



UNIVERSITY OF NIŠ

FACULTY OF ARTS NIŠ

ISSN 2406-3134 (Print)  
ISSN 2406-3150 (Online)

# Art

# E

# FACT

ARTISTIC, SCIENTIFIC AND PROFESSIONAL MAGAZINE OF THE FACULTY OF ARTS IN NIŠ



Vol 5  10

20  
19





UDK: 7:001  
ISSN 2406-3134  
e - ISSN 2406-3150

# ARTEFACT

Umetničko-naučno-stručni časopis

**BROJ 01 / GODINA V / 2019**

Artistic Scientific Journal

**N<sup>o</sup> 01 / YEAR V / 2019**

Niš, 2019.

# ARTEFACT

Umetničko-naučno-stručni časopis /  
Artistic Scientific Journal  
Niš, 2019.

**Izdavač: Publisher:**

Univerzitet u Nišu  
Fakultet umetnosti u Nišu  
Republika Srbija

University of Niš  
Faculty of Arts in Niš  
Republic of Serbia

**Za izdavača:**

Prof. dr Suzana Kostić, dekan

**For the publisher:**

Prof. Suzana Kostić, PhD, dean

**Glavni i odgovorni urednici:**

Prof. dr Danijela Đ. Stojanović  
Prof. dr Nataša Nagorni V. Petrov

**Editors-in-Chief:**

Prof. Danijela Đ. Stojanović, PhD  
Prof. Nataša Nagorni V. Petrov, PhD

**Članovi Uređivačkog odbora iz Srbije:**

Prof. dr Sonja Marinković  
Prof. dr Ivana Drobni  
Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik  
Prof. dr Sanja Filipović  
Prof. dr Dragan Čalović  
Prof. dr Dragan Žunić  
Prof. dr Srđan Marković  
Prof. dr Danijela Stojanović  
Prof. dr Nataša Nagorni Petrov  
Doc. dr Tijana Borić  
Doc. Dr Marko Milenković

**Editorial Board Members:**

Prof. Sonja Marinković, PhD  
Prof. Ivana Drobni, PhD  
Prof. Ira Prodanov Krajišnik, PhD  
Prof. Sanja Filipović, PhD  
Prof. Dragan Čalović, PhD  
Prof. Dragan Žunić, PhD  
Prof. Srđan Marković, PhD  
Prof. Danijela Stojanović, PhD  
Prof. Nataša Nagorni Petrov, PhD  
Assoc. Prof. Tijana Borić, PhD  
Assoc. Prof. Marko Milenković, PhD

**Članovi Uređivačkog odbora iz inostranstva:**

Prof. dr Dimitrije Bužarovski (Republika Makedonija)  
Prof. dr Senad Kazić (Federacija BiH)  
Prof. dr Sabina Vidulin (Republika Hrvatska)  
Prof. dr Antoaneta Radočaj Jerković (Republika Hrvatska)  
Prof. dr Sanda Dodik (Republika Srpska)  
Prof. dr Vedrana Marković (Republika Crna Gora)  
Dr Ana Hofman (Republika Slovenija)  
Prof. dr Svetoslav A. Kosev (Republika Bugarska)  
Prof. dr Tatjana Ristić (Norveška)  
Prof. dr Dimitar Ninov (SAD)  
Prof. dr Denis Collins (Australija)

**Editorial Board Members (international):**

Prof. Dimitrije Bužarovski, PhD (Republic of Macedonia)  
Prof. Senad Kazić, PhD (Federation of B&H)  
Prof. Sabina Vidulin, Ph.D. (Republic of Croatia)  
Prof. Antoaneta Radočaj Jerković, PhD (Republic of Croatia)  
Prof. Sanda Dodik, PhD (the Republic of Srpska)  
Prof. Vedrana Marković, PhD (Republic of Montenegro)  
Ana Hofman, Ph.D. (Republic of Slovenia)  
Prof. Svetoslav A. Kosev, PhD (Republic of Bulgaria)  
Prof. Tatjana Ristić, PhD (Norway)  
Prof. Dimitar Ninov, PhD (USA)  
Prof. Denis Collins, PhD (Australia)

**Lektura i korektura:**

Aleksandra Gojković (za srpski jezik)  
Ivana Đelić (za engleski jezik)

**Proofreading and translation:**

Aleksandra Gojković (Serbian)  
Ivana Đelić (English)

**UDK klasifikacija radova:**

Vesna Gagić

**UDC Classification of articles:**

Vesna Gagić

**Prelom i tehnička priprema:**

Ninoslava Girić

**Layout and technical assistance:**

Ninoslava Girić

**Grafički dizajn naslovne strane:**

Sanja Dević

**Front page graphic design:**

Sanja Dević

**Štamparija:**

Atlantis d.o.o. Niš

**Print:**

Atlantis d.o.o. Niš

**Tiraž:**

40

**Circulation:**

40

Časopis izlazi jednom godišnje

The Journal is published once a year

ISSN (štampano izdanje) 2406-3134  
ISSN (Elektronsko izdanje) 2406-3150

ISSN (Printed) 2406-3134  
ISSN (Online) 2406-3150

**Kontakt adresa:**

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu  
Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Srbija,  
tel. + 38118522396,  
artefact@artf.ni.ac.rs, www.artf.ni.ac.rs

**Contact address:**

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu  
Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Srbija,  
tel. + 38118522396,  
artefact@artf.ni.ac.rs, www.artf.ni.ac.rs

