

БОЈАНА С. РАДОВАНОВИЋ ШУПУТ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

УСВАЈАЊЕ ТУЋИЦА У ВОКАЛНОЈ МУЗИЧКОЈ ТЕРМИНОЛОГИЈИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ: ОД БЕЛКАНТА ДО СКРИМА **

САЖЕТАК: Музичка терминологија о гласу у домаћој вокално-педагошкој и научној литератури и пракси у значајној мери је неуједначена и хетерогена, чему доприноси велики број усвојених туђица који није адекватно стандардизован. Па ипак, пракса усвајања корисних термина и нових значења није одлика само српског језика, и она у датом тренутку зависи од утицајнијих музичких и певачких култура. Овај чланак посвећен је сагледавању страних термина који су у српски музички вокабулар улазили од установљења педагошке праксе белкантистичког, соло певачког гласа током XX века. Данас, певачка пракса и наука о гласу препознају и друге, неуметничке жанрове, чија специфична терминологија не само да ствара засебне сфере педагогије гласа него и пружа прилику за обогаћивање и прецизирање језичког фонда који се користи у односу на савремени глас у музици. Циљ овог текста је да утврди стилове, вокалне технике и гласовне феномене који су у мањој или већој мери нашли своје место у српској науци и педагогији, да на основу тога препозна утицаје различитих музичких култура у нашој средини и да, кроз призму својеврсног феномена *англосрпског* језика, утврди оправданост увођења посебне терминологије за екстремни глас, односно за глас у метал музици који се користи проширеним вокалним техникама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичка терминологија, глас, вокална педагогија, екстремни глас, метал музика, англосрпски, језички пуризам.

Увод

У педагошкој и научној литератури о гласу у музици на српском језику, нема јасног консензуса када је у питању стручна терминологија.

* bojana.radovanovic@music.sanu.ac.rs

** Овај рад је резултат истраживања изведеног у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС-200176).

Поред чињеничног стања да се о гласу у музици као таквом није много ни писало, преовладава утисак да је вокабулар којим су се педагози и истраживачи користили формиран на основу живе праксе и страних уџбеника и приручника, без изражене потребе да се установи посебан, стандардизован и јединствен фонд речи на српском језику којима ће се користити сви који се гласом баве на извођачки, педагошки или истраживачки начин. У односу на друге језике, поготову примере из окружења где су постојали покушаји да се музички вокабулар уопште обогати домаћим изразима који су настали било преводом било неологизмима,¹ српски језик је (не само у музици) био склонији прихватању и асимиловању страних израза за одређене музичке појаве, извођачке инструкције или технике. Као добар пример језика који је *Mischsprachen*, односно чији је лексички фонд „мешовитог“ порекла, српски језик је кроз историју прихватио бројне туђице из грчког, турског, латинског, италијанског, мађарског, руског, немачког и других језика (вид. Клајн 2008: 154–155).

Имајући такав генерални став у виду, због своје специфичности, терминологија певајућег гласа у српском језику завређује посебну пажњу. У овом чланку, фокус ће бити на увиду у историјски ток увођења израза страних језика у литературу и педагогију гласа, с посебним акцентом на савременом екстремном гласу, тј. гласу који користи проширене вокалне технике, превасходно у популарној музици. Сагледавајући изворе утицаја, истовремено ће се исцртавати и путеви развоја музичког гласа, те указати на симултано постојање више „школа гласа“ и вокалне технике данас, у зависности од тога да ли се певачи усавршавају у области савременог белканта (или канта лирика /ит. *canto lirico*/, вид. Ћић 2002: 7), праваца попут популарне и џез музике, или екстремне метал музике.² Истичући особине савремене праксе, нарочито ће бити речи о терминима који долазе из енглеског језика, чија ће инкорпорација бити посматрана како у поређењу с већ устаљеном музичком терминологијом која потиче из италијанског и немачког језика, тако и у односу на феномен *анџлосрпског* језика и упечатљивог утицаја енглеског језика на све сфере глобалног друштва.

Литература о гласу у музици на српском језику

Гласу у нашој литератури није посвећено много страница, ни из перспективе педагогије, ни музикологије или неке друге дисциплине

¹ За овакве примере у хрватском језику који потичу још из XIX века, вид.: Kiš ŽUVELA, FILIPPI 2018.

² У литератури је последњих деценија установљен израз „савремена комерцијална музика“ (енгл. *Contemporary Commercial Music*) који означава вокалне стилове и извођачке технике не-уметничке музике: музичког театра, поп музике, џеза, соула, фанка и рока. Вид.: LoVetri, WEEKLY 2003. Екстремна метал музика, и метал музика уопште, не спада у ову групу жанрова.

која би могла да полаже право на глас као специфичан феномен у извођењу.³ Још је пре више од 40 година Никола Цвејић приметио:

Ni u jednoj grani muzičke delatnosti u nas se ne oseća u tolikoj meri nedostatak stručne literature kao u vokalnoj pedagogiji; ona je oskudna i nedovoljna, a među stručnjacima, vokalnim pedagogima, mali je broj onih koji se trude da je obogate (СВЕЛИЋ 1980: 8).

Ова ситуација ни дан-данас није значајно промењена. Неколико монументалних уџбеника о белкантистичком певању, међутим, остало је као споменик тренутка у ком су настали, служећи и као путокази за будуће генерације. Међу њима се истиче управо уџбеник Николе Цвејића *Savremeni belkanto* из 1980. године, као и *Umetnost pevanja: simbioza nauke i umetnosti u pevanju* Бисерке Цвејић и Душана Цвејића који је прво издање доживео 1994. године, те друго 2007, а потом и превод на енглески језик 2008. године, који је наишао и на међународни одјек (вид. KARANTONIS 2015). Подухват брачног пара Цвејић вишеструко је значајан за ову област, а првенствено због тога јер спаја високе компетенције прослављене оперске певачице и педагошкиње⁴ с компетенцијама међународно цењеног лекара и фоњјатра.⁵

Настава соло певања и методологије соло певања на нашим високошколским образовним установама углавном се ослања на публикације објављене у прошлом веку, од којих је Цвејићев *Savremeni belkanto* „најмлађи“. Примера ради, литературу предмета Методике соло певања 1 и 2 на Факултету музичке уметности у Београду чине *Соло њевање* (1950) Јелке Стаматовић Николић, *Umjetnost solo pjevanja* (1972) Бруне Шпилер,⁶ *Umjetnost pjevanja* (1975) Иве Лотке-Калинског (Ivo Lhotka-Kalinski). Интересантно је да се новија, темељнија и медицински поткрепљенија публикација Бисерке Цвејић и Душана Цвејића (како прво, па тако и потоња издања) не налази међу овим јединицама.⁷

³ О гласу у музици домаћи аутори су спорадично објављивали научне радове и на страним језицима. Међутим, због теме овог чланка, усредсређују се само на оне публикације које су писане на српском и (некадашњем званичном) српскохрватском језику.

⁴ Бисерка Цвејић је у научном раду сарађивала и с другим експертима из области фоњјатрије, вид. МИТРОВИЋ et al. 2022.

⁵ Душан Цвејић (1923–1998) био је први српски фоњјатар, оториноларинголог, уједно образован и као соло певач. Године 1971. Цвејић је у Београду, у недавно срушеном Хотелу „Југославија“, био домаћин и један од покретача оснивања Уније европских фоњјатара.

⁶ Овај приручник доживео је два реиздања, вид.: ШПИЛЕР 2012; 2024.

⁷ На сајту ФМУ могуће је приступити силабусима предмета Методике соло певања 1 и 2: <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/predmet/?id=15157>, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/predmet/?id=15154>. Поред наведених јединица, списак литературе чини и (тек једна!) јединица написана у XXI веку – *Complete Vocal Fitness: A Singer's Guide to Physical Training, Anatomy, and Biomechanics* (2018) Клаудије Фридландер (Claudia

Стручну педагошку литературу о гласу вишеструко је великим трудом обогатио Драгослав Илић, соло певач, преводац и оснивач издавачке куће Студио Лирика. Његовим залагањем наша јавност могла је на свом језику да се упозна са класицима вокално-педагошке дисциплине из пера Мануела Гарсије Млађег (Manuel Patricio Rodríguez García; *Kompletna rasprava o pevačkom umeću*, 1847, рев. 1856; *Opaske o pevanju*, 1894), Лили Леман (Lilli Lehmann; *Moja umetnost pevanja*, 1902–1909–1922), Франческа Лампертија (Francesco Lamperti; *Tehnika belkanta*, 1905), Матилде Маркези (Mathilde Marchesi; *Belkanto: metoda pevanja*, n. d.). Илић је такође преводима обогатио литературу за глас у позоришту и на сцени уопште преводом књиге *Glas i glumac* (1973) ауторке Сисели Бери (Cicely Berry). Ови преводи, као и спорадична достигнућа домаћих вокалних педагога, пружају нам увид у терминологију на чијим се основама постављала домаћа уметничка белкантистичка школа.

