

Драгана Тодоровић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ВИЗУЕЛНО И АУДИТИВНО ОПАЖАЊЕ КАО ОСНОВА ПОСТАВКЕ И РАЗВОЈА ПЕВАЊА СА ЛИСТА

Основни услов поставке и каснијег развоја технике певања са листа је:

1. стицање вештине опажања и репродуковања тонских висина и
2. визуелно праћење и извођење мелодијско-ритмичког тока.

Дакле, развијање способности визуелног и аудитивног опажања готово да је најважнији услов и гаранција успешног певања са листа. Упоредним радом на техници певања са листа и на многим мисаоним радњама – памћењу, пажњи, асоцијацијама и др., постепено се дограђује и развија визуелно-аудитивна сензибилност, односно осећај за рецепцију и извођење музичких утисака.

### Опажање

Појам *опажање* веома често се јавља као синоним за *перцепцију*, како у психологији, тако и у другим, релативно блиским областима. С обзиром да је *перцепција* реч преузета из латинског језика, једнострано схватање њеног значења је можда резултат превода на наш језик. Тако, *перцепција* је „опажање, опажај, сви они душевни процеси који се непосредно ослобађају чулних надражаја...”<sup>1</sup> Проучавајући, међутим, литературу из области психологије и нарочито из психологије уметности, увидели смо да појмови *перцепција* и *опажање* ипак нису синоними. У питању су два, по сложености различита (али не и разнородна) психолошка процеса. Опажање би се могло схватити као основна форма целокупног и далеко сложенијег процеса перципирања; оно је примарни одговор на чулни надражај. Перцепција подразумева шире и дубље примање дражи, уз учешће многих других психо-физичких процеса који су усмерени нашом свешћу.

Вудворт, рецимо, опажај посматра као „једну врсту реакције са наглашеним факторима – оријентацијом и смислом”<sup>2</sup> Оријентација руководи читавим процесом, одређује смер пријема информација и упућује

<sup>1</sup> Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2003, стр. 675.

<sup>2</sup> Роберт С. Вудворт, *Експериментална психологија*, Научна књига, Београд, 1959, стр. 555.

на њихово трајање и квалитет. С друге стране, смисао обезбеђује разумевање, схватање поруке коју нам опажани објект даје. На тај начин, порука бива разврстана и смештена у досије нашег искуства. Да ли је ово што смо управо описали тек почетак перцептивног процеса, који се касније продубљује и преноси путем трансфера у остале сфере, превасходно у мишљење?

„Перцепција, њен *површински део*, добио је, углавном, улогу посредника између објекта који се посматра и неких дубљих одговора који чине бит естетског доживљаја. Неки су стога говорили о посебној (обогаћеној) естетској перцепцији за разлику од *обичног опажања објекта*”.<sup>3</sup> У овом случају, опажање је приказано као полазна тачка, примање контуре облика објекта који се опажа, али не и његових суштинских, унутарњих особина. Ова разлика се може схватити и као последица посебног психичког процеса који продубљује опажање у естетско-сазнајном смислу. Испитивања вршена у овој области на Институту за психологију у Београду дала су сличне резултате. Наиме, превагнуло је сазнање да је општи процес перцепције сачињен од више различитих нивоа, које представљају одређени психички процеси. Тако, „први обухвата све форме перцептивне дискриминације<sup>4</sup>, док други прожима готово све мускулаторне и моторне активности. На трећем, асоцијативном нивоу, фактори се двојако деле: по сличности когнитивних активности и по материјалној природи њиховог менталног садржаја”.<sup>5</sup>

Опште узев, наш циљ није доказивање сличности и разлика у формулацијама појмова *перцепција* и *опажање*. То остављамо психолозима. Намера и потреба је шире разумевање процеса опажања и перцепције и њихове готово симултане улоге у току *певања са листа*. У наставку текста, ове појмове нећемо схватати и користити као синониме, већ као процесе који означавају блиске, али ипак различите категорије психо-физичких активности.

### **Целина-детал, фактори опажања**

На настави солфеђа, подела опажања на аудитивно и визуелно претпоставља: аудитивно *примање* приликом слушања мелодијско-ритмичке

<sup>3</sup> Предраг Огњеновић, *Нацрт за једну психолошку теорију уметности*, Лабораторија за експерименталну психологију, Београд, 1985, стр. 64.

<sup>4</sup> Појам *перцептивна дискриминација* у овом случају везујемо за сам почетак процеса опажања објекта, када несвесно вршимо одабир, односно одбацивање одређених дражи. Дакле, дискриминишу се мање битне и уочљиве дражи, које ће можда касније, у току даљег процеса перцепције бити „примљене и обрађене” (прим. аут.)

<sup>5</sup> Александар Буквић: „Модели теорије зависно-независног поља у вербалним способностима”, *Психолошка истраживања* 2, стр. 34-35.

