, arhiva autorke, jul 2021.

Vebografija

- <https://www.anagnjatovic.com/>
- <https://archive.org/details/VibratingLarynx>
- <https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/2017-11/Stockhausen%20Songcircle%20FOR%20WEB.pdf>
- <https://believermag.com/an-interview-with-mike-patton/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Death_growl

https://en.wikipedia.org/wiki/Imogen_Heap
https://en.wikipedia.org/wiki/Jaap_Blonk
https://en.wikipedia.org/wiki/Katalin_Ladik
https://en.wikipedia.org/wiki/Hanan_Had%C5%BEajli%C4%87
https://en.wikipedia.org/wiki/O_Superman
https://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_assistant
<https://hananhadzajlic.musicaneo.com/>
<https://www.humanbeatbox.com/>
<http://imogenheap.com/>
<https://www.jaapblonk.com/>
http://www.jaapblonk.com/Articles/Coda_2002.pdf
<https://www.jugmarkovic.com/>
<https://metalstudies.org/>
<https://peoplepill.com/people/melissa-cross>
<https://ratkje.no/2011/02/voice-reviewed-by-killed-in-cars/>
<https://www.sonyclassics.com/farinelli/about/finterview.html>
<https://sonicwire.com/product/virtualsinger/special/mikuv4x?lang=en>
<http://theasoti.com/>
<https://ubu.com/sound/eco.html>
<https://vocalid.ai/voicebank/>
http://www.vladanradovanovic.rs/v2/07_audiospacijal_muzika.html

POJMOVNIK

Alikvotno pevanje, multifonici – istovremeno pevanje više tonova alikvotnog niza.

Autotjun (eng. *Auto-Tune, autotune*) – softver koji u postprodukciji omogućava korekciju visine tona i/ili dodavanje čujnog efekta na deonicu glasa ili drugog monofonog instrumenta.

Avatar – grafička, vizuelna i/ili zvučna reprezentacija osobe/a u sajber prostoru.

Belting (eng. *belting*) – vokalni stil (izvedena od reči *belt*, pojas) karakterističan za muzički teatar i popularnu muziku. Počivajući na govoru, pravilno izvedeni belting bi trebalo da bude zasnovan dominantno na grudnom glasu (sa primesama *miksa*), glasan, intenzivan, da zadrži spontanost govora i zvuči kao kontrolisano vikanje.

Bitboks (eng. *beatbox, beatboxing*) – perkusivna vokalna tehnika nastala osamdesetih godina u okrilju hip-hop potkulture. Ovom tehnikom se, u potpunosti *a cappella*, kao i uz pomoć mikrofona i amplifikatora zvuka, vokalnim izvođenjem obuhvata celokupna zvučna slika određene numere.

Blek metal (eng. *black metal*) – podžanr ekstremnog metala, koji je počeo da se razvija osamdesetih godina (*prvi talas*), a medijsku zadobio devedesetih godina 20. veka, tokom *drugog talasa* nastalog u norveškom kontekstu. Odlikuje se specifičnim gitarskim i bubnjarskim sviračkim tehnikama, distorzijom i harmonskim rešenjima kao što su *tremolo piking* (tremolo picking) i *baz piking* (buzz-picking) tehnika na gitari, *blastbit* (blast-beat) bubnjarska tehnika, upotrebe potpunih akorada i sporih harmonskih promena. Vokali koriste tehnike kao što su *skrim*, distorzirani vokali i čisto pevanje. U vizuelnom aspektu ovaj žanr je prepoznatljiv po upotrebi scenske šminke pod imenom *corpse paint* i monohromantskih paleta boja, a ideološki i diskurzivno neguje uglavnom antihrišćanski, paganski, satanistički i mizantropski narativ.

Det metal (eng. *death metal*) – podžanr ekstremnog metala. Razvija se osamdesetih godina 20. veka iz treš metala i ranog blek metala. Profiliše se kroz izraženu glasnoću, visoko distorzirane gitare niskih štimova sa tehnikama kao što su *palm mjuting* (*palm muting*) i *tremolo piking*, agresivne bubnjarske linije, te *graul* i guturalni vokalizet. Drugi karakteristični elementi: upotreba molskog tonaliteta, česte promene tempa, tonaliteta i metra, hromatske akordske progresije. Teme koje odlikuju det metal tiču se političkih pitanja, nasilja, religije, filozofije, prirode, zločina.