# SADRŽAJ

## ČLANCI

### ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

- OD VEČERINKI DO NOKTURNA – KODIFIKACIJA TRADICIJE U SAVREMENOST  
**Trena Jordanoska** ..... 1–29
- НЕКИ КАРАКТЕРИСТИЧНИ ПРИМЕРИ КОДА ИЗ БЕТОВЕНОВОГ СТВАРАЛАШТВА  
**Данијела В. Илић** ..... 31–43
- СЛУШАЊЕ МУЗИКЕ У ОКВИРУ ПРЕДШКОЛСКОГ ОБРАЗОВАЊА У ПРОГРАМСКИМ ДОКУМЕНТИМА И СТРУЧНИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА У СРБИЈИ ОД КРАЈА XIX ВЕКА ДО ДАНАС  
**Маја С. Соколовић Игњачевић** ..... 45–61

### PREGLEDNI ČLANAK

- IKONOSTAS CRKVE SVETOG LUKE U KUPINOVU KAO PRILOG PROUČAVANJU SLIKARSKOG OPUSA JAKOVA ORFELINA  
**Teodora A. Filipović** ..... 63–81
- ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МОНГОЛСКЕ ЈУРТЕ И ЊЕНЕ ПРИМЕНЕ  
**Синиша С. Прванов** ..... 83–101
- МЕТОДИЧКА ФУНКЦИОНАЛНОСТ ИНТЕГРАТИВНОГ ПРИСТУПА У СЛУШАЊУ МУЗИКЕ: ДРУГА РУКОВЕТ, СТ. СТ. МОКРАЊЦА  
**Урош Н. Симић** ..... 103–118



# CONTENTS

## ARTICLES

### ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

- FROM *VEČERINKI* TO *NOCTURNES* – CODIFICATION OF TRADITION  
INTO MODERNITY  
**Trena Jordanoska** ..... 1–29
- THE REVIEW OF THE MOST CHARACTERISTIC CODAS IN  
BEETHOVEN'S WORKS  
**Danijela V. Ilić** ..... 31–43
- MUSIC LISTENING WITHIN PRESCHOOL MUSIC EDUCATION IN  
NORMATIVE DOCUMENTS AND PROFESSIONAL PUBLICATIONS  
IN SERBIA FROM THE END OF THE XIX CENTURY UNTIL TODAY  
**Maja S. Sokolović Ignjačević** ..... 45–61

### REVIEW PAPER

- ICONOSTAS FROM THE CHURCH OF ST LUKE IN KUPINOVO AS A  
SUBJECT FOR THE STUDY OF PAINTINGS BY JAKOV ORFELIN  
**Teodora A. Filipović** ..... 63–81
- CONTRIBUTION TO THE STUDY OF TRADITIONAL MONGOLIAN YURT  
AND ITS APPLICATION  
**Siniša S. Prvanov** ..... 83–101
- METHODOLOGICAL FUNCTIONALITY OF THE INTEGRATIVE  
APPROACH IN LISTENING TO MUSIC: *SECOND GARLAND*,  
ST. ST. MOKRANJAC  
**Uroš N. Simić** ..... 103–118





Časopis **Artefact** je umetničko-naučno-stručni časopis Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu koji objavljuje naučne i stručne radove iz oblasti muzičke, likovne, primenjene i dramske umetnosti, filozofije, psihologije, sociologije, estetike, teorije i istorije umetnosti, antropologije, rezultate pedagoških i psiholoških istraživanja u umetnosti, kao i prikaze monografskih publikacija i projekata u umetnosti. Kao što umetnički artefakti, metaforički rečeno, oblikuju istoriju i portretišu prošlost, tako je i ovaj časopis namenjen naučnicima, umetnicima i prosvetiteljima i njihovoj razmeni znanja, iskustava i informacija kroz medij pisane reči.

Časopis **Artefact** zamišljen je kao oblik komunikacije koji autorima omogućava da svojim studijama ožive pažljivo planirana, osmišljena, metodološki i konceptijski zasnovana istraživanja, a sama ideja časopisa jeste da se oslanjanjem na nauku prikažu i pokažu svi složeni i raznovrsni oblici umetnosti unutar različitih društava i raznovrsnih istorijskih trenutaka. Otuda i potreba za ovim časopisom koja ima za cilj da omogućí istraživačima da najširoj mogućoj publici prenesu važna nova saznanja iz čitavog spektra relevantnih naučnih perspektiva putem neobjavljenih rezultata naučnih istraživanja i empirijskih iskustava.

Naš cilj jeste da budemo interdisciplinarni, podstičući dijalog sa naučnicima koji delaju u okvirima umetničkog, performativnog ili humanističkog domena, istovremeno pružajući istraživačima iz različitih naučnih tradicija koje su se primenjivale na umetnost priliku da uče jedni od drugih. Ukratko, cilj nam je da objavimo istraživanja iz svih onih perspektiva i disciplina koje mogu doprineti rasvetljavanju umetnosti naučnim pristupom.

Časopis **Artefact** je od 1. juna 2016. godine započeo sa primenom onlajn sistema e-Ur: Elektronsko uređivanje (<http://ceon.rs/index.php/sr/>), koji je razvio Centar za evaluaciju u obrazovanju i nauci (CEON). U skladu s tim, način dostavljanja radova (članaka i recenzija) je promenjen, odnosno sve potrebno se dostavlja preko sistema e-Ur.

Strogi zahtevi koje jedan časopis treba da ispuni kako bi održao i unapredio status naučnog časopisa od nacionalnog značaja, postavljeni važećim *Aktom o uređivanju naučnih časopisa*, donetim od strane *Ministarstva prosvete, nauke*

*i tehnološkog razvoja Republike Srbije*, nalaze se i pred **Artefact**-om. Time je uspostavljen važan osnov za kategorizaciju naučnih časopisa – stepen usaglašenosti sa uslovima koje postavlja Akt o uređivanju naučnih časopisa.