целине, а визуелно *опажање* исписаног нотног текста. Подела опажања на овај начин је само почетна и ствара основу из које се иде даље.

Аудитивно опажање, на пример, крије у себи разне финесе којима се дражи конституишу у поткатегорије – нешто се брже опажа, нешто спорије; одређена констелација дражи је уочљивија од друге, и тако даље. Илустрације ради, при опажању ритма издвајају се као сегменти:

1. метричке целине
2. ритмички ток
3. ритмичке фигуре.

Тако, само опажање ритмичке деонице доноси двојако примање – *макро* и *микро* структуре. Односно, говоримо о опажању целине, делова општег облика и перципирању микро структуре, у овом случају заступљене у ритмичким фигурацијама. Шта се прво опажа, целина или детаљ?

Гешталтистичко доживљавање света, наиме, заснива се на превладавању форме у конституисању нашег искуства, односно, „доживљавање света заснива се управо на идентификовању *целина* које опет одређује облик (нем. *Gestalt*)”.<sup>6</sup> Гешталтисти су огорчени противници нарушавања целине, која нестаје приликом трагања за микро структуром (рад на детаљима при активном опажању). По њиховом мишљењу, то није природно и доприноси губитку основног облика објекта који се опажа. Интересантан пример даје Еренфелс, који је желео да покаже како целина не може представљати само просту суму елемената који се могу анализирати (извући из општег облика):

„Једна мелодија се, на пример, може транспоновати и у други кључ, а да елементи, тонови, буду сви нови, а целина остане непромењена. С друге стране, промена у распореду истих елемената, тонова, даје сасвим нову опажајну целину”.<sup>7</sup>

Дакле, контура и облик мелодије не постоје у појединачним тоновима, већ у њиховим међусобним односима и везама. Потребно је нагласити да се мисли како на слушно опажање мелодијског тока, тако и на визуелно.

И код опажања ритмичког тока процес је безмало идентичан. „Да ли ћемо пре опазити основу или шару, серију јединица или ритмичке фигуре? Без експериментисања не можемо поуздано дати одговор. Овде је далеко више знакова и њих не можемо издвојити једноставно као што су то

<sup>6</sup> Предраг Огњеновић, наведено дело, стр. 40.

<sup>7</sup> Исто, стр. 41.

<sup>7a</sup> К. Еренфелс, који је највише дао на пољу испитивања општег облика, у овом случају задира у област науке о музици и музичких облика, што представља само једну од области његовог интересовања.

слике црно-белих основа, али ипак, можемо кренути од једног – потребно је уочити *прво* основу, а затим *шару*, односно ритмичке фигуре у оквиру једног такта. Ова тврдња се подударе са тумачењем опажања – кренути од целине ка детаљу, јер ритмичке фигуре представљају детаље у односу на тип и број основних јединица”.<sup>8</sup> Са управо наведеним слаже се и Мирослава Васиљевић: „У практичној настави полази се од примања целина ка примању детаља – ученицима се постављају модели (без објашњења њихове функције), песме са текстом које они памте као целину по принципу простог понављања као најједноставнијег начина памћења”.<sup>9</sup>

Дакле, можемо закључити следеће. Циљ наставе у почетном музичком образовању је стварање фонда звучних представа код ученика, а тек потом усмеравање рада ка поставци тонских висина, њихових међусобних веза у оквиру тоналног центра, опажање и интонирање појединачних и групе тонова и др. Све то услов је за стицање основе за праћење мелодијско-ритмичког тока, са свим карактеристичним елементима: темпо, такт, фразе, динамика.

Процес усклађивања рада на детаљу и целини требало би да прати целокупну наставу, без обзира на разреде музичке школе или године студија. Суштина визуелног опажања и гласовне репродукције заснована је на праћењу и схватању микро и макро структуре мелодијско-ритмичког тока. Тако, и овај пут је очигледно да се у настави солфеџа не може и не сме ићи само путем који су, у психологији, зацртали гешталтисти. До њега се мора стићи – опажање целине, опште форме. Истовремено, неопходно је обезбедити и рад на детаљу, који ће помоћи обухватнијем разумевању целине. Илустровано, кретање овог процеса изгледа овако:

#### СВЕСНО ОПАЖАЊЕ ЦЕЛИНЕ И ДЕТАЉА

##### ОПАЖАЊЕ ДЕТАЉА

##### ОПАЖАЊЕ ЦЕЛИНЕ

Прва карика у овом ланцу доноси наизглед једноставан захтев, док се до крајњег опажања (свесног) долази путем усложњавања рада на висинској компоненти, која представља детаљ – сваку тонску висину.

#### **О психолошким основама технике читања**

Визуелно опажање било је дуго схватано као статично снимање слике, односно објекта који се опажа. Не тако давно, овај вид перцепције показао се далеко сложенијим. „Покрети ока су нужни да би слика могла да се

<sup>8</sup> Зорислава Васиљевић, *Теорија ритма*, Универзитет уметности у Београду, 1985, стр. 150.