Илић је и сам аутор књиге *Акустичка ситуација српског гласа* (2022), која на интересантан начин увезује глас у певању и говору у савременом српском уметничком и медијском простору.

У сасвим неопходном повезивању савремене педагогије гласа (у музици и позоришту) с медицином, истичу се и доприноси Аготе Виткаи Кучере (самостално и у коауторству са Сашом Латинићем) – публикације *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti* (2013) и *Moć glasa* (2014).

Када је реч о страниј музичкој терминологији, никако се из прегледа не сме изоставити значајан допринос Властимира Перичића – *Вишејезични речник музичких термина* (прво издање 1985, а потом и 1997, 2008) – који на једном месту обухвата најважније музичке појмове на италијанском, немачком, енглеском, руском и српском језику, са преводима свих термина на све наведене језике.

У деценији која је за нама приметно је и појачано интересовање за проучавање и истраживање гласа у музици на највишим нивоима студија, те је тако могуће испратити и најактуелнију употребу страних термина у овој области и то из пера оних који се музиком за глас баве као ствараоци/композитори, извођачи и научни радници (вид. нпр. Гњатовић 2019; Радовановић 2021; Стрџар 2023; Цветковић Стојнић 2023). Овај замајац донекле је осетан и када су у питању монографије, научни чланци и поглавља у зборницима на српском језику (вид. нпр. Радовановић 2018; Илић 2022; Тепарић 2023; Радовановић 2023; Радовановић

Friedlander). Гледе наставе соло певања, у списку литературе налазе се само певачки репертоарски захтеви, док приручници и уџбеници нису укључени.

О историјату соло певања и музичког школства на нашој најстаријој високошколској институцији вид. и: Маринковић 2007; Јовановић 2017; Грбовић 2022.

2024). У наставку текста сагледаћемо и како је устаљена терминологија о музичком гласу коришћена у скорије време, те који су помаци у односу на нове доминантне језике и експанзију вокалне технике и педагошких школа.

Има ли језичкој пуризма у музичкој терминологији или како смо учили и писали о гласу

Актуелне и историјске расправе о пуризму и антипуризму у језику далеко превазилазе оквире музичке терминологије, било о гласу или неком другом феномену у музици. Међутим, особеностима стручне музичке терминологије *de facto* се нису одупрли чак ни они језици који су улагали значајан труд да преведу или описно пренесу што већи број страних појмова, како не би морали да уведу туђице (попут, примера ради, хрватског, чешког и мађарског језика, вид. Клајн 2008: 153). На сличан начин као и у другим нацијама које су важне догађаје, стилове и промене у музичкој историји гледале с периферије, српски језик је, узимајући у обзир и својеврсно „закашњење“ за главном струјом европске музичке уметности услед специфичног геополитичког контекста, у свој вокабулар примао музичку терминологију под утицајем из иностранства.

Показаће се да овај случај није изолован, нити се односи само на, условно речено, ‘периферне’ европске нације, као ни само на оне које иначе немају изражене језичко-пуристичке тенденције – може се рећи да је утицај италијанског језика и њихове оперске и певачке школе био довољно велики да су и гигантске музичке силе попут Француске прихватале одговарајућу и актуелну терминологију италијанског оперског вокабулара. Она се, такође, не односи само на оперу, већ на музички језик уопште. И премда су неки музички стручњаци настојали да страну терминологију уприличе у сопственом језику на најприкладнији могући начин (нпр. Кунац 1875; 1890, више у Киш Жувела, Филипи 2018), било је тешко избећи доминацију вишевековне италијанске музичке културе. У свом тексту, Сања Киш Жувела и Маура Филипи наводе само неке од примера коришћења италијанског као основе музичког језика уопште: ту су, између осталог, упутства за извођење, називи украса и импровизацијских образаца, елементи нотног записа, елементи музичке форме, музички облици, врсте и жанрови, називи професионалних улога, педагошких дисциплина (солфеђо), као и оно што је нама овде посебно важно, а то су имена за певајуће људске гласове и називи (вокалних) извођачких техника (Киш Жувела, Филипи 2018: 504).

Треба на овом месту приметити још нешто што ће бити важно и у наредним етапама историје музике, а то је чињеница да су у језицима

из којих се одређени музички термини преузимају, они испрва имали друга значења која нису нужно (или чак уопште) била повезана с музиком. Тако, на пример, италијанске речи *allegro* и *grave* означавају емоције, а до њихове имплементације у музици долази касније (FLOROS 2011: 37, према Kiš ŽUVELA, FILIPPI 2018: 506). Самим тим, они који ће ове термине упознати само преко музике, без знања и интересовања о њиховом пореклу и оригиналном значењу, усвојиће их као потпуно нове означитеље испражњене од претходног значењског бремена који се сада односе само на специфичан феномен у музици. Као што ћемо видети, слична је ситуација и с терминима које данас користимо у верникулару метал културе и музике, где одређени изрази попут *скрима*, *траула*, *транџа*, *џиџквила*, врло прецизно указују на врсту вокалне технике или звучног резултата који се њоме добија, али њихово изворно значење потиче из описивања звукова који чешће долазе из људског афекта, или су пак карактеристични за оглашавање животиња.

Очекивано је да „колевка уметности певања“ (СВЕЉИЋ 1980: 11), која са настанком и развојем опере наставља да буја, подари највећи допринос вокабулару музичког гласа. Почевши од вероватно најпрепознатљивијег термина италијанске опере, белканта (итал. *bel canto*, лепо певање), утицај се ширио на именовање певачких гласова (сопран, мецосопран, алт, контраалт, тенор, баритон, бас – итал. *soprano*, *mezzo-soprano*, *alto*, *contralto*, *tenore*, *baritono*, *basso*), регистара (нпр. регистар главе – *voce di testa*,⁸ фалсет – *falsetto*), извођачких гестова (нпр. вибрато) итд. Као термин „у потрази за значењем“ под који потпадају разни аспекти историје певања и вокалне педагогије, „неколико ‘златних ера’ певања“, значајан скуп вокалних техника и стилских идиома с доминантним предзнаком италијанске школе певања која се развијала у периоду од смене вокалне полифоније барокном монодијом па све до XIX века (STARK 1999: xvii), белканто најчешће означава вокални стил негован у италијанским операма XVIII и раног XIX века. У нашој педагошкој литератури подучава се „савремени белканто“, који се прати од средине XIX века, односно канто лирико, што је могући назив за савремену варијанту класичног белканта (уп. ЉИЋ 2002: 7).

Тренутак који Никола Цвејић препознаје као преломан за почетак развоја савременог белканта десио се средином XIX века, и то са прегалаштвом Мануела Гарсије Млађег. Његов отац, Мануел Висенте Гарсија (Manuel del Pópulo Vicente García), пресељењем у Париз и установљењем

⁸ Имена за основне гласовне регистре потичу пак из латинског језика – глас главе (лат. *vox capitis*), глас грла (лат. *vox gutturis*) и глас груди (лат. *vox pectoris*) – и као такви су се користили и у италијанској и европској вокалној уметности пре појаве опере. Временом су, у пракси, италијански преводи постали учесталији и увржени као замена за латинске називе регистара.