Od 1. juna 2016. godine **Artefact** primenjuje i novi servis za onlajn uređivanje časopisa pod nazivom ASEESTANT (<http://aseestant.ceon.rs/index.php/artefact/login>), koji je razvio Centar za evaluaciju u obrazovanju i nauci (CEON). ASEESTANT je deo međunarodnog sistema SEESAME, i namenjen je domaćim časopisima i časopisima zemalja Jugoistočne Evrope. Zasnovan je na iskustvima CEON-a i domaćih časopisa koji su uključeni u program e-Ur od 2011. godine. Novi sistem predstavlja bitno unapređenje, posebno u funkcijama namenjenim osiguranju kvaliteta članaka. Pored onih funkcionalnosti koje su razvijene, proverene i usavršene u okviru e-Ur-a, ASEESTANT obuhvata i sledeće novorazvijene funkcionalnosti:

- podržava onlajn prijavljivanje, recenziranje, pripremu za štampu i publikovanje radova,
- obezbeđuje opremu DOI oznakom (CrossRef) i prevenciju plagijarizma (CrossCheck/iThenticate).
- poluautomatsko formatiranje referenci, proveru tačnosti i kompletiranje referenci u skladu sa odabranim stilom citata (RefFormatter),
- dodelu ključnih reči ekstrakcijom iz rečnika/tezaurusa po izboru urednika (KwASS) i
- automatsku proveru saglasnosti citata u tekstu rada i citata u popisu referenci (CiteMatcher).

Časopis **Artefact** je od 13. jula 2017. indeksiran i dostupan u direktoriju časopisa otvorenog pristupa **DOAJ** (Directory of Open Access Journals – onlajn direktorij koji indeksira i obezbeđuje pristup kvalitetnim i recenziranim naučnim časopisima otvorenog pristupa <https://doaj.org/toc/2406-3150>). Time je korisnicima, uz internet konekciju i veb-pregledač, omogućen besplatan pristup sadržaju časopisa bez ograničenja i/ili registracije. Autori koji objavljuju u časopisu **Artefact** zadržavaju potpunu zaštitu autorskih prava na sve svoje materijale, a časopis ne predviđa naknadu za autore.

Odlukom o kategorizaciji naučnih časopisa koji izlaze u Srbiji, ministar prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, na predlog Matičnog naučnog odbora za istoriju, arheologiju i etnologiju, Zakona o naučnoistraživačkoj delatnosti, bibliometrijskog izveštaja o časopisima, kao i na osnovu Pravilnika o postupku i načinu vrednovanja i kvantitativnom iskazivanju naučnoistraživačkih rezultata istraživača, utvrdio je konačnu listu časopisa za 2018. godinu (<http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2018/11/knc-2018.pdf>).

Na osnovu konačne kategorizacije, naučni časopis *Artefact* predstavlja časopis od nacionalnog značaja, sa dodeljenom kategorizacijom *domaći novopokrenuti naučni časopis* (M54) ([http://kobson.nb.rs/upload/documents/MNTR/Kategorizacija\\_casopisa/2018/MNTR2018\\_istorija\\_arheologija\\_etnologija.pdf](http://kobson.nb.rs/upload/documents/MNTR/Kategorizacija_casopisa/2018/MNTR2018_istorija_arheologija_etnologija.pdf)).

Uredništvo zahvaljuje svim autorima novopristiglih radova na ukazanom poverenju časopisu **Artefact**, kao i angažovanim recenzentima i članovima uređivačkog odbora, čiji rad obavezuje sadašnje i buduće članove uredništva časopisa **Artefact** na dalje unapređenje časopisa i povećanje njegovog kvaliteta i uticajnosti kako u srpskoj, tako i u međunarodnoj akademskoj zajednici. Posebnu zahvalnost upućujemo saradnicima za podizanje kvaliteta uređivačkog rada i ostvarenu prepoznatljivost časopisa **Artefact**, kao i rukovodstvu Fakulteta umetnosti u Nišu i kolegama koji su svojim zalaganjem, angažovanjem i pruženom pomoći doprineli napretku časopisa **Artefact**.

**Uredništvo**



Journal **Artefact** is an artistic-scientific-professional journal of the Faculty of Arts of the University of Niš which publishes scientific and professional papers in the fields of the arts (music arts, visual arts, applied arts and dramatic arts), philosophy of art, art psychology, sociology of art, aesthetics, theory and history of art, anthropology, pedagogical and psychological research in the arts, as well as reviews of monographic publications and projects in the arts. As artifacts, metaphorically speaking, shape history and portray the past, so is this journal intended for scientists, artists and enlighteners and their exchange of knowledge, experience and information through medium of written words.

**Artefact** journal is conceived as a form of communication that allows authors to revive by their studies carefully planned, designed, methodologically and conceptually based research, and the very idea of the journal is to, relying on science, present and display all complex and diverse forms of art within different societies and various historical moments. Hence the need for this journal, which aims to enable researchers to convey important new findings from the entire spectrum of relevant scientific perspectives to the widest possible audience through unpublished results of scientific research and empirical experience.

Our goal is to be interdisciplinary by encouraging dialogue with scientists working within the framework of an artistic, performative or humanistic domain, at the same time providing researchers- from different scientific traditions applied to art-the opportunity to learn from each other. In short, our goal is to publish research from all those perspectives and disciplines that can illuminate understanding of art by scientific approach.