<sup>9</sup> Мирослава Васиљевић-Дробни, *Једногласни мелодијски диктат*, Факултет музичке уметности, Београд, 1986, стр. 24.

одржи, па се визуелно опажање остварује кроз брзо скакање ока са једне на другу фиксациону тачку уз врло кратко задржавање”.<sup>10</sup> За време „скакања” ми нисмо у стању да опазимо ништа јасно, сем извесне „развучене тачке размрљаних видних утисака”.<sup>11</sup> Наиме, очи се крећу у скоковима, док ми заиста видимо једино за време кратких *пауза*. Управо те паузе за нас су најважније, јер се тада врши фокусирање тачно одређеног дела опажаног објекта.

Укратко, ово би био сажет опис дешавања током физиолошког процеса видне перцепције, с нагласком на покрете очију за време читања. За наше истраживање, међутим, далеко интересантније је откривање могућности вежбе, тренинга опажања. Циљ је проширивање обима опажања које се догађа током једне очне фиксације. Вежбањем визуелног опажања може се смањити број фиксација у смислу да ће се тада повећати обим самих фиксација.<sup>12</sup> Тако, обезбеђује се поглед унапред с једне и спречава појава регресије<sup>13</sup> (поглед унатраг) с друге стране. Утолико је важније проширивање фиксационог поља, када се зна да „брзина читања зависи од брзине схватања!”<sup>14</sup> Слажемо се са Стевановићем, али бисмо наведену тврдњу проширили у смислу да и сама брзина схватања условно зависи од *квалитета схватања*.

Но, вратимо се вежбању опажања. Потребно је истаћи да вежбање опажања не треба схватити као вежбање органа (очију или ушију) у циљу физиолошког развитка или побољшања њихове функције. Јер, како каже Стевановић, „не вежба се опажање, него посматрање, употреба чула и употреба резултата опажања”.<sup>15</sup> По свему судећи, о вежбању се и не може говорити као о једном строго техничком процесу којим се усавршава обављање неке радње или вештине. Оправданије је рећи да је вежба опажања интелектуални и сазнајни процес, где је битно стицање навике *ШТА* тре-

<sup>10</sup> Предраг Огњеновић, нав. дело, стр. 67.

<sup>11</sup> Борислав Стевановић, *Педагошка психологија*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1969, стр. 100.

<sup>12</sup> Замислимо да се опажа мелодијско-ритмички ток у трајању од осам тактова, у једном линијском систему. Наравно, потребно је нагласити да је нотни текст за посматрача потпуно нов. Циљ опажања је свакако опажање *целине*. Већи број очних фиксација донеће усредсређивање на мање целине, можда и на детаље (у оквиру једног такта, на пример). Смањивање броја очних фиксација у овом случају значи проширивање обима сваког појединачног погледа (фиксације) и успостављање свесне тежње за *погледом унапред*. Вежба покривања нотног текста (од стране наставника или самог посматрача) с лева на десно у току самог читања доприноси проширивању обима опажања и разумевању нотног текста унапред.

<sup>13</sup> Услед несхваћеног дела опажајне целине, очи аутоматски враћају поглед унатраг, да би изнова „прочитале” и „прихватиле” тај део нотног текста.

<sup>14</sup> Борислав Стевановић, нав. дело, стр. 100.

<sup>15</sup> Исто, стр. 100.

ба приметити, упоредити или проценити! Примењено на музички текст, то може значити:

- опажање музичких фраза као заокружених музичких мисли;
- опажање тонских висина, односно кретања мелодијског тока;
- памћење звука – фиксирање тонских висина у свести и унутрашњем слуху;
- процена кретања мелодијског тока у одређеном темпу;
- перципирање ритмичке окоснице у складу са ходом мелодије, и тако даље.

Сегменти опажања које смо навели потврђују и основни став савремене психологије – „ОПАЖАЊЕ <sup>16</sup> ОБЈЕКТА ЈЕ ТАКОЂЕ АКЦИЈА – РАД НА ЊЕМУ!”<sup>17</sup>

Дакле, вежбе опажања током читања нотног текста имају за циљ:

1. отклањање регресивног покрета (погледа унатраг)
2. опажање већих целина, ширење фиксационог поља
3. осигуравање праћења протока времена у коме се дешавају мелодијско-ритмичка кретања.

### ***Опажање – репродукција – музичко мишљење***

Познато је да је далеко једноставније опазити (аудитивно или визуелно) него ли исто то репродуковати (интонирати, одсвирати или записати). У овом поглављу указаћемо на садејство три фактора – опажања, репродукције и музичког мишљења – као и на њихове међусобно зависне улоге у развоју музичких способности.