своје школе певања најавио је савремену певачку школу под утицајем италијанског певачког стила (СВЕЛИЋ 1980: 24). Гарсија Млађи рано је напустио сцену и посветио се педагогији и науци, што је кулминирало његовом *Комплетном расцривом о њевачком умећу*, која се сматра једним од најважнијих докумената у модерној историји певања и вокалне педагогије западног света. Он, наиме, 1841. године Академији наука Француског института подноси „Студију о људском гласу“, коју ће заједно са још неким увидима Академија одобрити као значајан научни допринос и коначно објавити 1847. године (1856. објављује ревидирано, а 1872. друго издање *Расцриве*). У овом документу, Гарсија Млађи је синтетизовао знање о певачком занату претходних епоха и увиде у савремени италијански белканто с открићима из физиологије гласа (ЛИЋ 2002: 7).⁹ Од тог тренутка, студирање певања више није било замисливо без певачевог темељног знања о сопственом вокалном апарату, а свој кредо Гарсија је ширио не само кроз научна и стручна издања (истиче се и горепоменуто издање *Опаске о певању*) него и педагошким радом, будући да је у својој школи певања на пут извео бројне чувене певаче свога доба и тиме обликовао певачки оперски звук у наредним деценијама.¹⁰

Темељи на којима, дакле, почивају савремени уметнички певачки занат и педагогија постављени су Гарсијиним деловањем и са снажним утицајем италијанске школе и терминологије. На истим премисама ради се и у нашој вокалној педагогији. Основна номенклатура певачких гласова у потпуности је преузета из италијанског језика; Никола Цвејић даје и елаборирану потподелу гласова, коју поткрепљује италијанским парњацима – нпр. „колоратурни тенор (*tenore leggero, tenore di grazia, tenorino*)“, „лирски, високи бас (*basso cantante, basso nobile*)“, „драмски сопран (*soprano drammatico*)“, „драмски алт (*alto drammatico*)“ (уп. СВЕЛИЋ 1980: 153–167). Уз српски превод врсте гласа и оригиналну италијанску варијанту понекад ће се, у зависности од језика на ком су испеване његове најупечатљивије роле, наћи и немачки назив (нпр. „високи колоратурни баритон [*tenor-bariton, mezzotenoire, baritono brillante*], у Немачкој називан *Spielbariton*“, СВЕЛИЋ 1980: 158; СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2009: 147). Када је реч о регистрима гласа, Бисерка и Душан Цвејић прво дају српски термин, односно прилагођени превод (нпр. устаљено „фалсет“

⁹ Гарсија је такође 1855. године изумео први ларингоскоп.

¹⁰ У његове ученице и ученике убрајају се Матилда Маркези (*Mathilde Marchesi*), Шарл Батај (*Charles Bataille*), Јулијус Штокхаузен (*Julius Stockhausen*), Сер Чарлс Сентли (*Sir Charles Santley*), Хенријета Нисен (*Henrietta Nissen*), Антоанет Стерлинг (*Antoinette Sterling*), Јохана Вагнер (*Johanna Jachmann-Wagner*), Кетрин Хејз (*Catherine Hayes*), као и чувени „Шведски славуј“ Џени Линд (*Jenny Lind*). Многи од њих касније су и сами били педагози. STARK 1999: 6.

од *falsetto*), а потом у загради и италијански, немачки, руски и енглески, по потреби (СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2009: 105).

Поред поделе гласова и регистара, вокално-педагошка литература изворно писана на српском језику открива за које су још елементе вокалне технике називи преузети из италијанског. Примери су бројни, а међу њима се истичу:

- 1) основе певачке технике: *вибраӣо*, *аӣођо* – подршка (итал. *appoggio*), *аӣака* – почетак тона, први ваздушни удар на гласнице (итал. *attacca*), *им̄иосӣација* – место озвучавања тона (итал. *luogo d'impostazione*) (СВЕЛИЋ 1980: 103–114; СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2009: 82, 95, 99; вид. ВІТКАІ КУЋЕРА, LATINOVIĆ 2014: 13–16);
- 2) основе о гласовним регистрима: *фалсеӣ*, *ӣасађо* – прелазни тонови тј. пасаж (итал. *passaggio*), *ӣесиӣура* – најудобнији и најефектнији опсег тонова које певач може да користи (итал. *tessitura*);
- 3) елементи вокалног умећа на којима се ради на студијама соло певања: висока позиција гласа (*alta posizione del suono*, СВЕЛИЋ 1980: 114), односно висока импостација (СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2009: 192–193); *меџавоче* – певање „с пола гласа“, када је интензитет емисије тона смањен, али се исправни механизам произвођења звука не мења и не угрожава (итал. *mezzavoce*), покретљивост гласа (итал. *agilita*), трилери (итал. *trillo*), *меса ги воче* – посебан показатељ певачког умећа, контрола и агилност гласа на једном тону (итал. *messa di voce*).

Свеприсутност италијанског језика у нашим најзначајнијим јединицама литературе о гласу видљива је не само у именовању основних појмова него и у самом тексту. Бисерка Цвејић и Душан Цвејић тако ће кроз нарацију давати преводе фраза који би могли да стоје „за себе“, али им ипак додају и италијански оригинал у загради: „подржавати грудима лакоћу даха (*sostenere col petto la leggerezza della respirazione*)“ (стр. 79), „певање центром, а разметање висинама (*si canta nel centro e si sfoggia e risolve nell'acuto*)“ (106), „певање на мишиће (*cantar di fibra*)“ (145), „разјапљено грло (*voce spalancata*)“ (192), „бити на врху даха (*sulla cima del fiato*)“ (193).

На примеру *Umetnosti pevanja* Цвејића видимо и да је на нашу вокалну педагогију солидан утицај имала и немачка школа, почевши од тога да је осим италијанског назива певачке технике (белканто), код нас устаљен и термин „соло певање“, који делимично води порекло и из немачке уметничке соло песме XIX века, лида (нем. *lied*). Поред опере и појединачних арија које су присутне и на концертним програмима, лид је врло важан чинилац савременог солопевачког репертоара код нас, те стога ни термилошки упливи нису необична појава. Као што је већ и поменуто, иако не увек усклађено и конзистентно, овај ауторски

пар није штедео на увођењу термина и на немачком, руском и енглеском језику. Један је исечак у том смислу интересантан.

Наиме, обрађујући појам атакe, аутори истичу да су се „u srpskom jeziku odomaćila dva dosta adekvatna izraza: početak tona i zapev. Među- tim“, настављају, „mi ćemo zadržati izraz ataka tona, iz razloga što se ovaj izraz upotrebljava u većem delu literature o pevanju (izuzev u Nemačkoj)“ (СВЕЛЋ, СВЕЛЋ 2009: 95). У наставку текста они ипак прелазе на немачку номенклатуру поделе и анализе атакe, дајући нове термине за припрему тона – *Ansatz*, почетак тона – *Einsatz*, и завршетак тона – *Absatz*. С оваквом основном поделом, Цвејићи ће потом по потреби и осећају уводити термине и из италијанског и енглеског језика: *Ansatz* као *la forma vocale preparata* и *prefonatory tuning*.

Према су новијег датума, раније поменути преводи важних јединица литературе из историје уметности певања – попут Гарсије, Леман, Лампертија – сигурно су додатно допринели устаљивању италијанских и, донекле, немачких термина у вокабулару о музичком гласу. Најистакнутије публикације из домена вокалне педагогије писане на нашем језику, као што смо видели, усвојиле су и наставиле да ‘проповедају’ терминологију која је већински усвојена до средине XIX века и глобално препознатљива у уметничком певању.

Почетком XX века изваневропске музичке сцене захватио је нови уметнички правац, експресионизам. Поред бројних и упечатљивих иновација у областима хармоније, структуре, инструментације и ванмузичке инспирације које су већ много пута биле предмет истраживања стручњака широм света, експресионистички замах донео је и новине у вокалној уметности. Моћни и гипки гласови утемељени у белканту и техници вибрата који су били на врхунцу током XIX века, сада су постали, као и други чиниоци музичке слике, предмет својеврсне разградње. Новине пак нису долазиле само из сфере уметничке музике, већ су удружени били утицаји свеопште политичке и социоекономске ситуације у Европи, напетост, ново интересовање за звук уопште, бујање алтернативних праваца и места за уметност, попут театра, поезије (и то нарочито дадаистичке звучне и симултане поезије), кабареа (више у RADOVANOVIĆ 2023: 109–111). Стога су утицаји говорне речи из других извођачких уметности значајно допринели увођењу ове врсте израза у најистакнутија остварења раног музичког експресионизма попут *Пјероа месечара* (*Pierrot lunaire*, 1912) Арнолда Шенберга (*Arnold Schönberg*). Шенберг је већ у *Песмама о Гурпу* (*Gurrelieder*, 1900–1903, преграда 1911) користио шпрыхмелодију (нем. *Sprechmelodie*) на местима која су то, према његовом мишљењу, драматуршки завређивала, што је било решење које је блиско појединим његовим савременицима. Међу њима се издваја Хумпердинк (*Engelbert Humperdinck*), који у делу

Краљева деца (Die Königskinder, 1897) користи појам шпрехноте (нем. *Sprechnoten*), тј. говорне ноте којима је нотне главе у запису мењао ознаком „х“. Шенбергове идеје о третману гласа надовезују се на ове али и многе друге поменуте утицаје његовог доба. Међутим, он сâм неће употребљавати термин шпрехгезанг (нем. *Sprechgesang*), односно певани говор, који је потекао од Вагнера (Richard Wagner), него шпрехштиме (нем. *Sprechstimme*) и шпрехмелодија, што је чинио не само у партитури и наслову него и у препискама и, нарочито важно, у предговору за *Пјероа* који је имао више својих итерација. У финалној верзији предговора он је нагласио:

Мелодија која је наговештена у нотама у парту шпрехштиме (осим када је другачије наглашено) није намењена певању. Извођач има задатак да, узимајући у обзир назначене тонске висине, њих трансформише у шпрехмелодију. [...] Извођач ипак мора бити опрезан да не упадне у манир „певајућег“ говора. [...] разлика између обичног говора и говора који се јавља у музичком облику мора да буде јасна. Али такође никада не сме подсећати на певање (прев. аут.; цит. према BRYN-JULSEN, MATHEWS 2009: 58–59).