Since 1<sup>st</sup> June 2016, **Artefact** journal has started using the online e-Ur: Electronic editing system (<http://ceon.rs/index.php/sr/>) developed by the Center for Evaluation in Education and Science (CEON/CEES). Accordingly, the method of submission of papers (articles and reviews) has been changed, i.e. everything needed should be submitted via the e-Ur system.

The strict requirements laid down in the current *Act on editing of scientific journals*, which a journal should fulfill in order to maintain and improve the

status of a scientific journal of national importance, adopted by *the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia*, are in front of **Artefact**. This established an important basis for the categorization of scientific journals – the degree of compliance with the conditions set out in the Act on editing of scientific journals.

From 01. 06. 2016. **Artefact** has also been applying a new online editing service called ASEESTANT (<http://aseestant.ceon.rs/index.php/artefact/login>), developed by the Center for Evaluation in Education and Science (CEON/CEES). ASEESTANT is a part of the international system SEESAME, intended to domestic journals and journals of the Southeast Europe countries. It is based on the experiences of (CEON/CEES) and domestic journals that have been included in e-Ur program since 2011. The new system represents a significant improvement, especially in the functions intended to ensure the quality of articles. In addition to functionalities, which have been developed, checked and improved within e-Ur, ASEESTANT includes also the following newly developed functionalities:

- Supports online registration, reviewing, prepress and publication of papers,
- Provides equipment with DOI sign (CrossRef) and Prevention of Plagiarism (CrossCheck/iThenticate),
- semi-automatic formatting of references, accuracy checking and completion of references in accordance with the chosen citation style (RefFormatter),
- assigning key words by extracting from the dictionary/thesaurus on editor's choice (KwASS) and
- automatic accordance checking of citations in the paper text and citations in the reference list (CiteMatcher).

The **Artefact** journal of 13<sup>th</sup> July 2017 is indexed and available in the open access journal directory **DOAJ** (Directory of Open Access Journals- an online directory that indexes and provides access to quality and reviewed scientific open-access journals <https://doaj.org/toc/2406-3150>). This allows users with an Internet connection and a web browser to have free access to the contents of the journal without restrictions and/or registration. Authors who publish in **Artefact** journal retain full copyright protection for all their materials, and the journal does not provide for authors' compensation.

By the Decision on the categorization of scientific journals that are published in Serbia, the Minister of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, has determined the final list of the magazines for the year 2018, at the proposal of the Main Scientific Committee on History, Archeology and Ethnology, the Law on Scientific Research activity, the bibliometric report on journals, as well as on the basis of the Rules of Procedure and Mode evaluation and quantitative expression of scientific research results of the researchers (<http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2018/11/knc-2018.pdf>).

Based on the final categorization, the scientific journal **Artefact** represents a journal of national importance, which is categorized as a domestic novel scientific journal (M54) ([http://kobson.nb.rs/upload/documents/MNTR/Kategorizacija\\_kasopisa/2018/MNTR2018\\_istorija\\_arheologija\\_etnologija.pdf](http://kobson.nb.rs/upload/documents/MNTR/Kategorizacija_kasopisa/2018/MNTR2018_istorija_arheologija_etnologija.pdf))

The Editorial Board thanks all the authors of the recently submitted papers for having confidence in **Artefact** journal, the engaged reviewers and the editorial board members, whose work obliges the present and future editorial board members of **Artefact** journal to further improve the journal and increase the journal quality and influence in Serbian, as well as the international academic community. We are particularly grateful to the collaborators for improving the quality of editorial work and the achieved recognizability of the journal **Artefact**, as well as to the management of the Faculty of Arts in Niš and colleagues who, with their commitment, engagement and assistance, contributed to the progress of the journal **Artefact**.

**Editorial Board**





# OD VEČERINKI DO NOKTURNA – KODIFIKACIJA TRADICIJE U SAVREMENOST<sup>1</sup>

**Trena Jordanoska\***

*Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju, RS Makedonija*

## Sažetak

Stvaralaštvo Dimitrija Bužarovskog je neiscrpna muzikološka riznica deklarirana njegovim stavom multistilizma i multižanrovizma. Tražeći originalnost u ukrštanju i nadgradnji idioma, posebno iz popularnih žanrova – folkloru, popularne muzike i džezza, ovaj autor je stvorio dela koja su već nekoliko decenija primer kompozitorskih postupaka koji neoromantično grade nacionalnu školu, ali opet na jednom univerzalnom, globalnom nivou. Zbog toga ona veoma vešto komuniciraju i na lokalnom nivou, ali i u mnogo širem međunarodnom okruženju. Jedno od najizvođenijih dela Bužarovskog – ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu) – tipičan je primer transcencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnog u višeslojno i jednostavnog u virtuozno.

**Cljučne reči:** Dimitrije Bužarovski, nokturna, klavir, kodifikacija, tradicionalnost.

Ciklus *Večerinki (Nokturna)* Dimitrija Bužarovskog je unikatan primer spajanja vrhunskog pijanizma, lokalne muzičke tradicije i neoromantizma okcidentalne, a sada podjednako i globalne muzičke kulture. Njihova privlačnost i prijemčivost za veoma široku publiku najrazličitije provenijencije doprinosi njihovom čestom izvođenju u Makedoniji i, naročito, van Makedonije, posebno što pijanistima omogućuju da pokažu i vladanje virtuosnom pijanističkom tehnikom, ali i senzibilitet i delikatnost njihove muzičke interpretacije.