На основу развијеног музичког мишљења у свести се формира звук, заправо звучна асоцијација која се каналише у гласовну репродукцију. Убеђени смо да је једини начин којим се развијају музичке способности скоро симултано функционисање процеса интонирања и опажања. Једино тако, од гласа, као техничко-физиолошког апарата за говор, створићемо специфичан вид изражавања – певање музичког текста, вођено у потпуности музичким мишљењем. Укратко, глас за време певања са листа мора представљати завршницу рада на техници читања. Техника читања, тј. њена брзина, зависи од развијене способности идентификовања тонских висина, њиховог повезивања у мисаоне целине (фразе), а све на основу схватања материје која се интерпретира (репродукује). Поглед на нотни текст подразумева замишљање звука, његово „озвучавање”, које се може назвати и *унутрашњим слухом*.

<sup>16</sup> Мисли се на визуелно опажање објекта. (прим. аут.)

<sup>17</sup> Предраг Огњеновић, нав. дело, стр. 108.

## Унутрашњи слух

„Унутрашњи слух у извесном смислу представља најважнији услов за активно бављење музиком, а самим тим и једно од најглавнијих подручја васпитавања и третмана у настави. То је способност фиксирања тонова у свести, манифестација која се углавном ограничава на област унутарњег поимања звучних релација. То је сложено својство у коме се чулност, меморија, машта, сензибилност и интелигенција међусобно преплићу”.<sup>18</sup> Да ли је могуће створити и развијати ову сложу способност замишљања звука на основу визуелно опаженог нотног текста?

Праћењем токова наставе солфеђа на разним нивоима школовања дошли смо до закључка да је унутрашњи слух заправо последица добро осмишљеног и реализованог пута којим се савлађује градиво. Други аспект нашег посматрања овог феномена односио се на постојање унутрашњег слуха и код људи који немају музичко образовање. Тако, на пример, музички необразован човек може призвати у сећање, у свест, звук нечега што је већ раније слушно доживео.<sup>19</sup> На овај начин желели смо да покажемо да се појам унутрашњег слуха не везује само за област музике, већ и за физиолошко опажање звучних феномена у обичном животу. Но, како нас интересује улога фиксираниог звука – тонских висина у свести и њихов трансфер у гласовну репродукцију, вратићемо се проучавању овог вида унутрашњег слуха.

„Нота у слушној имагиницији (у унутарњем слуху) ствара асоцијацију на звук, који за музичара може имати апсолутну или релативну вредност”.<sup>20</sup> Управо та асоцијација, њено намерно или ненамерно појављивање услов је да се одређене звучне представе оживе и да се путем гласовног апарата пренесу у певање са листа. Све наведено даје утисак кружног кретања у процесу развоја унутрашњег слуха, или, како је то лепо представила Јела Кршић – освешћивања, „звучне имагиниције”.

Раније смо напоменули да се у почетној настави солфеђа првобитно инсистира на доживљавању звука, на перципирању аудитивних феномена. То уједно повлачи за собом и стварање звучних асоцијација које (не све, наравно) остају „записане” у свести, чекајући да их извесна визуелна драж покрене. Потом, следи процес схватања (теоретског) и тумачења већ познатог звука, сада израженог симболима. Звучне асоцијације се продубљују и класификују овим путем. Када се коначно дође до нивоа

<sup>18</sup> Весна Кршић-Секулић, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота”, Књажевац, 1990, стр. 24.

<sup>19</sup> Рецимо, звук сирене аутомобила, цвркул птица и др.

<sup>20</sup> Јела Кршић, *Читање с листа и корепетиција*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 36.

где схватање нотног текста може обезбедити његову репродукцију, круг је потпун и савршен! То значи да смо на одређеном ступњу наставе (градива) успоставили *проток музичког мишљења*. Процес *ВИЂЕЊЕ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА*<sup>21</sup> циркулише непрестано се обнављајући. Сваку карику овог процеса објаснили смо у претходном излагању. Ипак, биће занимљиво рећи још нешто што би се могло додати у прилог *ВИЂЕЊУ*. „Логичан закључак би био да је *ВИЂЕЊЕ* телесно сазнање. Превага визуелног осета у нама узрокује то телесно сазнање, које тако делује повезано с оком.”<sup>22</sup>

### **Меморисање звучних и визуелних представа**

Виђење, схватање и репродукција су, како смо више пута навели, три подједнако значајне карике у ланцу сложеног, кружног процеса. Карика која недостаје и коју бисмо припојили поменутом процесу је свакако *ЧУВЕЊЕ*, које подразумева формиран и у свести постављен звук. Дорина Радичева о томе каже: „Познавању нотног писма претходе музичко-слушне представе, као што говору претходи велики број најразноврснијих перцепција и представа”<sup>23</sup> Чувење у једном виду заиста представља унутрашњи слух, који се развија упоредо са факторима виђења, схватања и гласовног репродуковања нотног записа.

