

Јелена Беочанин-Мијановић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПОЈАМ ИНЕРЦИЈЕ СЛУХА

Може се рећи да је основни циљ наставе солфеђа чисто, тачно интонирање и опажање музике; самим тим педагогија солфеђа представља перманентну борбу против (увек могуће) нетачне звучно-визуелне представе тонског садржаја¹. Професионално васпитавање будућих солиста, камерних или хорских/оркестарских извођача, композитора, музичких педагога итд. незамисливо је без неговања јасног поимања тачне интонације; ради се, наиме, о важном техничком предуслову за даљу уметничку надградњу и излазак на концертни подијум. На жалост, дешава се да, на пример, дипломирани музичар у камерном саставу не препознаје тонове деонице коју свира његов колега или да диригент хора сâм даје погрешну интонацију.

Будући да је музика временска уметност, и развој музичког слуха (који се одвија и усмерава на настави солфеђа) дешава се у великој зависности од временске компоненте. Способности извођења и опажања континуитета музике, било у бржем или споријем темпу, добрим делом подразумевају деловање различитих стечених аутоматизама у музичком мишљењу и с тим у вези - моторичких активности (покрета гласница, руку, прстију). Међутим, као што су аутоматизми заслужни за појаву тачне перцепције и интерпретације, тако они могу, врло спонтано и понекад - у моменту неприметно – да уведу у грешку. Како?

Аутоматизам стоји на граници између вољног и невољног, у присуству свести о извршавању радње. У почетку учења било које вештине, па и вештине интонирања и опажања музичког тока, енергија се усмерава когнитивним путем, а временом каналише у аутоматску радњу.

Према руском методичару и аутору уџбеника, А. Л. Островском, приликом рада на развоју музичког слуха егзистирају две супротне тенденције:²

¹ За непрецизно вокално извођење често се користи реч *фали*, према немачкој речи *falsch*, што значи: погрешан, лажан, лош, са маном, са недостатком.

² Арон Лъвович Островский, *Очерки по методике теории музыки и сольфеджио*, Музгиз, Москва 1954, стр. 269.

- 1) постојање инерције слуха и
- 2) активност слуха у савлађивању те инерције.

Тако је уведен термин *инерција слуха*, али његово значење – појам, до сада (колико нам је познато) у литератури није дубље појашњен. Тачније, Островски говори о потреби за савлађивањем инерције тоналних основа приликом интонирања и опажања савремене музике, што је у нашем систему школовања предвиђено превасходно на високошколском нивоу, али се не бави нпр. инерцијом која влада у оквиру самог тоналитета. Јасно је при том да дати термин указује на постојање аутоматизма као одређене *природне законитости* која сама по себи наводи на грешку.

Реч *инерција* употребљава се у ситуацијама када се говори о несвесном, махиалном кретању. У случају музике јасно је да се *инерција* односи на временски континуитет музичког тока који – разуме се – може несвесно, ненадано да извођача или слушаоца одведе на погрешан траг. Поставља се питање: где је узрок те природне склоности ка интерпретирању или опажању музике по инерцији?

На процесе визуелног и аудитивног опажања музике веома утичу утврђене законитости *гештALT*-психологије, према којима, пре свега, имамо склоност да прво опажамо целину³. Таква перцепција нас у већини ситуација врло ефикасно наводи на тачне закључке о свету око себе, међутим, понекад то исто правило представља замку која резултира нетачним опажањем. Реч је о гештALT принципима близине, сличности, симетричности, континуитета...⁴ Током истраживања утицаја ових законитости у настави солфеђа, утврдили смо да су за спонтани улазак у грешку активирањем инерције слуха, најзаслужнији закон најмање акције и закон континуитета.