Napisana su u tri navrata. Najpre su napisana prva četiri nokturna op. 49, u jesen 1999. godine, izvedena od strane Bužarovskog na malom koncertu u

---

<sup>1</sup> Muzikološki rad je mnogo lakši kada se bavi sa stvaralaštvom kompozitora sa kojima može da se ostvari lični kontakt. Još kada je kompozitor ujedno i vrhunski teoretičar, odnosno muzikolog, onda je zadatak muzikologa više da postavi prava pitanja, da bi izvukao maksimalne informacije na kojima će se bazirati muzikološke analize i sam rad. Takav je slučaj sa kompozitorom i muzikologom Dimitrijem Bužarovskim, koji veoma precizno definiše svoje ideje i kompozitorsku tehniku pri izradi dela. Ovaj rad u ovom smislu se zasniva na više susreta i razgovora na ovu temu u toku leta i septembra 2017. godine, kao i na ličnom prisustvu u toku njegovog rada sa drugim pijanistima nad istim delom.

\* trenajordanoska@t.mk

kući njegove prijateljice, advokatkinje Ajlin Lašinski,<sup>2</sup> u Feniksu, Arizoni; onda, inspirisan njihovim uspehom, Bužarovski piše još pet nokturna, i zajedno ih izvodi 4. septembra 2000. godine, u koncertnoj sali Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju, Makedonija.

Godine 2004. Bužarovski piše još četiri nokturna op. 52 i premijerno izvodi svih 13 nokturna na manifestaciji *Danima makedonske muzike* u Skoplju, 27. marta 2004, u Muzeju grada Skoplja. Ovo će biti jedino integralno izvođenje sve do 2017. godine, kada pijanistkinja Ema Potevska Popivoda u više navrata izvodi ceo ciklus u Makedoniji i inostranstvu.<sup>3</sup> Kuriozitetno je i digitalno snimanje prvih 9 nokturna 4. septembra 2000. godine, koje označava početak rada novih audio studija na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, koje je Bužarovski dizajnirao i instalirao i ujedno sam snimio koncert, uključujući snimanje i opremu pre početka koncerta. Kao što stoji i na korici partiture, postoje dva naslova: engleski (*Nocturnes*) i makedonski (*Večerinke*), i oni su potpuni prevodni ekvivalent. U podnaslovu Bužarovski označava da su *Večerinke* bazirane na temama iz makedonskih narodnih pesama. Prema kazivanju Bužarovskog, u njegovoj porodici postojala je tradicija da se tokom praznika u Bitolju sakuplja porodica u kući njegovog dede Stefana Nikolovskog i da se večer provede u pevanju, uglavnom narodne muzičke tradicije. Tu tradiciju Bužarovski produžava i sa svojim prijateljima u Skoplju, kada uz uobičajeno druženje, opet u vreme praznika i vikenda, uz pratnju njegove harmonike, izvodi uglavnom folklorni repertoar.

Još od studentskih kompozicija, folklor je u kontinuumu prisutan u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. Međutim, za početak stvaranja ovog ciklusa u Americi, postoji još jedna činjenica. Tokom 1992–1993. godine za vreme boravka na Državnom univerzitetu Arizone u Tempiju, SAD, Bužarovski okuplja malu akademsku zajednicu Makedonaca koji su bili doktorandi ili već predavali na istom univerzitetu, sa kojima uz harmoniku produžava tradiciju *Večerinki*. I na kraju, u vreme dekanstva Dimitrija Bužarovskog na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, 1995–1999, posle proba Internacionalnog studentskog orkestra, koje su bile organizovane u Ohridu (1996), Struzi (1997, 1998) i Popovoj Šapci (1998), Bužarovski je uveče organizovao druženje sa pevanjem uz džem sešn koji je vodio na klaviru, uz pretežni repertoar popularnih makedonskih narodnih pesama, koji će se naći u ciklusu nokturna.

---

<sup>2</sup> Ajlin Lašinski (Ilene Lashinsky) Bužarovski je upoznao u Skoplju 1998. godini. U Makedoniji Lašinski je pomagala na izradi Zakona za stečaj. U leto 1999, posle povratka u SAD, ona je dobila veoma težak akutni pankreatit, i pri poseti u bolnici, u avgustu 1999, Bužarovski joj je obećao da će, kada ozdravi, u velikom salonu u njenoj kući, gde je bio i koncertni klavir, izvesti novo delo koje će napisati za taj povod.

<sup>3</sup> *Večerinke* su doživele veliki broj pojedinačnih izvođenja, od kojih su nama poznata, pored autorovog i od strane Potevske Popivode, izvođenja (i snimci) pijanista Mimoze Kjeke, Emilije Marinove, Ilinke Manove, Lenče Petrove, Biljane Petrovske, Alberta Sassmanna, Meri Kavkaleske Stoilkove, Valerija Stefanovskog i Simona Trpčevskog. Između ostalog, Ema Potevska Popivoda i Tatjana Džorleva su izvodile zajedno poslednja četiri nokturna u verziji op. 52b (urađena 2009) za dva klavira. Nokturna su recenzirana u nekoliko navrata (Nolčeva, 2000; Ruben, 2000; Jordanoska, 2017). Prvi snimak prvih devet nokturna je dostupan na sajtu BuzAr, sa tekstovima pesama na engleskom (BuzAr, 2000).

Izbor osnovnog muzičkog materijala za ciklus *Nokturna*, prema Bužarovskom, jesu pesme koje su najčešće zajednički pevali tokom pomenutih događaja. Očigledna je i ideja Bužarovskog da na ovaj način produži izvođenje repertoara koji za njega ima i posebnu sentimentalnu vrednost. Zato u izboru pesama dominira tzv. starogradska tradicija (urbani folklor), što znači da pesme imaju razvijenije melodijske fakture, sa većim opsezima, standardizovanim harmonijama u tonalnom dur-mol sistemu (akordska pratnja, prema izražavanju narodnih muzičara), i složenijom formalnom strukturom (pojava dvodelnih rečenica).