Унутрашњи слух није појава која егзистира сама за себе и која је сама себи циљ. Напротив. За развијање унутрашњег слуха неопходан је и рад на *музичкој меморији*. Меморија, или памћење, потпомаже сакупљању аудитивних утисака – подлоге за касније формирање звучних, *продуктивних асоцијација*<sup>24</sup> у свести. Ово сакупљање, сабирање утисака можемо назвати и другим именом – искуство.

Искуства која смо временски ближе доживели показују тенденцију да у садашњем моменту створе одређенију оријентацију него што је то случај са временски даљим искуствима. Ипак, свежина и учесталост не делују увек као једноставни чиниоци који одређују оријентацију. Оријентација која у одређеним условима постоји, одражава очекивање оног што у даљем искуству треба да се јави. „Искуство није нешто што нам се дешава, то је пре наша реакција на догађај”<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Максима З. Васиљевић.

<sup>22</sup> Карлос Кастанеда, *Орлов дар*, БИГЗ, Београд, 1986, стр. 47.

<sup>23</sup> Дорина Радичева, *Једногласни диктати*, Универзитет уметности, Београд, 1987, стр. 14.

<sup>24</sup> Термин који се односи на продуктивну имагинацију, ток идеја, флуентност, креативност, преузет је из наведене студије Александра Буквића, стр. 35.

<sup>25</sup> Перси Бак, *Психологија за музичаре*, Универзитет у Оксфорду, Лондон, 1971, стр. 4 (превод Д. Тодоровић).



По томе како смо на нешто одреаговали, у нашем случају, на одређену комбинацију дражи (*визуелних*, у нотном тексту, као подстрекача аудитивних представа, или *аудитивних*, као изазивача визуелних представа нотног текста) зависи да ли ћемо нешто успешно или мање успешно *запамтити*. Даље, од меморисања зависи фонд звучних асоцијација у нашој свести. Од тога фонда, опет, зависи да ли ћемо у одређеној ситуацији бити у могућности да призовемо специфичну звучну асоцијацију; њу *не можемо једноставно идентификовати са унутрашњим слухом*, већ навести да стоји у непосредној вези са њим.

Изградња унутрашњег чувења нотног текста развија се тако веома дуго следећим процесима:

- усађивање звучних представа у свест ученика;
- коришћење асоцијација посредством наставниковог суделовања у настави;
- постепено осамостаљивање ученика за слободну, несметану употребу асоцијација и њихово повезивање при интерпретацији новог музичког материјала, и др.

Познавање принципа, односно функционисања процеса ЧУВЕЊЕ – ВИЂЕЊЕ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА или, још конкретније уобличено, ЧУВЕЊЕ ВИЂЕНОГ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА даје праве смернице за савлађивање градива на настави солфеђа. Уједно, то је један од најважнијих услова који омогућава напредак у интерпретацији музичког тикива са листа.

### ***Паралелне и сукцесивне радње - пут ка певању са листа***

Певање са листа захтева нарочиту способност која подразумева течно певање без прекида, у одређеном (назначеном) темпу, уз опажање и реализовање свих ознака које прате нотни текст: артикулација, фразе, динамика, агогика. Једном речју, ради се о сложеној психичко-моторној вештини. Током развоја ове вештине, у свести се акумулирају многе реакције, меморисани подаци, па и индивидуална стваралачка решења, која у одређеном моменту треба да се испоје у виду прецизне гласовне репродукције нотног текста. Тренинг опажања и памћења игра велику улогу у певању са листа јер поспешује стварање аутоматизама, који представљају „више стање свести и доводе до развоја схватања као основног фактора музичког мишљења”.<sup>26</sup> Стечени аутоматизми омогућавају опажање *целине*. Аутоматско везивање висинског фактора нотног текста са замишља-

<sup>26</sup> Зорислава Васиљевић, *Солфеђо – Методски практикум*, Универзитет уметности, Београд, 1989, стр. 114.

њем звука даје *свесно праћење целине и детаља у протоку времена*. Изостанком рада на развијању аутоматизама тешко би се постигла потребна брзина реаговања која је један од најважнијих (ако не и најважнији) услов за визуелно опажање и гласовну репродукцију мелодијског тока.

Пут развоја технике певања са листа састоји се од низа паралелних и сукцесивних радњи којима у првим годинама наставе солфеђа руководи наставник. Његова улога у том периоду школовања је изузетно важна, јер је неопходно успешно синхронизовати све начине рада као и омогућити сваком појединцу схватање градива које се савлађује.

Поједини наставни поступци се константно понављају, обнављају, али увек са степеном усложњавања градива које се обрађује. Поменућемо *опажање тонова* као један од таквих поступака. Зашто се опажање тонова – појединачно, групе тонова, опажање у тоналитету и ван њега одржава у настави солфеђа чак и када се ради о студентима? Подразумева се да су, на високом ступњу музичког развоја, студенти достигли одређен ниво знања и оспособљености. Чему онда, стални и континуирани рад на разним видовима опажања?