Као што се може видети из овог цитата, терминологија коју Шенберг употребљава није увек сасвим прецизна, а може се рећи и да се њено значење мењало током његове каријере. Његове белешке и више верзија предговора за *Пјероа месечара* стога представљају својеврстан мач са две оштрице, будући да, иако у њима композитор даје објашњење звука који жели да добије у вокалној деоници, њен резултат, опет, остаје у рукама (тј. вокалном апарату) извођачице која ће имати сопствено тумачење и меру између говора и мелодије. Слична непрецизност у погледу вокално-техничких инструкција ишчитава се и из Шенбергове преписке с Бергом (Alban Berg), а у вези са поређењем деонице гласа у *Песмама о Гури* и *Пјероу* (деталније у RADOVANOVIĆ 2023: 114–115). Стога не може да чуди да ни извођачи, а ни истраживачи, често не могу да растумаче или прецизно именују Шенбергове појмове.

У погледу граfiје, транскрипције и евентуалних превода термина који долазе из сфере експресионистичког гласа, у музиколошкој литератури на српском језику уочавају се *Sprechgesang*, *Sprechstimme* у оригиналном облику (МАСНИКОСА 2007: 183) и у транскрибованом – шпрехгезанг, шпрехштиме (МАРИНКОВИЋ 2003: 99). Неретко облик у оригиналу прати и превод – „*Sprechgesang*, *šprehgezang*, говорно певање“ (PROĐANOV KRAJIŠNIK 2012: 19, 63), „*Sprechstimme* (govoreni glas)“ (RADOVANOVIĆ 2018: 57), или обратно „Певани говор (*Sprechgesang*)“ (РАДОВАНОВИЋ 2018: 7), за којим свако следеће помињање термина остаје на српском језику. Роксанда Пејовић употребила је израз „говорни глас“ (ПЕЈОВИЋ

1989: 242). С друге стране, пишући о опусу композиторке Вере Миланковић, Срђан Тепарић помиње вокални манир који Миланковић ипак није користила: он, наиме, истиче „певани говор“ који није у потпуности адекватан за опис вокалне линије у соло песми *Лейоџа* (2003). За нашу прилику занимљиво је то да је употребио термин на српском језику, говорећи о шпрыхезангу, али без превода, без употребе транскрибованог немачког израза, и с наводницима (уп. ТЕПАРИЋ 2024: 117). Претпоставка је да се, због недостатка темељнијих студија на тему гласа у експресионизму у нашој музичкој науци, ни у тексту Срђана Тепарића не проналази термин *Sprechmelodie* – шпрыхмелодија, односно говорна мелодија.

Англосаксонски музиколози који су се бавили проблематиком гласа код Шенберга, углавном ће користити термин *Sprechstimme*, док је у франкофоној и немачкој литератури задржана оригинална Шенбергова употреба термина *Sprechstimme* која, у његовој поставци, означава вокални парт, а не технику извођења или стил. За вокалну технику они пак користе *Sprechgesang* или *Sprechmelodie* (BRYN-JULSEN, MATHEWS 2009: xvi).

Управо и због тога што се експресионистички, шенберговски постављен глас претежно помињао тек успутно у општијим текстовима о експресионизму, с понеком интенцијом да се такав третман вокалне деонице уочи и у делима наших композитора,¹¹ могуће је закључити да важне разлике и нијансе које ови појмови носе са собом нису потпуно освешћене и усвојене у домаћем научном дискурсу. Можемо овде, дакле, још једном подвући да се термин шпрыхезанг / певани говор пре свега везује за Вагнера, да је више композитора крајем XIX века користило неки облик музичке рецитације, а да је сам Шенберг користио израз шпрыхштиме или, још прецизније, шпрыхмелодију.

Новитети које је експресионистички талас донео после дугог XIX века нису, наравно, опипљиви само у домену вокалног израза. Па ипак, у односу на дотадашњу европску (и шире) доминацију италијанског оперског стила, експресионизам је изнедрио и именовао нове појаве у музичком гласу. Оне су, како је и примећено, као такве прихваћене и

¹¹ Дело *Две пјесме* за сопран и дувачки трио (1938) Војислава Вучковића (1910–1942) у литератури се наводи као пример експресионистичког вокалног израза (РЕБИЋ 1968: 579–580). У њима је музиколошкиња Марија Масникоса препознала ритам као обједињујући фактор, који произлази „из акцентуације пренаглашене говорене речи што упућује на аналогију са Шенберговим *Sprechgesang*-ом“ (2007: 183). Ово заиста јесте један од ретких примера да се на говорно певање (или облик који је дошао после њега, шпрыхштиме) обрати пажња. Међутим, и поред тога што и мелодијска линија, с наглашеним интервалским скоковима и преломима, доприноси аргументацији оваквог тумачења и повлачењу паралели, овај вокални парт није записан шпрыхнотама, нити је Вучковић вербално упутио да би вокалну деоницу требало извести у том маниру (уп. и RADOVANOVIĆ 2023: 121).

у другим језицима – задржавање основног облика речи шпрехштиме, шпрехгезанг, шпрехмелодија, шпрехнота итд., било у граfiјски оригиналној целини или транскрибовано (у језицима попут српског), не само да указују на врло специфичну технику извођења него аутоматски упућују слушаоца, читаоца, извођача, научника, на специфичан геополитички и уметнички контекст у коме се тај израз и развио.

(Неке) савремене вокалне технике и њихово термилошко одређење

Обогаћивање савремене вокалне терминологије у нашем језику али и глобално може се разумевати кроз упечатљив утицај популарне музике, односно савремене комерцијалне музике. Новине које различити жанрови доносе у погледу вокалне технике амплификовани су медијском инфраструктуром и музичком индустријом која данас лакше и брже него икада до сада долази до сваког кутка планете. Поред ове, главне струје индустрије, деценијама буја и она алтернативна, а у којој се рађа и екстремни глас метал музике. Екстремни глас послужиће овде као одличан пример читавог система значења и знања који се развио у оквиру једне супкултуре, ширећи се глобално и развијајући нове облике оглашавања и вокалних техника који се посматрају као идентитетски означитељ жанра (уп. RADOVANović 2023). Поред утврђивања и појашњења карактеристика извођачких техника екстремног гласа, у овом делу текста пажњу ћемо посветити и једној врсти вокализације – вокалном фрају – која је у последњим деценијама распрострањена не само у свакодневном говору већ и као могући израз у савременој уметничкој музици. Будући да су технике и вокални гестови вокалног фраја и различитих типова екстремног гласа релативно непознати нашој музиколошкој науци, настојаћу да, поред тога што ћу дати преглед досадашње употребе у домаћој литератури и предлог коришћења надаље, представим њихове главне звучне, извођачке и физиолошке карактеристике.

Вокални фрај (енгл. *vocal fry*, другачије и: глотални фрај, енгл. *glottal fry*; шкрипа, енгл. *creak*) као извођачка техника у музици јавља се тек у последњим деценијама. Пре тога, овај својеврсни регистар чија је основна фреквенција (F0) испод 30 Hz и која се перципира као пулсирајући, ‘шкрипући’ и ‘пуцкетајући’ глас, кроз историју је посматран као абнормална вокална емисија или чак девијантна вокална патологија (уп. ABDELLI-BERUH 2025). Међутим, бројна истраживања показују да је у последњих пар деценија вокални фрај све заступљенији у свакодневном говору,¹² а истовремено и као захтев у репертоару савремене

¹² Истраживања показују да су монолингвални или билингвални говорници енглеског језика нарочито склони употреби вокалног фраја наместо уобичајеног спуштања интона-

музике.¹³ У том смислу је индикативно да га у својој књизи *21st Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, која се сматра једним од главних приручника за савремени „над-нормални“ глас у музици, Мајкл Едвард Еџерсон (Michael Edward Edgerson) укључује у спектар нових проширених вокалних техника у савременој музици (2015: 22–23).