Ono što je karakteristično za celi ciklus je prepoznatljivost ovih pesama. Međutim, Bužarovski ni izdaleka nije imao nameru da napravi jednostavnu obradu, što ne bi predstavljalo nikakav napor za njega, jer ih je bezbroj puta već svirao, odnosno improvizovao na licu mesta. Zato *Večerinke*, i pored toga što kao osnovnu graditeljsku strukturu sadrže nekoliko ponavljanja melodijske linije pesme (što se u realnosti i dešava pri njihovim izvornim izvođenjima), kao rezultat imaju mnogo složeniju formalno-muzičku strukturu i na mikro i na makro planu ciklusa. Za razliku od jednostavnog ponavljanja, svaki nokturno sadrži razvojnost oblika sa velikom kulminacijom prema kraju. I ceo ciklus prati istu dinamiku, koja treba da obezbedi kulminaciju kulminacija u trinaestom nokturnu. To što su nokturna pisana u tri navrata (četiri, pet i četiri nokturna), dovodi i do pojave tri celine, sa svojim kulminacijama, i, razume se, sa pomenutim poslednjim zaokruženjem ciklusa.

I pored toga što su nokturna po sebi manje formalne muzičke celine, u okviru tog oblika Bužarovski ide do krajnjih mogućnosti razvoja. Prema njegovom kazivanju, u ovom smislu uzor mu je bilo Šopenovo Nokturno Des-dur op. 27, br. 2, koje, iako nije koncertno izvodio, često ga je svirao kod kuće (za sebe i prijatelje), ili za vreme nastave iz različitih predmeta koje je predavao. Prema njegovim navodima, u *Nokturnima* može indirektno da se izvede i uticaj još nekoliko dela koja je često svirao opet kod kuće ili za vreme nastave: Šopenova Balada br. 1 op. 23, Šopenove Prelide op. 28, Šopenove Etide op. 10 i op. 25, Listov *Mefisto valcer* br. 1, S. 514, i Debisijeve Prelide iz prve sveske (koje je izvodio koncertno za vreme studija na FMU). Veoma interesantan uticaj ne samo kada se radi o nokturnima, nego i o drugim delima u stvaralaštvu Bužarovskog, ostavila je Sonatina za klavir u C-duru br. 1, op. 13, Kabalevskog, koju je Bužarovski svirao u trećoj godini srednje muzičke škole i u više navrata javno izvodio. Paralelni septakordi, koji se javljaju na samom početku i, sa druge strane, jasan neoklasičan oblik (prema iskazu Bužarovskog) ostavili su poseban utisak koji ima odjeka u njegovom stvaralaštvu i posle četiri decenije.

Kao i u celom ostalom opusu Bužarovskog, sva dela moraju da imaju i neki racionalni smisao, principe prema kojima se vodi muzička inspiracija. Glavni okvir je oblik u kojem treba da se spakuje originalnost, odnosno muzička invencija. Celi ciklus *Večerinki* taj princip nalazi u obliku varijacija. Jedinostvenost principa je što one sintetizuju varijacione postupke i polifonih i ornamentalnih i karak-

ternih varijacija. Najjednostavnije bi bilo da se proglase za karakterne varijacije, pošto najveći deo njih, posebno kroz tretman harmonije, promene tonaliteta i posebno klavirskih faktura, prevazilaze jednostavni nivo ornamentalnih varijacija. I pored toga što su polifone fakture mnogo manje zastupljene, odnosno dominira homofonijski pristup pratnje, polifonost postupka pre svega nalazimo u ostinatnom tretmanu melodijske linije (pesme) na jedan način *cantus firmus*. Svakako najupečatljiviji polifoni primer je spajanje melodijskih linija pesmama „Jovano, Jovanke” i „More sokol pie”, kod četvrtog nokturna (pr. 4.5).

U ostvarivanju svog cilja konvergencije idioma lokalne i svetske muzičke tradicije, kao što ćemo kasnije videti u pojedinačnom osvrtu na svaki nokturno, Bužarovski koristi različita sredstva u kojima ključnu ulogu igra harmonija. Inge-niozno vladanje harmonijom omogućava Bužarovskom neočekivane preokrete i osveženje novim rešenjima koja daju posebno tumačenje jednostavnim muzičkim materijalima.<sup>4</sup> Pored harmonije, Bužarovski isto tako veoma vešto koristi i polifoniju, koja je veoma značajna karakteristika njegovog celokupnog opusa.<sup>5</sup>

U ovom smislu, već **prvi nokturno „Kaleš Angjo”** počinje polifonijom ispod vodeće linije akordske strukture (posebno u levoj ruci), i to poslednjim obrtajem nonakorda (pr. 1.1, t. 1). Svojevrni postupak ornamentirajuće polifonije je protkan kroz ceo ciklus, zadržavajući pre svega homofon tretman osnovnih melodijskih obrazaca. Očigledna dominacija nonakorda u prvim taktovima je usložnjena pojavom molske subdominante (veoma često sredstvo u pripevima, posebno lirskih *ad libitum* starogradskih pesmama) (t. 6–7). Međutim Bužarovski se ne zadovoljava običnom molskom subdominantom, već gradi iz nje razloženi akord 13-ice sa alteriranom povišenom nonom. Taj drugi deo akorda već u toničnom razrešenju (koje je opet nonakord) u sledećem taktu (t. 8) se javlja kao suprotstavljani hromatsko srodni trozvuk (H-Dis-Fis, nasuprot tonici G-H-D). Imajući u vidu da je ceo ovaj deo pod pedalom, tonično razrešenje i hromatsko srodni trozvuk daju zvučni utisak bitonalnosti (G-dur, H-dur).