Циљ је *спречавање заборављања, нарочито слушног*. Такође, од великог значаја је и :

- одржавање трајности фиксираних тонских висина у свести;
- памћење односа тонских висина;
- претварање тонских висина у звучне асоцијације и аутоматизме, који ће некада бити „позвани” звучном или визуелном дражи.

Када се јавља заборављање? „Чим престане учење неког градива, одмах почиње заборављање”.<sup>27</sup> Сигурно да од природе градива које се савлађује зависи његово схватање и учење, али и заборављање. С друге стране, само заборављање је спорије уколико се савладано градиво повремено обнавља и повезује са новим областима. Вратимо се за трен опажању тонских висина. Аудитивно опажање је поступак који се стално понавља у току школовања. Разлог тог континуираног обнављања не лежи само у провери фиксираних тонских висина. Са порастом захтева при савлађивању новог градива очекује се и брзина, односно брже опажање тонских висина, брже претварање слике у звук (у звучне асоцијације), да би се напослетку стигло до аутоматизама који су тако потребни за течно певање са листа. На овај начин, одржавање опажања представља заправо спречавање *заборављања*, које би у супротном онемогућило напредак и развој поменуте вештине. Памћење тонских висина тако поприма далеко већи

<sup>27</sup> Борислав Стевановић, *Учење и памћење*, Завод за основно образовање и образовање наставника СР Србије, Београд, 1973, стр. 69.

значај и постаје једна од основних паралелних радњи које је потребно изводити у процесу овладавања техником певања са листа.

### **Још неколико речи о памћењу**

Музичко памћење се везује и за звук и за слику<sup>28</sup> - звучна асоцијација буди визуелну представу, а визуелно опажање нотног текста изазива буђење, активирање тачно одређене аудитивне асоцијације која већ постоји у свести. Дакле, што се физиолошког аспекта музичког памћења тиче, оно може бити визуелно и аудитивно. Поједини аутори, као и Мирослава Васиљевић-Дробни, рецимо, поделили су памћење на још две категорије – моторно и ментално.<sup>29</sup> Слажемо се да постоји и моторно и ментално памћење, али их не бисмо могли раздвојити и посматрати као две засебне категорије. Поред других и моторне реакције су плод мисаоних, менталних активности, тако да проистичу из њих. У супротном, моторно памћење би се приближило механичком, вештачком памћењу (учењу напамет), које би тако делало без присуства мишљења.

Визуелно опажање и гласовна репродукција мелодијског тока се у свом развоју непрестано ослањају на аудио-визуелно памћење висинске компоненте мелодијског тока. Шта то значи?

Тонске висине се, од почетка музичког школовања, постављају и фиксирају у свести. Фиксирање се изводи слушним памћењем<sup>30</sup>:

1. у оквиру тоналитета, дакле релативно и
2. у виду апсолутних тонских висина.

Ипак, пре него што обратимо пажњу на процес развоја и одржавања музичког памћења, говорићемо о два сегмента – у погледу техничке оспособљености за развој памћења:

1. учење (од препознавања па на даље)
2. способност опозива сећања.

Препознавање, по енглеском музичком теоретичару Перси Баку се другим речима може назвати и „правилном меморијом”.<sup>31</sup> Зашто?

Сложили смо се да је меморија везана узрочно-последично за асоцијације, идеје које треба „пробудити”. Понекад, меморија бива пробуђена чак и чулним надражајем. Процес препознавања дешава се када се ак-

<sup>28</sup> Зорислава Васиљевић, *Методика наставе солфеђа II, други део*, (скрипта), стр. 90.

<sup>29</sup> Мирослава Васиљевић-Дробни, нав. дело, стр. 25.

<sup>30</sup> Једна друга врста памћења, меморије, доноси „снимање” целине мелодијског тока (односно једног његовог дела). То је *фото-меморија*. Ова способност је веома ретка, али је ипак помињемо као могућност перципирања и памћења свих детаља и целине као јединствене форме.

<sup>31</sup> Перси Бак, нав. дело, стр. 55.

тивира асоцијација и у том моменту *препознамо* (или не!) да смо се са датим аудитивним или визуелним феноменом сусрели раније. Међутим, дешава се и следеће: при сусрету са објектом (то могу бити разни мелодијско-ритмички елементи, или други фактори у нотном тексту), добијамо чулну импресију која бива потврђена *идејом* да смо се њом сусрели током пређашњих искустава. Тек потом следи асоцијација која ће произвести препознавање.