Det graul/graul (eng. *death growl / growl*) – jedna od ustaljenih odrednica koje se koriste da bi se ukazalo na ekstremne vokale u metal muzici, zasnovane na PVT. Prvi deo

sintagme – *death* – odnosi se na det metal, jedan od podžanrova metala u kom je ova vrsta vokalizacije ustanovljena, dok drugi – *growl*, režanje – upućuje na zvukovni kvalitet koji ovaj vid oglašavanja ima.

Ekstremni metal (eng. *extreme metal*) – odrednica za zvučno, vizuelno i diskurzivno najradikalnije podžanrove metal muzike (det metal, blek metal, dum metal, grajdndkor i sve njihove podvarijante). Počinje da se razvija tokom osamdesetih godina 20. veka.

Kiborg (eng. *cyborg*) – kibernetički organizam, nastao u kombinaciji organskog i neorganskog materijala, odnosno, živih/bioloških i tehnoloških/elektromehaničkih elemenata

Metal muzika (eng. *metal music*, drugačije i: *heavy metal*) – dominantno gitarski žanr koji je počeo da se razvija pod uticajima psihodeličnog roka i bluz u američkom i britanskom kontekstu kasnih šezdesetih i tokom sedamdesetih godina 20. veka, da bi osamdesetih godina, na vrhuncu svoje mejnstrim popularnosti, bio jedan od najprominentnijih muzičkih fenomena popularne muzike. Uopšteno, zvuk metal muzike počiva na virtuoznom sviranju na distorziranim električnim gitarama, istaknutoj ulozi bas gitare i bubnjeva i realnoj ili percipiranoj glasnoći do koje se dolazi posebnim produkcijskim i postprodukcijskim alatima. Tokom osamdesetih godina 20. veka profilisali su se hevi metal, glem metal (eng. *glam metal*), treš metal (eng. *thrash metal*), itd., a tokom iste dekade dolazi i do razvoja ekstremnih metal žanrova koji će tokom devedesetih biti na vrhuncu medijske praćenosti. U poslednjoj deceniji 20. veka metal pokazao se kao jedan od najversatilnijih žanrova, razvijajući se paralelno u mnogo podžanrova, a u fuziji sa rep muzikom (eng. *nu metal*), fankom (eng. *funk metal*), raznovrsnim folklornim uticajima (eng. *folk metal*), klasičnom muzikom (eng. *symphonic metal*, *power metal*), i dr. Sa karakterističnim podžanrovskim razlikama, u okviru metal muzike razvijaju se snažni vizuelni i diskurzivni identiteti, dok se u pogledu političkih ideologija, inspiracije i tematike pokrivaju sva polja političkog spektra.

Miksing / miks glas – mehanizam vokalizacije u srednjem registru, predstavlja rezultat balansiranja – *miksovanja* – registara grudi i glave. Ova tehnika upotrebljava se da bi se kvalitet tona ujednačio kroz različite registre, kao i da bi se viši tonovi ‘osnažili’ bez potpunog oslanjanja na grudni glas, što u višim deonicama može negativno da utiče na stabilnost intonacije, kontrolu i agilnost tona.

Skrim (eng. *scream*) – proširena vokalna tehnika koja se koristi u ekstremnom metalu. U vokalnoj pedagogiji ekstremnog metal glasa prepoznaju se podvrste kao što su *fray skrim* (eng. *fry scream*), *skrim sa lažnim glasnicama* (eng. *false cord scream*).

Spid i treš metal (eng. *speed metal*, *thrash metal*) – razvijaju se tokom osamdesetih godina 20. veka. Treš metal kombinuje postulate hevi metala (Novi talas britanskog hevi metala, NWOBHM) sa uticajima hardkor muzike i pank, u cilju dobijanja agresivnijeg zvuka do kog se dolazi, između ostalog, upotrebom duple bas pedale na bubnju i agresivnijim gitarskim rifovima. Tematika pesama često je usmerena na društvene i političke teme. Najpoznatiji predstavnici žanra su „Velika četvorka”: Metallica, Antrax,

Megadeth, Slayer. Sa druge strane, spid metal, koji se pojavio već krajem sedamdesetih, melodičniji je i manje agresivan od treš metala.

Šprehgezang (nem. *Sprechgesang*) – pevani govor, termin koji potiče iz 19. veka, vezuje se za Vagnerovo scensko stvaralaštvo i ideju prevlasti teksta u odnosu na muziku.

Šprehmelodija (nem. *Sprechmelodie*) – govorna melodija, tj. Melodija koja je posredstvom *šprehštmea* transformisana u govornu melodiju.