Закон најмање акције кореспондира са инерцијом слуха тако што у перцептивној организацији постоји тежња да се при опажању примени најмањи могући утросак енергије. Тиме се, у ствари, фаворизује (у овом случају звучни) модел који се формира уз минимални нервни напор. Дакле, перцептивни систем тежи да уштеди своју енергију, што се уклапа у свеукупну тенденцију динамичких система ка минимизацији енергетског ангажмана. Инерција слуха је, према томе, само један од видова перцептивне економије где слушалац несвесно одбацује - за себе тренутно - сувишне садржаје. Ради поређења, наведимо говор при коме људи, због уштеде енергије, радије користе краће речи, него њихове дуже синониме, затим изостављају речи у реченици које се иначе подразумевају, па чак и редукују акценте – уместо дугих, изговарају се кратки; уместо узлазних

³ Према немачкој речи *gestalt*, што значи: форма, облик.

⁴ Уп. Павел Ројко, *Психолошке основе интонације и ритма*, Музичка академија и Кроациа концерт, Загреб, 1982, стр. 84-94.

акцената где треба узети дах, користе се лакши – силазни (!). Овде је очигледна паралела са дистонирањем у певању, које је најчешће у силазном смеру; тиме се постиже приближавање говорном регистру где произвођење тонова захтева мање улагања напора од стране гласних жица. Нетачна репродукција због несвесне уштеде енергије (што временом може постати навика) може бити узрок деловања инерције слуха како приликом певања, тако и током опажања. Разлог је у томе што се тада, такође углавном несвесно, покрећу гласне жице, односно *пева у себи*, у овом случају - нетачно.⁵

Закон континуитета је очигледнији приликом вокалног извођења нотног текста него за време опажања. Испољава се тако што особа наставља да пева по утврђеном моделу, не увиђајући да у партитури стоји другачије.

Погледајмо зато почетак мелодијске вежбе где у 8. такту неопрезни студенти по инерцији улазе у грешку, будући да се нагло мења претходно постављени двотактни ритмички модел:

Пример бр. 1

Боривоје Поповић: *Интонација*, почетак етиде бр. 129

Осим тога, просторно несразмерно приказан размак између краћих ритмичких вредности у првом, и нешто дужих у другом такту, као и инерција настала излагањем низа малих триола, утичу на неправилно скраћење осмина нота приликом певања *a prima vista*.⁶

Деловање закона континуитета и најмање акције је исто тако присутно у свирању, на настави инструмента, где моторичка инерција током учења новог нотног текста наводи на употребу познатог или/и лакшег прсторреда.

Континуитет звучних збивања и актуелно музичко искуство узрок су, дакле, постојања одређених очекивања о будућем току која потом бивају испуњена или изневерена. Из тог разлога инерција слуха може да предста-

⁵ Термин *певање у себи*, који означава активно замишљање звука (подразумева се – солмизацијом), иако није сасвим прикладан, универзално је прихваћен и у употреби је у различитим школама солфеђа (код нас, на простору бившег СССР-а, у Бугарској...).

⁶ Уобичајени назив за извођење на први поглед, без претходне звучне припреме.

вља својеврсну звучну *илузију аперцепције*.⁷ Особе којима се дешава инерција слуха, у том тренутку несвесно се упуштају у преобличавање музичког садржаја, најчешће јер у свом фонду музичких утисака не поседују потребну тонско-вербалну комбинацију или је она врло слабо утемељена.

Као што се може приметити у примеру бр. 1, вероватноћа хоће ли доћи до инерције слуха у доброј мери зависи од особености самог музичког садржаја. У том контексту најопаснији су „певљиви”, мелодични примери, насупрот којима стоје они где се тренира *интонативна будност* (пандан инерцији слуха), било да је то музика инструктивног порекла, или из литературе.

Дакле, до инерције слуха најчешће долази у следећим случајевима:

1. после неке врсте мелодијског или ритмичког понављања (дословно понављање, секвентно...) чији мање или више очекиван прекид није уочен на време (пр. бр. 1). Инерција се тада испољава кроз даље понављање утврђене формуле.