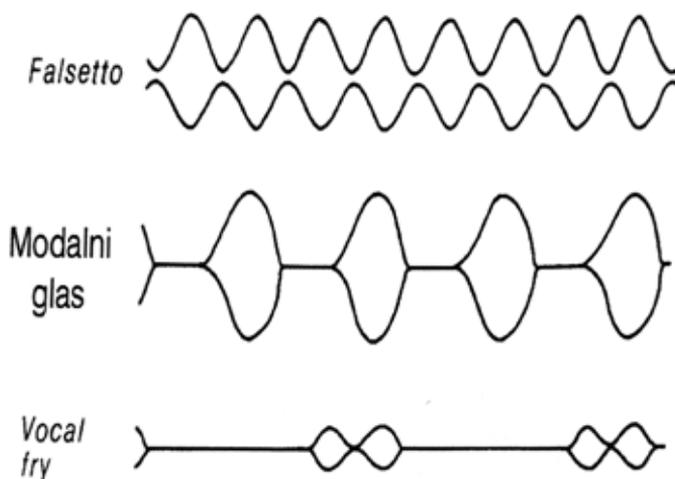
У домаћој литератури вокални фрај се не помиње често; он ће се, обично у оригиналној, енглеској варијанти и у курзиву, појавити у литератури из области фонијатрије (вид. нпр. Мумовић 2004), док се науке о музици још увек нису с већом пажњом упустиле у изучавање овог термина. Изузеци, ипак, постоје, но, њихове се дефиниције и „превођење“ на српски језик неретко не поклапају.

Поређењем српске и енглеске верзије књиге *Umetnost pevanja* Бисерке Цвејић и Душана Цвејића, долазимо до закључка да ови аутори вокални фрај изједначавају с контраоктавним регистром код најдубљих мушких гласова (уп. СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2008: 143; 2009: 105). Ипак, као што је напоменуто и показано у литератури, вокални фрај није одлика искључиво мушких гласова, те би га ипак требало посматрати шире од граница контраоктавног регистра. У сличном маниру, Агота Виткаи Кучера вокални фрај дефинише као акустичку карактеристику гласа коју имају веома дубоки гласови, а која подразумева продужену затворену фазу коју прате две отворене фазе вибрација гласних набора, поменуте фреквенције F0–30 Hz (ВИТКАЈ КУЧЕРА 2013: 66). Фреквенција вокалног фраја се, стога, у извесној мери поклапа с дефиницијом пулсног регистра који обухвата крајње дубоке тонове и мушких (F0 је 20–45 Hz) и женских гласова (F0 је 25–80 Hz), при чему су гласнице веће масе и релаксираности (ВИТКАЈ КУЧЕРА 2013: 68). Посматрано из угла савремене музике, вокални фрај се може одредити као својеврсна вокализација или усмерени, вољни вокални гест, који у медицинском и фонијатријском смислу има све претходно наведене одлике (РАДОВАНОВИЋ 2023: 317). Када је реч о првом усредсређеном глобалном научном доприносу проучавању вокалног фраја, аутори прилога у колективној монографији *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation* (2025) опредељују се за

ције на крају реченице, односно, у прозодијске сврхе (WOLK et al. 2012; ABDELLI-BERUN et al. 2014; DAVIDSON 2019; GIBSON et al. 2021). Ови вокални гестови се могу интерпретирати више-струко – у зависности од контекста и говорника. Поједини истраживачи, посматрајући овај феномен из угла филозофије језика, феминистичке епистемологије и лингвистике, заступају становиште да је ‘лош манир’ употребе вокалног фраја искључиво критикован као одлика говора код жена (што није увек случај), која је иритантна и одвлачи пажњу од значења речи (више у: ЧHAO, BURSTEN 2021: 42).

¹³ Детаљније о историјату употребе вокалног фраја у западној и савременој музици у Југославији и Србији, вид. у РАДОВАНОВИЋ 2025. Вокални фрај један је од извођачких захтева и у новијим делима композитора Југа Марковића (више у: РАДОВАНОВИЋ 2024).

појам *creak* (шкрипа) – услед звучне асоцијације – а већ у наслову вокални фрај означавају и као пулсну фонацију.



Сл. 1. Типови вибрација гласница – термини на различитим језицима (MUMOVIĆ 2004: 26, према VITKAJ KUČERA 2013: 66)

У фонолошкој или вокално-педагошкој литератури на српском језику још увек није утврђен и устаљен превод ове синтагме. Најчешће се она оставља у оригиналном облику, на енглеском језику у курзиву (вид. VITKAJ KUČERA 2013: 66; VITKAJ KUČERA, LATINOVIĆ 2014: 37), а ређе се транскрибује (вид. RADOVANOVIĆ 2023; 2024). У научним радовима колега из Хрватске, неретко ћемо срести вокални фрај преведен као „вокално“ или „глотално пржење“ (вид. RIVIĆ 2021; ŠAGO 2024). Једну интересантну ситуацију која дочарава ‘мешање’ утицаја из различитих језика не само у музичким наукама него и шире видимо у илустрацији коју Виткај Кучера преузима из монографије фонијатра Гордане Мумовић (вид. Слику 1). На овом приказу типова вибрација гласница видимо истовремену употребу (и, самим тим, неусклађеност) италијанског (за *falsetto*), српског (модални глас) и енглеског језика (*vocal fry*).

Да би се разумела терминолошка проблематика екстремног гласа у метал музици¹⁴ и одговарајућих извођачких техника, најпре се мора

¹⁴ Под „метал музиком“ овде подразумевам сада глобално популарни жанр који је касних шездесетих и током седамдесетих година XX века почео да се развија у америчком и британском контексту под утицајем психоделичног рока и блуза. Уопштено говорећи, звук метал музике почива на виртуозном свирању на дисторзираним електричним гитарама, важној улози бас гитаре и бубњева и реалној или перципираној гласноћи до које се долази посебним продукцијским и постпродукцијским алатима. Осамдесетих година, хеви метал (*heavy metal*, некада као одредница за читав жанр, а данас пре као поджанр каракте-

имати у виду поджанровска разгранатост метал музике уопште, а потом и подгрупе екстремног метала који у себи окупља најрадикалније идеолошке и извођачке апарате. Екстремни метал представља кровну дефиницију за неколико главних поджанрова метала (дет метал /*death metal*/, блек метал /*black metal*/, дум метал /*doom metal*/, грајндкор /*grind-core*/ и њихове бројне варијанте), који су се од деведесетих година XX века па до данас развијали у најразличитијим правцима (више у: КАНН-НАРРИС 2007). Поред најрадикалнијих политичких ставова, те дискурзивних и визуелних алата који су утемељени у хорору и сатанистичком имагинаријуму који, као такви, за већину публице трансгресирају границе прихватљивог, екстремни метал установио је и препознатљиве звучне означитеље, међу које сврставамо и *екстремни глас* – глас који свој идентитет базира на искључивом коришћењу проширених вокалних техника.

Недоследност и неусклађеност у дискурсу о вокалном аспекту ове музике већ на енглеском језику потпуно су очекиване узме ли се у обзир да у пракси, на самој сцени, фигурира велики број појмова који се одnose на читав дијапазон вокалних техника или постигнутих звучних резултата. Тако је међу извођачима и њиховом публиком установљен вокабулар који препознаје разлике између појмова као што су граул, односно дет граул (енгл. *growl / death growl*), скрим (енгл. *scream*), шрик (енгл. *shriek*), грант (енгл. *grunt*), пигсквил (енгл. *pig squeel*), гутурални вокали (енгл. *guttural vocals*), вокали ниске висине и ниски граул (енгл. *low pitched vocals, low growls*), нечисти вокали (енгл. *unclean*), груби вокали (енгл. *harsh*), вокални/глотални фрај, вокали с лажним гласницама (енгл. *false cord*), и други.

Спектар вокализација у екстремном металу изузетно је широк, усложњавајући се изнова с новим експериментима и (под)жанровским комбинацијама.¹⁵ У том смислу, одређени термини и звучни сигнали су се током деценија усталили као означитељи одређених поджанрова, па ће се тако, примера ради, скрим везивати за блек метал и његове подваријанте, док су граул, гутурални и пигсквил вокали идентификатор

ристичан за девету деценију) и глам метал (*glam metal*) достигли су врхунац мејнстрим популарности у западним медијима. Током ове деценије развијају се и треш метал (*thrash metal*), пауер метал (*power metal*), али и екстремни метал жанрови. Од тада па до данас, метал музика развила се у један од најверсатилнијих жанрова, делујући у фузији с реп музиком (као *ну мејтал /nu metal*), фанком (*фанк мејтал /funk metal*), разноврсним фолклорним утицајима (*фолк мејтал /folk metal*), уметничком музиком (*симфонијски мејтал /symphonic/sympho metal*) и другим. Сваки од ових поджанрова носи са собом извесне разлике због којих се њихови визуелни, дискурзивни и звучни идентитети поприлично разликују, а политичке идеологије, инспирација и тематика покривају сва поља политичког спектра.