---

<sup>4</sup> Najupečatljiviji primer za harmonijsku genijalnost Bužarovskog, koja praktično prati njegov celokupni opus, jeste špica za Makedonsku televiziju koju je izradio i snimio sa sintisajzerima samo za jedan dan 1991. godine (Jordanoska, 2014c, str. 293). I pored toga što je ona veoma kratka (samo 52 sekundi) i bazirana na veoma jednostavnoj narodnoj pesmi „A bre Makedonče”, koncentracija promena harmonijskih progresija, uključujući i sve modulacije, jeste ekskluzivna ilustracija o moći ove komponente muzičkog izraza.

<sup>5</sup> Bužarovski je dobio veoma solidno obrazovanje iz polifonije i polifonih oblika, najpre slušajući nastavu kontrapunkta kod Stefana Gajdova i polifoniju kod Tomislava Zografskog u Srednjoj muzičkoj školi, zatim nastavu polifonije i polifonih oblika kod Tomislava Zografskog, koji je bio i njegov nastavnik kompozicije za vreme osnovnih muzičkih studija, i tokom praktičnog rada u pisanju koralnih varijacija sa Enrikom Josifom, koji je bio njegov profesor kompozicije na postdiplomskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

Primer 1.1. „Kaleš Angjo”, t. 1–10.

Uvod  
Largo rubato

A1: a  
a tempo

rit.

I u ovom kratkom primeru vidljiva je upotreba harmonije u svim njenim funkcijama u muzičkom delu (prema podeli Bužarovskog): i kao sredstva za građu oblika (zaokružavanje, odnosno ovičavanje rečenica i većih delova kadencama), i kao ekspresije (tenzija molske subdominante, i kasnije, u istom nokturnu, tenzija i razrešenje umanjenog septakorda na tonici), ali i kao kolorita (razloženi akordi, vanakordski tonovi i bitonalnost). Ovo je samo ilustracija, odnosno jedan od brojnih primera veoma bogatog harmonskog jezika ovog ciklusa, koji bi mogao da bude i zasebna tema.

Pošto su pesme iz starogradske tradicije, posebno u novije vreme, standardno imale instrumentalnu pratnju, sastavni deo pesama postaje i instrumentalni uvod, koji se posle toga u vidu pripeva ponavlja posle svakog izlaganja osnovnog materijala. Postojale su dve varijante gradnje ovih instrumentalnih međudelova. Pošto većina ovih pesama ima dvodelnu strukturu **a b**, ili u vidu dve rečenice, ili kao dve polurečenice, jedan način gradnje instrumentalnih delova je varirano ponavljanje drugog dela **b**, dok postoje i originalni uvodi koje su stvarali talentovani pojedinci. Kao što ćemo videti kasnije, Bužarovski koristi oba metoda u oblikovanju finalne verzije, ali sa određenim modifikacijama. Tako već uvod prvog nokturna sadrži fragment prvog dela pesme „Kaleš Angjo” (t. 1–2) i kraj drugog dela (t. 4–9). Prvi dvotaktni fragment je veoma vešto prirodno proširen sa još jednim taktom (spoljno proširenje), što utiče i na suptilnu asimetriju cele uvodne fraze koja traje devet taktova.

Oblik prvog nokturna je uvod i tri ponavljanja pesme: **Uvod A1 A2 A3**. Posebno su različiti delovi **A2** i **A3**, koji poseduju veoma raskošnu fakturu arpeđa. Dominacija guste akordske strukture u prvom delu koji je u G-duru, modulacija u As-duru u drugom delu i onda u A-duru u trećem, usitnjavanje notnih vrednosti prema kraju nokturna, i *sempre crescendo* u dinamičkom planu – grade veoma moćnu kulminaciju na kraju nokturna.

Druga večerinka „Vo vlašhoto malo” sadrži tri ponavljanja izvorne pesme: **A1 A2 A3**. Dvodelnost pesme (pr. 2.1), u kojoj je deo **b** kontrastan prvom delu, sa veoma različitim muzičkim materijalom koji se izvorno izvodi u bržem tempu, omogućava Bužarovskom da upotrebi dve različite fature (druga fatura je direktno inspirisana *Mefisto valcerom*). Bužarovski ovu dvodelnost dalje deli u dva ponavljanja svakog dela koja uvek daje varirano (**a a1 b b1**). Obilato korišćenje krupne pijanističke tehnike, oktava i akorda, daje posebnu sonornost ne samo ovog, nego i ostalih pijanističkih dela iz stvaralaštva Bužarovskog.<sup>6</sup>

Primer 2.1. „Vo vlašhoto malo”, t. 1–12.