Објашњавајући потребу за тренирањем интонативне будности, Б. Поповић каже:

„[...] секвенцирајући ход мотива пасивизира интонативну будност. У техничким вежбама за интонацију одстрањена је ова могућност пасивног односа јер изненадни и неочекивани модулативни покрети мелодије захтевају пуну концентрацију [...]”⁸

2. када музички садржај делује познато, али је уистину тек сличан оригиналу на који подсећа. Стога долази до изненађења.

Пример бр. 2

Весна Кршић-Секулић, *Интонација – функционална многостраност тонова*, мелодијски пример бр. 30

Moderato

⁷ Уп. са: Никола Рот, *Опита психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981, стр. 41/42.

⁸ Боровије Поповић, *Интонација*, Универзитет уметности, Београд, 1992, стр. 9.

Овде је евидентно реч о варирању материјала Шубертове (Schubert) *Серенаде*.

Током школовања, на настави солфеђа јављају се различити видови инерције слуха. Сасвим је логично да на почетку учења новог тонског градива, инерција „вуче” ка претходном, боље савладаном нивоу. Ако, чак, заиста савладани ниво представља доста раније обрађивано школско градиво (на пример у основној музичкој школи), ученика свакако несвесно повлачи инерција тог, њему потпуно блиског тонског фонда и уопште система ритмичких, мелодијских и хармонских обрта.

У активности слуха неопходне да се инерција надвлада, можемо убројати практично све нивое кроз које особа пролази од почетка музичког школовања. Покушаћемо глобално да их набројимо:

- савлађивање недовољно развијеног гласовног амбитуса. У почетку се, дакле, у буквалном смислу може говорити о гласовној инерцији јер глас тежи да репродукује оне тонове који се налазе у оквиру расположивог обима. Без могућности певања појединих тонова (нпр. тона *g* у малој октави), и њихово распознавање је на овом узрасту врло тешко,
- савлађивање инерције у вербализацији солмизационих низова слогова (нпр. абецедни изговор *а-мола са а – ха – це – де...*, уместо изговора *а – бе – це – де...* како је претходно обично научено на настави језика),
- савлађивање инерције којом се везује за тонику *до*. Реч је о својеврсној регресији где особа несвесно музику у било ком тоналитету тренутно интерпретира „ин *до*” (в. касније: *регресија на до*),
- савлађивање инерције којом се везује за I ступањ тоналитета. Ради се о потреби за што ранијим стварањем јасне звучне представе о свим тоновима тоналитета, којима се они „осамостаљују” од тонике и нарочито првог ступња, најјачег у тоналној гравитацији (в. касније: *регресија на I ступањ*),
- савлађивање инерције интонирања основних тонова, „белих дирки” (у првом разреду основне музичке школе при сусрету са тоном *фис* у Ге-дуру и *бе* у Еф-дуру),
- савлађивање инерције дурског тонског рода у II разреду основне музичке школе. То првенствено подразумева навикавање на звук тоничне молске терце, потом VII ступња природног мола, VI такође (у оквиру нове хармонске функције – молске субдоминанте), затим навикавање на прекомерну секунду хармонског мола и на боју мелодијског мола као својеврсног мешаног издања мола и дура (молски и дурски тетрачорд!). Сам по себи, звук VI ступња мелодијског мола не представља новину јер је идентичан оном у дуру, али је значајна разлика у хармонском контексту односа према молској тоници (дурска субдоминанта),
- савлађивање инерције очекиваних хармонских следова /обрта/ (који су најчешћи у музици уопште), при чему је звучност хармонија спо-