¹⁵ За илустрацију поджанровских подела и међусобних веза са звучним примерима, вид. сајт *Map of Metal*: <https://mapofmetal.com/>.

дет метала, грајндкора и детграјнда (*deathgrind*, као варијанта мешања дет метала и грајндкора).¹⁶

Захваљујући свом трајању од преко пет деценија, глобалном успеху и потенцијалу трансформације и укључивања различитих спољних фактора инспирације, метал култура је завредила пажњу академске научне заједнице,¹⁷ али и отворила простор за развој нових педагошких школа, како инструменталних, тако и оних посвећених гласу. Почетком XXI века, отприлике две деценије од појаве дет метала и установљења екстремног гласа као једног од најупечатљивијих елемената звучног идентитета екстремног метала, почињу да се јављају први педагози специјализовани за ову врсту вокализација. Под утицајем савремене вокалне педагогије уопште, приступ у овом новом правцу се базирао на анатомским, физиолошким и фонолошким аспектима вокалног апарата. У односу на то, успостављена је и посебна класификација и, последично, терминологија, која донекле кореспондира с оном која је већ усвојена на сцени, али има чвршће упориште и далеко мањи број варијација, првенствено јер је заснована на начину произвођења екстремног гласа, а не на његовом коначном звучном резултату. У најопштијој подели, педагогија екстремног метал гласа разликује: 1) фрај скрим (енгл. *fray scream*), 2) глас произведен помоћу лажних гласница (фолс кордс скрим, енгл. *false cords scream*), 3) дет скрим (енгл. *death scream*) и 4) певани глас са дисторзијом / хибридни скрим.¹⁸

Заслужна за покретање нове вокално-педагошке гране и успостављање јасне класификације је америчка вокална педагошкиња Мелиса Крос (Melissa Cross),¹⁹ која је 2005. године објавила ДВД с основама своје нове школе под именом *The Zen of Screaming*, који је две године касније добио и свој наставак. Две деценије касније, Крос је и даље

¹⁶ Детаљније о специфичностима поджанровских вокализација у екстремном металу вид. у: RADOVANOVIĆ 2023.

¹⁷ Интересантно је да се област проучавања метал музике (*metal music studies*) развила из корпуса обожавалаца који су се временом образовали у различитим научним дисциплинама. Међутим, чињеница да су проучаваоци уједно и „фанови“ ове врсте музике не умањује њихов научни кредибилитет и озбиљност приступа мноштву питања која проистичу из једне овакве поткултуре. У том смислу се истиче мултидисциплинарно и глобално Међународно друштво за студије метал музике (International Society for Metal Music Studies, ISMMS), које ревносно организује бројне научне скупове и објављује научне публикације у сарадњи с водећим светским издавачким кућама. Више о томе у: RADOVANOVIĆ 2021; VARAS-DÍAZ, NEVÁREZ ARAÚJO 2025.

¹⁸ Примере ових типова вокализација Мелиса Крос даје у кратком прегледу на Јутјуб (YouTube) платформи. Вид.: <https://youtu.be/UXNUSk-7B0k?si=-hvTdDMtq9FpltML>.

¹⁹ Мелиса Крос је у воде екстремне музике ушла непланирано, на позив за помоћ који је дошао од пријатеља. По примарном вокалном образовању, она је специјализована за музички театар и популарну музику. Од раних 2000-их, међутим, потпуно се посвећује феномену екстремног гласа.

активна у раду с водећим вокалним уметницима екстремне музике,²⁰ а њена основа послужила је као одскочна даска за пролиферацију вокалних педагога и вокалних тренера (енгл. *vocal coach*), који ће деловати локално и глобално (пре свега, путем интернет платформи и друштвених мрежа), те наставити да развијају приступе студијском и сценском извођењу екстремног гласа (више у: RADOVANOVIĆ 2023).

Тренутак у ком се појављује школа гласа Мелисе Крос индикативан је да је професионални педагошки приступ екстремном гласу био неопходан за рад већ етаблираних састава чији су примарни извори прихода и деловања били концерти и турнеје. Како би се избегле повреде и замор вокалног апарата услед (често и неправилног) извођења проширених вокалних техника у скраћеним временским интервалима, било је потребно пронаћи адекватну педагошку потпору и негу гласа. Мелиса Крос је своју школу поставила на становиштима вокалне науке, пре свега у Венардовим увидима (VENNARD 1967), Тицеовим (TITZE 1994) методолошким алатима и посматрању вокалног апарата који изводи екстремне технике под ларингоскопом, омогућавајући студиозност приступа техникама и жанровима чије се извођење и данас често разумева као штетно или чак погубно за вокално здравље. Њена полазна тачка јесте увид да је кључ за извођење екстремних вокала у балансираном односу између ваздуха који долази из плућа и пропусности гласница. Тако се скрим – који се перципира као агресиван, груб, манир који „као да ће да поцепа грло извођачу“ (WALLMARK 2018: 76) – не поставља као афектно, љутито вриштање и ‘драње’. Напротив, основа је аналогна оној у другим врстама музике и подразумева добар апођо (поставку тела и даха) и упевавање/загревање читавог вокалног апарата (CROSS 2005). С тим у виду, Мелиса Крос даље именује и дели типове екстремног гласа на следећи начин:²¹

- 1) Фрај скриминг (енгл. *fry screaming*), чија је основа вокални фрај. Фрај скрим изводи се тако што гласнице образују пасивни зид (не померају се и не производе тон) и пропуштају усмерени млаз ваздуха који се контролише помоћу дијафрагме. За извођење ове технике важна је улога ткива меког непца и синуса, која својом вибрацијом измештају место настанка екстремног гласа из грла у усну дупљу. Тако је могуће произвести и аликвотне тонове, тј. парцијале, чији мали волумен бива надомештен фреквенцијама на које

²⁰ Овде се не мисли само на извођаче метал музике, него и других „тешких“ праваца попут металкора, хардкора итд. Неки од најистакнутијих вокалиста са којима је Крос радила били су Ренди Блајд (Randy Blythe) из састава „Lamb of God“, Џеси Лич (Jesse Leach) из „Killswitch Engage“-а, те Ангела Госов (Angela Gossow) која је тада радила с бендом „Arch Enemy“.

²¹ Мелиса Крос ове технике представља по први пут у свом другом ДВД-ју (CROSS 2007), а оне су на српском језику први пут разматране у RADOVANOVIĆ 2023.

су микрофони – као важан фактор ове технике – сензитивни. Фрај скрим је, према мишљењу Мелисе Крос, најбезбеднија и најједноставнија техника која се користи у екстремној музици, а која пружа широке могућности за варијације звука циљаним променама облика уста, тј. резонатора.

- 2) Скрим с лажним гласницама (енгл. *false cords scream*), који настаје помоћу лажних гласница (како му име и каже), смештених изнад правих гласница / вокалних набора. У поређењу с претходном техником, овај скрим тражи још пажљивији и прецизнији рад дијафрагме и даје мањи спектар аликвотних тонова. Могуће је чак повезати ове технике с типовима гласа – скрим с лажним гласницама погоднији је за баритоне, док тенори лакше изводе фрај скрим.
- 3) Дет скрим (енгл. *death scream*), који користи највише ваздуха и захтева изузетну координацију дијафрагме. За разлику од претходна два типа вокализација, дет скриму није могуће додати и тон с одређеном висином.
- 4) Додавање певаног или виканог (у маниру белтинга)²² тона одређене висине омогућава диверсификацију музичког и вокалног израза, а тај се потез балансирања између скрима и певаног гласа у овом контексту назива „озвучавање скрима“ (енгл. *pitch the scream*). Исправно извођење омогућава прелазак из једног у други модус као и њихово мешање. Са стране певаног гласа налази се и дисторзирано, ‘храпаво’ (енгл. *raspy*) певање, које се добија вибрацијом ткива изнад гласних набора, а које је уобичајеније у рок музици и другим поджанровима метала, али се и у екстремном металу повремено користи ради изазивања ефекта и контраста.

Из наведена четири основна типа, у самој пракси могуће је извести разнолике комбинације ових техника, као и, уколико се техникама довољно добро овлада, укључивање чистог певања у смени с екстремним вокалима. Једна од дистинктивних изведених техника јесте и скрим тунелског грла (енгл. *tunnel throat scream*), која, уз основни фрај скрима, подразумева манипулацију језика и усне дупље тако да се добије ефекат звука у тунелу.