„Опозив” сећања се догађа када у нашем сећању – нашем фонду асоцијативних представа чуваних у свести потражимо одговор и када идеја изрони на површину. У том случају, заиста се може рећи да је „меморија згодан синоним за идејне асоцијације”.<sup>32</sup> Ипак, овај процес „опозива” меморије нимало није једноставан. Није довољно потражити нешто у сећању и чекати да се само појави. Идејне асоцијације, или представе у музичкој свести морају бити систематизоване, у неку руку сложене по сличности<sup>33</sup>. То је неопходно да бисмо једног дана могли да „отворимо фиоку” музичког сећања и потражимо потребно – звук или слику!

Раније је речено да процес заборављања почиње одмах по престанку учења одређеног градива. Како, онда, сачувати у свести то градиво, односно, на који начин одржати трајање научене материје?

Један од одговора који нам се чини најлогичнијим је – путем РЕПРОДУКОВАЊА (гласовног, графичког, па чак и мануелног). Дакле, опет се укрштамо са процесом репродукције. Дорина Радичева каже: „Репродуковање представља најважнију компоненту памћења, када је у питању музичка меморија, и неопходно потребну активност без које музика не постоји”.<sup>34</sup> Да појаснимо. Тачно је да певање представља важну компоненту музичког памћења и са тим се у потпуности слажемо са Радичевом. Међутим, сматрамо да је једнако важно истаћи процес опажања, којим се потврђују и проверавају стечене музичке способности – у овом случају – способност музичког памћења. То значи да се само путем репродуковања мелодијских токова, мелодијских примера, не може доћи до стварања вештине у певању са листа. Напротив, постиже се само пуко меморисање звучних података, са изостанком музичког мишљења протканог свим оним финесама (унутрашњи слух, фонд звучних асоцијација и др.) о којима смо до сада говорили. Када је музика у питању, у тој речи РЕПРОДУКЦИЈА мора бити поменут и субјект који је слушан (аудитивно приман).<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Исто, стр. 56.

<sup>33</sup> Мисли се на сличности и разлике визуелних и аудитивних представа које изазивају одређене асоцијације.

<sup>34</sup> Дорина Радичева, нав. дело, стр. 14.

## Схватање – пажња

Схватање и пажња су мисаони, изузетно повезани процеси, јер је за време трајања пажње неопходан истовремен проток схватања. Схватање обезбеђује, с једне стране, наставак усмеравања визуелног опажања и мишљења и спречава појаву „расејавања” пажње с друге стране. Поред схватања, изузетно је важан још један фактор који одлучује колико ће трајати концентрација свести на извесну тачку или фиксационо поље. То је *обим пажње*.

Приликом једне визуелне фиксације постоји тачно ограничена количина визуелних информација које око може да обухвати и разуме. Уколико се тај праг пређе, очи нису у стању да материјал схвате и да наставе даље, већ површно посматрају и опажају нотни текст који следи. Дакле, као што је наглашено у ранијем излагању, потребно је радити на ширењу фиксационих поља. То се, између осталог, постиже груписањем посматраних објеката у целине – музичке и мисаоне фразе. Са радом на проширивању сфере опажања не може се почети у најранијем школовању. Тада се одвија процес упознавања звука: аудитивно примање појединачних тонова или ритмичких образаца и њихово везивање за одговарајуће симболе. Примљени звук се повезује са позицијама тонова у линијском систему у односу на висинску (тонску) и просторну (читачко-ритмичку) компоненту мелодијског тока. Ипак, иако смо рекли да се са процесом проширивања сфере опажања не може почети у најранијем школовању, то никако не значи да на томе не треба инсистирати у одређеном виду.

Развој технике певања са листа у почетном стадијуму првобитно зависи од наставникове умешности да ствара лакоћу праћења нотног текста и мелодијско-ритмичке проблематике. Јер, уколико се у тим првим годинама ученицима постави тежак задатак – решавање више скокова или ритмичких фигура, доћи ће до „кочења”. Могуће је да „падне у воду” узалудан претходни рад наставника, а посебно ученика, па чак и да се помисли да је певање са листа практично немогуће!

<sup>35</sup> Сем репродуковања, као једног од начина задржавања звучних утисака и одржавања трајности истих у нашој свести, потребно је посебно нагласити значајну и незаменљиву функцију *опажања* у специфичним ситуацијама. Наиме, постоје случајеви када сама репродукција (гласовна) није од помоћи. Шта, на пример, са онима који немају физиолошки оспособљен гласовни апарат за репродуковање музичког текста? Такве ситуације нису додуше честе, али се дешавају и код оних који се професионално баве музиком. Пошто је фактор гласовне репродукције у тим случајевима искључен, они су принуђени да се у потпуности ослоне на опажање (аудитивно), као основно мерило исправности и контроле њихових музичких способности и мишљења. Опажање никада не може у целини заменити репродукцију, али може у великој мери омогућити бављење музиком у областима које нису директно везане за гласовну репродукцију.