- редних ступњева (укључујући и њихове вантоналне доминанте), у сенци главних представника функција (акорада на I, IV и V),
- савлађивање инерције клишеа насталих услед слушања популарне музике (уколико су код конкретног ученика таква музичка искуства доминантна). Овде се ради о потреби савладавања једино оних клишеа који се разликују у односу на оне из тзв. класичне музике,
 - савлађивање ритмичке инерције (пре свега понављања истог модела – по гешталт принципу континуитета),
 - савлађивање метричке инерције (на пример приликом упознавања са тактом 6/8 скраћује се дужина удара на две осмине као у раније наученом, такође двосложном 2/4 такту),
 - савлађивање инерције интонирања и препознавања/записивања лествичних тонова – ступњева током учења хроматских скретница и пролазница,
 - савлађивање инерције дур-мол система приликом обраде модуса где критични тон представља онај по коме се лествична структура диференцира у односу на сличну, од раније познату дурску или молску. Тако је у дорском модусу због асоцијације на природни мол - критичан VI ступањ, у фригијском II ступањ (услед исте асоцијације) итд,
 - савлађивање инерције, тачније навике на препознавање тоналитета са малим бројем предзнака (како због учестаности у искуству, тако и зато што тоналитети са мање предзнака, као ранији траг у сећању, јесу и боље фиксирани у музичкој меморији),
 - приликом учења модулације у доминантни тоналитет, савлађивање инерције да се вођица новог тоналитета интонира и записује као IV ступањ полазног,
 - приликом учења модулације из дура у паралелни мол, савлађивање инерције да се нова вођица интонира и записује као V ступањ полазног тоналитета,
 - приликом учења модулације из мола у паралелни дур, савлађивање инерције да се V ступањ интонира и записује као вођица полазног тоналитета,
 - приликом учења модулације из дура у субдоминантни дур, савлађивање инерције да се нови IV ступањ записује и интонира као вођица полазног,
 - приликом учења модулације из мола у доминантни мол, савлађивање инерције да се нови II ступањ интонира као VI полазног (хармонског) мола, а нова вођица као IV ступањ полазног мола,
 - приликом учења модулације из мола у субдоминантни мол, савлађивање инерције да се нови VI ступањ (природног или хармонског мола) репродукује као II полазног тоналитета, а нова вођица као III полазног мола,

- приликом учења алтерација, савлађивање инерције да се оне интонирају и записују као лествични тонови (међутим, насупротив томе временом код неких особа долази до мешања истоименог лествичног тона и алтерације. Интересантно је да тада алтерација почиње да доминира у свести, те се и лествични тон интонира и бележи на тај начин!),
- савлађивање инерције интонирања и опажања квинтакордалне структуре код других трозвучних акорада. Тако ће се уместо:

Пример бр. 3

С. Прокофјев (Прокофјев): *Ромео и Јулија*, I чин

можда репродуковати:

Пример бр. 3а

Погрешна репродукција



(Занимљиво је да се овде наведена погрешна варијанта репродукције у партитури одмах потом уистину појављује.)

- савлађивање инерције интонирања и опажања дурског и молског квинтакорда кад се ради о умањеном и прекомерном,
- савлађивање инерције интонирања и опажања основног облика септакорда у случају његових обртаја или других четворозвучних низова нетерцне структуре,
- савлађивање инерције доминантног септакорда (малог дурског) у случају осталих септакорада (великог дурског, великог молског, малог молског, полуумањеног, умањеног и прекомерног),
- савлађивање инерције репродуковања обрта дур-мол система у случају пентатонике, умањене лествице, целостепене лествице и осталих мање присутних лествичних типова...

Према томе, сви наведени нивои које треба савладати, у датом тренутку представљају преовлађујуће, доминантне утиске у музичком искуству. При погрешном интонирању новог тонског садржаја као одговор се дају управо такви звучни утисци, а слично се догађа и при опажању: ученик је склон репродуковању оних солмизационих слогова који су му „на врх језика”. У питању су они најчешће обнављани певани низови солмиза-

ционих слогова, или они најраније стечени, из детињства – стога и најчвршћи трагови информација те врсте. При том треба уочити да је разлика између инерције слуха у певању и опажању у томе што се током усмене репродукције интонирају погрешни тонови са тачним солмизационим именованем, док се приликом опажања тачно интонирани тонови - погрешно именују.