О терминологији екстремног метал гласа није било много речи на српском језику. Штавише, у прилици смо да анализирамо само две публикације које се овим феноменом (делимично) баве. Наиме, ове термине по први пут уводи ауторка ове студије у својој монографији о гласу

²² Белтинг (енгл. *belting*, од речи *belt*, што значи појас) вокални је стил карактеристичан за музички театар и популарну музику. Почива на говорном гласу и доминантно је заснован на грудном регистру; треба да задржи спонтаност говора и звучи као контролисано викање с одређеном висином тона.

у савременој музици (2023), а потом и у новијем чланку у ком је реч о екстремном гласу у композицији *Псалм* Југа Марковића (2024), а у којима се заступа став да за нову терминологију има места у вокабулару домаће вокалне педагогије, музикологије и генерално науке о гласу, и то на начин који је аналогно постављен с оном која долази из италијанског и немачког језика. У том смислу, у обе студије је по првом увођењу термина, дата њихова транскрипција на српском, с оригиналом на енглеском језику у загради, док се у наставку текста термини користе равноправно с осталим појмовима попут белканта, шпрыхшти-меа – без курзива или додатних покушаја превода и неспретног прилагођавања српском језику. Потенцијално превођење, сматрала сам, до-вело би до забуне и скретања пажње с порекла и правилне употребе термина за вокалну технику (када би се *scream* превео са *врисак*, прва асоцијација свакако не би била специфична вокална техника екстремног метала, већ позната афективна вокализација), нарочито имајући у виду да је ова терминологија већ ушла у вокабулар обожаваатеља и извођача широм света, губећи – како је поменуто и за италијанске појмове раније у тексту – своје иницијално значење и освајајући ново значење у новом и специфичном контексту.

Завршна разматрања

Како је на самом почетку овог текста речено, српски језик један је од оних који без већих трзавица прихвата туђице из разних језика. Постоји неколико категорија у које се туђице могу сврстати, а на примеру енглеског језика, оне – у овом случају англицизми – могу бити сасвим неоправдане, неоправдане, условно оправдане, оправдане и сасвим оправдане (Prčić 2019: 186–187). Туђице су сасвим оправдане, како је писао Твртко Прћић, када „unose novo značenje i porunjavaju leksičku i/ili pojmovnu prazninu srpskom jeziku“ (2019: 187).²³

Попуњавање појмовних и лексичких празнина речима из страних језика, сматрамо, оправдано је и у случају терминологије вокалне педагогије. Читав дијапазон термина превасходно из италијанског, немачког и енглеског језика не само да је надоместио недостатке у домаћем вокабулару него је осветлио и које су музичке културе (биле) доминантне у ком историјском тренутку, а затим и у којој мери и у ком периоду се одређени музички феномен – попут опере – усталио у

²³ Прћић је подвукао и следеће: „Pod ‘objektivnom potrebom’ podrazumeva se doprinos nekog anglicizma izražajnosti srpskog jezika, tako što se u njegov sistem uvodi nov pojam koji se datim anglicizmom imenuje. Takvi su, na primer, milkšejk, tabloid, skener, modem, CD-ROM, DVD, hardver, softver, internet, bestseler i mnogi drugi, koji su srpski jezik obogatili ne samo novim oblikom, tj. samom rečju, nego i novim i do sada nepoznatim sadržajem, tj. značenjem“ (Prčić 2019: 154).

контексту наше културе. На примерима из домена музичког гласа и вокалне педагогије показано је да је кроз историју снажан утицај на читав музички свет Европе имала опера, а крајем XIX века и почетком XX века новине и превирања у германском музичком свету одсликале су се и у музичким речницима који су до тада почивали на претежно италијанској терминологији. Сегмент овог текста пред сама Завршна разматрања посвећен је једној новијој појави у вокалној уметности, екстремном гласу, али њена популарност, садржајност и терминолошка усидреност у енглеском језику нису дошле изненада. Напротив, оне су резултат готово вековне глобалне превласти англосаксонске културе, којој је у највећој мери допринео развој медија и, данас, друштвених мрежа. Од америчке експерименталне и популарне културе и уметности XX века, преко популарне музике, цеза, развоја музичког театра, до преузимања водеће језичке позиције када су у питању научни часописи на којима се објављују најзначајнији научни резултати из медицине и фонологије, екстремни глас који „говори“ енглеским језиком само је један од симптома савременог и тренутног облика *lingua franca*.

Па ипак, у односу на друге језике, енглески се сусреће с нешто већим задршкама, управо због своје снажне експанзије и појаве хибридних језичких врста као што су *Spanglish*, *Français*, *Romglish*, *Hunglish* и, код нас, *англосрпски*. У питању су варијанте говорног језика, које прете да преплаве комуникацију у медијима, научни дискурс и званичну државну комуникацију, а које представљају сасвим нове варијанте мешавина енглеског и ‘домаћег’ језика одређене земље. Још се пре пар деценија дошло до увида да је енглески „у савременом свету у двојној функцији општег заједничког језика (енгл. *English as a lingua franca*) и одомаћеног страног језика (енгл. *English as the nativized foreign language*)“ (Prčić et al. 2021: 9), чија се настава у школама, управо због доброг познавања из других извора, мора прилагодити и изнова осмислити. У таквој ситуацији, домаћи лингвисти углавном су сагласни да туђице треба употребљавати с мером и не „из лењости“, док се Одбор за стандардизацију српског језика (осн. 1997) у ретким случајевима детаљније посветио овој проблематици (Клајн 2008: 159–162). У најновијем издању *Srpskog rečnika novijih anglicizama* (2021), чије је прво издање из 2001. године у наслову имало и додаток *Du yu speak anglosrpski?*, Прћић и његови сарадници настоје да дају стваран допринос и стану на пут немару и небризи за стандардни српски језик и његова правила, које се манифестује кроз стихијску и претерану употребу англицизама.

Уважавајући ову борбу на лингвистичким фронтима, музичка терминологија савременог тренутка има неколико могућности: да енглеске речи калкира, односно структурно или дословно преводи, да их препевава, односно прилагођава домаћем језику, или да, у складу с

правописом и језичким правилима, усвоји термине у њиховом оригиналном облику. У случају српског језика и оправданости усвајања изворних термина, то би значило транскрипцију и употребу нових израза у складу са стандардном граматиком и правописом.

Извесно је, дакле, да је, у новом веку, ситуација донекле другачија него раније, и да се с много више подозрења гледа на увођење нових позајмљеница које долазе из доминантног енглеског језика. С друге стране, превођење или прилагођавање често може деловати сликовито али поприлично рогобатно (сетимо се примера „вокалног пржења“). Узевши све ово у обзир, сматрамо да је, како би се успоставила аналогичност с досадашњом праксом прихватања страних термина у музички вокабулар (истина, не увек систематски јасном и ‘довршеном’), усвајање терминологије екстремног гласа (као и других вокалних стилова који доминантно долазе из енглеског говорног подручја) оправдано како би се језик обогатио и именима а и појмовима које раније нисмо имали у сопственој језичкој ризници. Да ли ће они остати у употреби у самој пракси вокалне наставе као што то јесу данас, време ће показати.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Грбовић, Вања. „Улога жене у високом образовању: спрега оперског уметника и вокалног педагога у периоду југословенског социјализма.“ *Гласник Етнографског института САНУ* v. 70, n. 3 (2022): 99–118, <<https://doi.org/10.2298/GEI2203099G>>.
- Илић, Драгослав. *Акустичка ситуација српског гласа*. Београд: Студио Лирика – ТЕАТРИКОН, 2022.
- Јовановић, Александра. „Катедра за соло певање.“ У: Перковић, Ивана (ур.). *Осамдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2017, 129–139.
- Клајн, Иван. „Пуризам и антипуризам у данашњем српском језику.“ *Јужнословенски филолошки ЛХIV* (2008): 153–176.
- Маринковић, Соња. *Историја музике за III и IV разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике, 2003.
- Маринковић, Соња. „Музичко школство.“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 629–638.
- Масникоса, Марија. „Експресионизам.“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
- Пејовић, Роксанда. *Историја музике за музичке школе*, други део. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1989.
- Радовановић, Ана. *Извођачки специфичном трирејману 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)*. Докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2018.
- Радовановић, Бојана. „Примењена музикологија и екстремни глас: о настанку композиције *Psalm* Југа Марковића.“ У: Медић, Ивана (ур.). *Примењена музикологија и етномузикологија у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2024, 178–200.