У процесу репродукције, приликом читања писаног језичког текста у почетним разредима основне школе, пажња и схватање усмеравају се на следећи начин:

„Постоји краћи или дужи временски размак између рада очних и рада говорних органа за време гласног читања. Говорни орган увек заостаје за видним органом. Ово заостајање је утолико дуже, уколико је читач увежбанији у читању. Код почетника у основној школи нема заостајања говорног органа. Ту се рад говорног органа поклапа са радом очију”.<sup>36</sup>

Примећујемо да се и у почетним разредима ниже музичке школе дешава исти случај (уместо читања писаног језичког текста, сада је у питању нотни текст). Тек са усложњавањем градива у вишим разредима мора се кренути са таквом врстом *вежбања смисленог*, при чему ће се елементи музичког тока груписати у целине, музичке фразе и као такве, брже и ефикасније опажати и репродуковати. У прилог томе говори и Бентли, који је на основу неколико експеримената закључио:

„Прсти једног музичара (пијанисте) могу да постигну 16 удара у секунди у једном пасажу који захтева одређен и разноврстан редослед узастопних покрета прстију. Та сукцесија је сувише брза чак и за визуелно реакционо време. Ноте се морају опажати у групама и много је лакше читати акорде и преводити их у временски низ него читати сукцесивно ноте у једном арпеђу онако као што су оне обично написане”.<sup>37</sup>

Иако је овде реч о мануелној репродукцији и о мишићним дражима (које су најбрже), порука је јасна и може се применити и на гласовну репродукцију. Груписањем тонских висина у целине добија се:

- 1) оспособљавање посматрача да погледом (једном очном фиксацијом) обухвати већи број података;
- 2) онемогућавање репродукције „од тона до тона”;<sup>38</sup>
- 3) разумевање фразе, музичке целине;
- 4) континуирано музичко извођење, праћено све време мишљењем.

Упорно, али ипак дозираано инсистирање и вежбање доводе до развијања ових процеса, који су веома важни за усавршавање технике певања са листа. Одржавање пажње, проширивање њеног обима и схватање нотног текста повезани су са развојем памћења и усмеравањем музичког мишљења на стваралачко решење сваког новог проблема.

<sup>36</sup> Борислав Стевановић, *Педагошка психологија*, стр. 101-102.

<sup>37</sup> Д. Креч-Р. Крачфилд, *Елементи психологије*, Београд, 1980, стр. 458-461.

<sup>38</sup> Под гласовном репродукцијом „од тона до тона” у овом случају мислимо на интервалско певање.

Координација и прожимање опажања и репродукције, могућност њиховог усавршавања вежбом и најважније – успостављање свесног владања овим процесима при певању са листа доводе до стварања *вештине*. То заправо значи да техника певања са листа, њен развитак и одржавање зависи од низа фактора који посредно или непосредно утичу на одвијање процеса визуелног опажања и гласовне репродукције. Како по самој природи ствари и по главном усмерењу певање са листа јесте практично-извођачка дисциплина, осветљавање те, практичне стране могуће је једино током рада на конкретним мелодијским примерима на настави солфеђа. Наш циљ је суштинско схватање музичког садржаја и исказивање индивидуалног музичког доживљаја при интерпретацији, *певању са листа*. На тај начин, нотни текст мелодијског примера прераста у живо музичко ткиво које треба оплеменили гласовном репродукцијом.

---

#### Литература:

- БАК, Перси, *Психологија за музичаре*, Универзитет у Оксфорду, Лондон, 1971.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Солфеђо-Методски практикум*, Унивезитет уметности, Београд, 1989.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Теорија ритма*, Универзитет уметности у Београду, 1985.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Методика наставе солфеђа II, други део*, (скрипта).
- ВАСИЉЕВИЋ-ДРОБНИ, Мирослава, *Једногласни мелодијски диктат*, Факултет музичке уметности, Београд, 1986.
- ВУДВОРТ, Роберт С., *Експериментална психологија*, Научна књига, Београд, 1959.
- ВУЈАКЛИЈА, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2003.
- КАСТАНЕДА, Карлос, *Орлов дар*, БИГЗ, Београд, 1986.
- КРЕЧ Д. -КРАЧФИЛД Р., *Елементи психологије*, Београд, 1980.
- КРШИЋ, Јела, *Читање с листа и корепетиција*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982.

- КРШИЋ-СЕКУЛИЋ, Весна, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота”, Књажевац, 1990.
- ОГЊЕНОВИЋ, Предраг, *Нацрт за једну психолошку теорију уметности*, Лабораторија за експерименталну психологију, Београд, 1985.
- *Психолошка истраживања 2*, група аутора, Институт за психологију, Београд, 1980.
- РАДИЧЕВА, Дорина, *Једногласни диктати*, Универзитет уметности, Београд, 1987.
- СТЕВАНОВИЋ, Борислав, *Учење и памћење*, Завод за основно образовање и образовање наставника СР Србије, Београд, 1973.
- СТЕВАНОВИЋ, Борислав, *Педагошка психологија*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1969.