Основни звучно-вербални модели који приликом опажања својом доминацијом различитог порекла, наводе на инерцију слуха, јесу:

- лествични покрет,
- први тоналитет – Це-дур (регресија на до),
- гравитација свих тонова ка I, евентуално V ступњу (неосамостаљени тонови, регресија на I ступањ),
- квинтакорд међу трозвучима,
- дурски и молски трозвук међу свим врстама трозвука,
- хармонски тетракорд.

Лествично кретање, које је објективно најчешће у музици, у наставној пракси представља један од најчешће уочљивих доминирајућих звучних модела. Њиме се првенствено ремети препознавање поновљених тонова, трозвука, затим низова комбинованих од терци и секунда и нарочито – хроматских низова (нпр. низ *а-гис-ге-фис* опазиве се као *ла-сол-фа-ми*).

Регресија на до један је од најзанимљивијих видова испољавања инерције слуха, где се доживљени I ступањ, без обзира на евентуални претходни ток, именује са *до*, затим трозвук навише са *до-ми-сол* итд:

Пример бр. 4

1) звучи:

2) ученик пева
до - ми - сол

3) ученик записује
сол фа ми ре до

Ова занимљива појава потиче, претпостављамо, од:

- 1) природне особине човека да се, када несвесно реагује, враћа на нижи, примитивнији облик понашања (регресија). Це-дур је у хронологији учења језика солмизације први, најлакши и самим тим – без негативне конотације – најпримитивнији тоналитет;
- 2) предугог задржавања у припремном разреду и у неким класама I разреда основне музичке школе на Це-дур. Поред тога, понег-

де се песмице уче само у том периоду, па је касније перманентно враћање ученика на њих (нарочито у слободно време) сасвим предвидиво. То није добро и наставник треба да се труди да ученици усвоје (запамте) солмизацијом што већи репертоар мелодија, по могућству равноправно заступљених у свим тоналитетима, да би флексибилно реаговали у свим варијантама. Интересантно је да и ученици гудачких инструмената, којима солфеђо представља проблем, такође могу да имају тенденцију регресије на *до* која се можда не би очекивала будући да они свирају Це-дур тек у каснијим разредима (док се прво упознају са тоналитетима на *Де* и *А-жици*).

Регресија на I ступањ представља за нијансу виши степен у односу на *регресију на до*. Код ове врло честе појаве, ученик било који почетни или последњи тон у низу (у оквиру *геишталта*) третира као први, евентуално пети ступањ.

Пример бр. 5
Објективни звук

Пример бр. 5а
Погрешни субјективни доживљај почетног тона и погрешан запис почетка диктата

Регресију на I ступањ такође представља ситуација у којој се, на пример у Ге-дуру, почетни тон *ха* (III ступањ) интонира као *ге*, уз тачно именовање (*си*).

Описана појава произилази из недовољно савладане звучности сваког појединачног тона у тоналитету, а у великој мери је резултат неадекватног методског приступа.

Квинтакордална структура представља међу трозвучима најдоминантнији звучни модел. Тако ће се нпр. уместо силазног мотива *сол-ре-си* чути *сол-ми-до*, узлазно *фа-си-ре* као *фа-ла-до* итд. (видети и у примеру бр. 3 и 3а).

Дурски и молски трозвук представљају доминантне моделе у односу на прекомерни и умањени, превасходно у певању.

Хармонски тетрахорд доминира као најчешће присутан, али и услед утицаја музичког наслеђа и неких типова популарне музике, и то пре свега у молу - као други, горњи тетрахорд. Међутим, код ученика средње музичке школе, после обраде сниженог II ступња јавља се тенденција репродуковања хармонског тетрахорда и као првог (доњег) у дуру!