- СТАМАТОВИЋ-НИКОЛИЋ, Јелка. *Соло њевање*. Београд: Просвета, 1950.
- СТРГАР, Горан. *Три боје белканија – Ујошреба савремене белканија у ојери, ојерейи и мјузиклу*. Докторски уметнички пројекат, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, 2023.
- ТЕПАРИЋ, Срђан. „Стилске координате вокалне лирике у стваралаштву Вере Миланковић.“ У: ПЕТРОВИЋ, Милена, Александра Милетић (ур.). *Повезивање, њрејлишиање и њрожимање музичке његајојије, извођашија и сиваралашшија на њримеру музичке личности Вере Миланковић*, зборник радова. Београд: Факултет музичке уметности, 2023, 113–124.
- ABDELLI-BERUH, Nassima B., Lesley Wolk, Dianne Slavin. “Prevalence of Vocal Fry in Young Adult Male American English Speakers.” *Journal of Voice* 28/2 (March 2014): 185–190.
- ABDELLI-BERUH, Nassima B. “From Deviance to the Birth of a Register.” U: VENTURI, Francesco (ur.). *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation*. New York: Jenny Stanford Publishing, 2025.
- BRYN-JULSEN, Phyllis, Paul Mathews. *Inside the Pierro Lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2009.
- ЧАО, Monika, Julia R. S. Bursten. “Girl talk: Understanding negative reactions to female vocal fry.” *Hypatia* 36/1 (2021): 42–59.
- CROSS, Melissa. *The Zen of Screaming*, режиа Denise Korycki. DVD. Loudmouth, 2005.
- CROSS, Melissa. *The Zen of Screaming 2*, режиа Denise Korycki. DVD. Melissa Cross Production, 2007.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Umetnost pevanja: simbioza nauke i umetnosti u pevanju*. Београд: B. i D. Cvejić, 1994.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Art of Singing*. Bgrade: IP Signature, 2008.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Umetnost pevanja*. Београд: IP Signature, 2009.
- СВЕЈИЋ, Nikola. *Savremeni belkanto*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1980.
- DAVIDSON, Lisa. “The effects of pitch, gender, and prosodic context on the identification of creaky voice” *Phonetica* 76/4 (2019): 235–262.
- EDGERTON, Michael Edward. *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- GARSIJA MLADI, Manuel. *Kompletna rasprava o pevačkom umeću*. Prevod i komentari Dragoslav Ilić. Београд: Dragoslav Ilić, 2002–3.
- GARSIJA MLADI, Manuel. *Opaske o pevanju*. Prev. Dragoslav Ilić. Muzička biblioteka Studio Lirica. Београд: Dragoslav Ilić, 2013.
- ILIĆ, Dragoslav. „Manuel Garsija mladi.“ U: *Kompletna rasprava o pevačkom umeću. Garsijina škola*, deo I. Београд: Dragoslav Ilić, 2002, 5–7.
- KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford – New York: Berg, 2007.
- KARANTONIS, Pamela. “Transcribing Vocality. Voice at the Border of Music After Modernism.” U: THOMAIDIS, Konstantinos, Ben Macpherson (ur.). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Abingdon – New York: Routledge, 2015, 162–176.
- KIŠ ŽUVELA, Sanja, Maura Filippi. „Brzo al ne preveć: dijakronijski osvrt na hrvatske prijevode talijanskih oznaka za način izvođenja glazbe.“ *Rasprave* 44/2 (2018): 503–515, <<https://doi.org/10.31724/rihjj.44.2.11>>.
- LAMPERTI, Frančesko. *Vodič kroz studij pevanja (Lampertijeva škola)*. Prevod Dragoslav Ilić. Београд: Dragoslav Ilić, 2012.
- LEMAN, Lili. *Moja umetnost pevanja*, drugo izdanje. Prev. Dragoslav Ilić. Muzička biblioteka Studio Lirica. Београд: Dragoslav Ilić, 2018.
- LHOTKA-KALINSKI, Ivo. *Tehnika pjevanja: sistematski prikaz i tumačenje empirijskih norma stare talijanske škole (bel canto)*. Zagreb: St. Kugli, 1941.
- LOVETRI, Jeannette L., Edrie Means Weekly. “Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who’s Teaching What in Nonclassical Music.” *Journal of Voice* 17/2 (2003): 207–215.

- MARKEZI, Matilde. *Bel Canto: metod pevanja*. Prevod i komentari Dragoslav Ilić. Beograd: Dragoslav Ilić, 2008.
- MITROVIĆ, Slobodan, Rajko Jović, Vesna Aleksić, Biserka Cvejić. „Parametri fonijatrijskog pregleda za solo pevače.“ *Medicinski pregled* 55, br. 7–8 (2002): 309–313.
- MUMOVIĆ, Gordana M. *Konzervativni tretman disfonija – monografija*. Novi Sad: Medicinski fakultet, 2004.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Treće izdanje. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Zavod za udžbenike – Univerzitet umetnosti, 2008.
- PRČIĆ, Tvrтко, Jasmina Dražić, Mira Milić, Milan Ajdžanović, Sonja Filipović Kovačević, Olga Panić Kavgić, Strahinja Stepanov. *Srpski rečnik novijih anglicizama*. Prvo, elektronsko, izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2021.
- PRČIĆ, Tvrтко. *Engleski u srpskom*, treće, elektronsko izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2019.
- PROĐANOV KRAJŠNIK, Ira. *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2012.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Eksperimentalni glas: savremena teorija i praksa*. Beograd: Orion art, 2018.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. “Debunking ‘Potentially Monolithic Perceptions of Musicology’: The Role of Musicology in Metal Music Studies.” U: RADOVANOVIĆ, Bojana, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić-Mihajlović, Ivana Medić (ur.). *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021, 97–109.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Od monstruoznog do posthumanog. Drugi glas u savremenoj muzici*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2023.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. “From Extreme to Everyday: Vocal Fry in Contemporary Theory and Practice of Music.” U: VENTURI, Francesco (ur.). *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation*. New York: Jenny Stanford Publishing, 2025, <<https://doi.org/10.1201/97810-03616061-16>>.
- RIVIĆ, Maja. *Tjeloglasja*. Master rad, Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, 2021, <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:215:547083>>.
- ŠAGO, Luigi. *Utjecaj životnih navika i vokalne aktivnosti na zdravlje glasa*. Master rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2024, <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:280840>>.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Sarajevo: Muzička akademija, 1972.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Herceg Novi: „Bruna“, 2012.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta, 2024.
- TITZE, Inge. *Principles of Voice Production*. Hoboken: Prentice Hall, 1994.
- VARAS-DÍAZ, Nelson, Daniel Nevárez Araujo. “The paths we travel: Three paradigmatic shifts in metal music studies.” *Metal Music Studies* 11/1 (March 2025): 23–41.
- VENNARD, William. *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer, 1967.
- VITKAI KUČERA, Agota. *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2013.
- VITKAI KUČERA, Agota, Saša Latinović. *Moć glasa*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 2014.
- WALLMARK, Zachary. “The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal.” U: FINK, Robert et al. *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2018, 65–87.
- WOLFE, Virginia, Cornell Richard, Chester Palmer C. “Acoustic correlates of pathologic voice types.” *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 34/3 (1991): 509–516.
- WOLK, Lesley, Nassima B. Abdelli-Beruh, Dianne Slavin. “Habitual use of vocal fry in young adult female speakers.” *Journal of Voice* 26/3 (2012): e111–e116.

Bojana S. Radovanović Šput

**Adoption of Loanwords in Vocal Music Terminology
in The Serbian Language: From Bel Canto to Scream**

Summary

Vocal-related musical terminology in domestic vocal pedagogical and scholarly literature and practice is significantly inconsistent and heterogeneous, which is partly due to the considerable number of adopted loanwords that are not adequately standardized. However, the practice of adopting useful terms and new meanings is not unique to the Serbian language; at any given moment, it depends on the influence of dominant musical and vocal cultures. This article is dedicated to examining foreign terms that have entered the Serbian musical vocabulary since the establishment of the bel canto solo singing pedagogical practice during the 20th century. Today, vocal practice and voice science also recognize other, non-artistic genres whose specific terminology not only creates separate areas of voice pedagogy but also offers an opportunity to enrich and specify the linguistic resources used to describe the contemporary voice in music. The aim of this text is to identify the styles, vocal techniques, and specific vocal phenomena that have found, to a greater or lesser extent, their place in Serbian science and pedagogy, to recognize the influences of different musical cultures in our environment, and to assess, through the lens of the specific phenomenon of the *Anglo-Serbian* language, the justification for introducing a special terminology for the extreme voice—that is, for the voice in metal music that uses extended vocal techniques.

Keywords: musical terminology, voice, vocal pedagogy, extreme voice, metal music, *Anglo-Serbian*, linguistic purism.