Šprehštme (nem. *Sprechstimme*) – govorni glas, tj. govorna deonica glasa. Šenbergov termin i vokalna tehnika koja kombinuje pevani i govorni glas.

Ululacija – dug, izdržan i neprekinut treperav zvuk glasa koji se najčešće izvodi u višim registrima. Intonaciono pomeranje rezultat je brzih pokreta jezika i uvule (resice).

Vokalna distorzija – ‘nepravilni’ zvuk glasa koji se dobija mehaničkim ometanjem vokalizacije u procesu njenog nastanka (u grlu, na nepcu, u nosnoj i usnoj duplji) i stvaranjem nepravilnih vibracija.

Vokalni fraj (eng. *vocal fry*, drugačije i: glotalni fraj, eng. *glottal fry*) – vokalizacija čija je osnovna frekvencija (f_0) ispod 30Hz, koja se registruje kao pulsirajući, ‘škripući’ i ‘pucketajući’ glas. U savremenoj muzičkoj literaturi se izvodi i ‘na izdahu’, kao i ‘na udahu’.

Zvučna poezija – grana eksperimentalne poezije koja se razvila u 20. veku, prevashodno usredsređena na zvuk i zvukovne aspekte ljudskog oglašavanja. Namenjena je izvođenju.

BIOGRAFIJA

Bojana Radovanović (1991, Osijek) je osnovne i master studije završila na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Godine 2015. upisuje doktorske studije na istom Odseku. Završila je i master studije transdisciplinarne humanistike i teorije umetnosti na Fakultetu za medije i komunikacije (2017). Zaposlena je na Muzikološkom institutu SANU u zvanju istraživača saradnika, gde je, između ostalog, angažovana na projektima *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promenem izazovi* (OI 177004, 2018–2019) i *Beyond Quantum Music* (2019–2022).

Njen master rad *Nauka i umetnost – interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog*, pisan pod mentorstvom dr Vesne Mikić, objavljen je u elektronskom zborniku master radova *Wunderkammer/Their Masters' Voices* (Fakultet muzičke umetnosti, 2018). Iste godine objavljuje i knjigu *Ekperimentalni glas – savremena teorija i praksa* (Orion art, Beograd). Objavljuje radove u zbornicima, te domaćim i internacionalnim časopisima (*New Sound, Etnoantropološki problemi, Mokranjac, Muzika, IASPM Journal, Baščinski glasi*). Učestvuje na naučnim skupovima, konferencijama, tribinama i panel diskusijama u zemlji i inostranstvu (Beograd, Novi Sad, Kragujevac, Banja Luka, Grac, Rim, Minhen, Split, Sarajevo, Nant), a održala je i niz javnih predavanja u Beogradu (Forum Muzikološkog instituta SANU, SKC Beograd), Pirotu (Galerija „Čedomir Krstić”) i Sarajevu (Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu).

Radi na arhiviranju i promociji srpske umetničke i filmske muzike na internetu u okviru udruženja *Srpski kompozitori*. Saradnica je Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Sarađivala je sa Beogradskom filharmonijom i Trećim programom Radio Beograda. Članica je Muzikološkog društva Srbije, sekcije za muzičke pisce Udruženja kompozitora Srbije i Međunarodne asocijacije za istraživanje popularne muzike (International Association for the Study of Popular Music, IASPM). Takođe je članica sekcije za transdisciplinarno istraživanje u umetnosti INSAM Instituta za savremenu umjetničku muziku iz Sarajeva, te suosnivačica i urednica časopisa *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*. Od 2019. godine članica je Međunarodnog društva za studije metal muzike (International Society for Metal Music Studies, ISMMS), a od 2020. godine započela je petogodišnji mandat u Međunarodnom uredničkom odboru naučnog časopisa *Metal Music Studies* (Intellect Press, UK). Počevši od 2021. godine, saradnica je Odbora za zaštitu srpske muzičke baštine SANU.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Бојана Радовановић

Број индекса: 262/2015

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторска дисертација под насловом:

Глас и техника/технологија у савременој музици

резултат сопственог истраживачког рада, да предложена докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Име и презиме аутора: Бојана Радовановић

Број индекса: 262/2015

Студијски програм: музикологија

Наслов докторске дисертације: Глас и техника/технологија у савременој музици

Ментор: др Биљана Лековић, доцент

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 3.

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање. Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду, _____

Потпис докторанда

1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство - некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се пре рада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство - без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.