Звучни модели које смо навели су опште природе, односно најчешће се јављају. У осталим ситуацијама деловања инерције слуха, сусрећемо се са индивидуалним доминирајућим звучним моделима, који потичу од звучних утисака стечених ван наставе солфеђа, а насталих памћењем мелодијских обрта углавном популарне музике. Индивидуални модели, дакле, могу да се разликују од једне до друге особе, у зависности од тога којем типу музике су изложене (било активно или пасивно). Према томе, јасно је да процес кориговања стечених звучних информација које су сличне, али довољно различите у односу на оне које треба прецизно извести или опазити, може да буде врло тежак.

Инерција слуха, дакле, представља аутоматизам настао као последица доминације неких звучних модела у свести индивидуе, а свака доминација утиче на стварање својеврсне навике и несвесног очекивања да ће се опазити управо неки од тих модела. Инерција слуха наступа када аутоматски упамћена мелодијска формула или/и физички покрет надвлада(ју) свесну контролу психичке функције мишљења; најбоље се испољава приликом певања, али је такође присутна током опажања звука. Када приликом читања с листа интерпретатору није познат нотни материјал, он се мора ослонити на фонд сопствених звучних представа (у сећању). Тај процес је махом несвестан, моменталан и спонтан, као код говора, а изгледа тако што мозак као најсавршенија машина, брзо извлачи из своје базе података тонске комбинације које се вољно „пакују” према захтевима нотног текста. Тада није у питању дословна верзија аутоматског мишљења, већ активирање аутоматизама са истовременим деловањем свесне, вољне контроле сопственог деловања.

Непожељна појава инерције слуха наступа углавном услед слабе концентрације пажње. Међутим, док су неке особе склоне уласку *по инерцији* у грешку и тек потоњем увиђању свог кретања звучном странпутицом, друге на време уоче место које не могу да изведу, блокирају се и стану пре критичног тренутка (када се ради о певању) или одустају од записивања (у писменом диктату).⁹

⁹ При том треба знати да су веома ретке особе које из разлога чисте музикалности имају манир да прекомпоунују текст. Интересантно је да поједини педагози толеришу музичке излете ове врсте, сматрајући да тиме подстичу праву музикалност и импровизацију. Ми сматрамо, са друге стране, да треба јасно разграничити моменте када се од ученика очекује импровизаторска креативност, а када тачно тумачење музичког садржаја.

Најзад, у стручном речнику солфеђиста, а у практично истом контексту као и *инерција слуха*, примењује се још термин *инерција гласа* или *гласовна инерција*. Описану појаву сматрамо да је оправданије називати инерцијом слуха из разлога што музичко мишљење, било правилно или неправилно, ипак претходи гласовном испољавању. Квалитет репродукције гласом (на који се очигледно односи термин *инерција гласа*) је само производ способности стечених кроз искуство претходног учења солфеђа, а то су музичка писменост, музичко мишљење, обим фонда стабилно солмизационо запамћених мелодија, концентрација пажње, емотивни доживљај у сусрету са музичким садржајем... То значи да је термин инерција слуха у предности с обзиром да га карактерише већа свеобухватност: односи се и на идентификовање тонова, а не само на њихову вокалну репродукцију. Уз то, подвлачи се улога припремне, осмишљавајуће фазе у настави која траје много дуже од (финалног) момента када се знање исказује путем певања или музичког диктата.

Литература:

- Кршић-Секулић, Весна, *Интонација – функционална многостраност тонова*, Факултет музичке уметности, Београд, 2003.
- Огњеновић, Предраг, *Психологија опажања*, Научна књига, Београд, 1992.
- Островский, Арон Лъвович, *Очерки по методике теорији музџки и солџфедџио*, Музгиз, Москва, 1954.
- Поповић, Боривоје, *Интонација*, Универзитет уметности, Београд, 1992.
- Ројко, Павел, *Психолошке основе интонације и ритма*, Музичка академија и Кроациа концерт, Загреб, 1982.
- Рот, др Никола, *Опита психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981.