**A1: a**  
*Allegretto*

**a1**  
 5

**b**  
 9

**b1**  
 11

Drugi nokturno ima posebnu skercoznu funkciju, nalazeći se između zvučno impozantnog prvog i lirskog trećeg nokturna. U arhitekturi ciklusa on treba da na određeni način relaksira napetost pre pojave **trećeg nokturna**, koji i pored toga što

<sup>6</sup> Veoma često korišćenje oktava u obe ruke, posebno u levoj sa velikim skokovim, a da bi se dobila istaknuta basova linija i akordska pratnja, proizlazi iz prirodne pijanističke impostacije Bužarovskog, koji bez problema svira undecime.

počinje i završava lirskim delovima, ima ogromnu kulminaciju u srednjem delu koja odgovara tužnom lirskom raspoloženju teksta ljubavne pesme „**Seči mome rusi kosi**”. Nokturno sadrži četiri izlaganja teme sa kodom **A1 A2 A3 A4 koda**. Prvo izlaganje pesme je rešeno u veoma visokom diskantu i *p* dinamici, u kojoj leva ruka kontrapunktski prati osnovnu melodijsku liniju (pr. 3.1). Posebno vešto je iskorišćen tonski niz ove pesme (sa dvodelnom fakturom **a** i **b**), koja je u prirodnom molu (a-mol), ali počinje alteriranim četvrtim stupnjem (Dis), koji se već na kraju dela **a** vraća u osnovni ton (D). Već u prvom taktu Bužarovski odgovara harmonskim molom u levoj ruci koristeći vođicu i prekomernu sekundu Gis-F, da bi se u četvrtom taktu u levoj ruci pojavilo i intervalsko kretanje Dis-Gis, i to u punktiranoj ritmičkoj fakturi. U sledećim ponavljanjima ova dva kontrapunktska segmenta dobijaju značenje samostalnih motiva (čak i kao neka veoma udaljena asocijacija na *ku-ku* ptičji motiv koja se javlja već na kraju drugog takta). Isto tako ovo je samo jedan od brojnih primera iz ovog dela u kojima se javljaju veoma inovativna rešenja, koja izbegavaju veoma čestu zamku banalnog tretmana prerade folklor.

Primer 3.1. „Seči mome rusi kosi”, t. 1–10.

**A1: a**  
Lento rubato

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef, a key signature of one flat (A minor), and a 4/4 time signature. The melody is marked 'Lento rubato' and 'pp'. The bass line provides harmonic support. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-10) concludes the segment, with a key signature change to D major (two sharps) indicated by a double bar line and a new key signature.

Četvrti nokturno sadrži dve pesme: „**Jovano, Jovanke**” i „**More sokol pie**”. Za „**Jovano, Jovanke**” Bužarovski kaže da mu je uvek ostavljala posebni utisak i da je jedna od prvih pesama iz njegovog detinjstva koju je zapamtio. Za vreme spomenutih večerinki sa pevanjem, Bužarovski je uvek vezivao ove dve pesme, koje u jednoj dubljoj analizi imaju veoma sličnu strukturu, posebno na harmonskom planu. Formalno četvrti nokturno najpre sadrži delove tri ponavlja pesme „**Jovano,**

Jovanke”: **A1 A2 A3**, onda deo **B** pesme „More sokol pie”, onda **A4** samo iz drugog dela pesme **b** i na kraju **koda**. Oblik ove pesme je razrađen na poseban način i razlikuje se od svih prethodnih nokturna. Pošto i pesma „Jovano, Jovanke” sadrži dva segmenta **a** i **b**, početak pesme je ujedno iskorišćen kao uvod u tempu Moderato, sa veoma dramatičnim trilerima u dubokom registru. Ovakva dvoznačnost i uvod i početak pesme (deo **a** se ne ponavlja nego odmah produžava deo **b**) predstavlja veoma originalno rešenje u tretmanu oblika. Deo **b** produžava u tempu Vivace, i guste septakordske fature, koje se prepliću u obe ruke, proizlaze iz sinkopiranog džez ritma (treba da se ima u vidu sedamosminski metar) (pr. 4.1). Ovakav tretman ove, veoma popularne i često izvođene pesme, razlikuje se od svih dosadašnjih verzija i u drugim žanrovskim varijantama. Kraj dela **b** je proširen imitacijom u basu (t. 14), i još jedan put ponovljen za oktavu više.

Primer 4.1. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 1–17.

**A1: a**  
Moderato



**b**  
5 Vivace



9



14 **b1**





Već **A2** donosi veću transformaciju prvog dela pesme (**a**); najavljeni trileri na početku kompozicije prerastaju u lidijski modus, koji stvara utisak da je materijal transponovan u dursku varijantu, deo je proširen i deluje kao međustav između izlaganja, u ovom slučaju dela **b** pesme (pr. 4.2). Na ovaj način deo **b** same pesme ostavlja utisak da je on noseći materijal celog stava. Ovo je još jedna dvoznačnost i modifikacija osnovnog materijala na nivou karakternih varijacija. Pojava dela **b** pesme u **A2** je podignuta za još jednu oktavu u visokom diskantu, opet sa imitacijama na kraju.

Primer 4.2. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 26–34.

**A2: a**

Ponovljeno **b** pesme je dalje modifikovano i melodijski i harmonijski, a imitacije na kraju prerastaju u **A3**, u kojem je ponovljen postupak iz početka dela **A2** u lidijskom modusu, s time što je melodijska linija prenetu u basu (pr. 4.3).

Primer 4.3. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 54–55.

54

Na kraju dela **a** je izvedena najpre modulacija u cis-molu za prvo **b**, i onda u e-molu za njegovo ponavljanje. Ove šetnje po tonalitetima su veoma karakterističan harmonski manir Bužarovskog. One uvek iznenađuju nudeći neočekivana rešenja, ili, bolje rečeno, razrešenja harmonskih progresija. Tonalitet je postojano prisutan, ali mi ne znamo iz kog tonaliteta smo krenuli, gde se nalazimo i gde ćemo stići. Taj princip neprestanog iznenađenja održava svežinu njegovih kompozicija. Na ovaj način, i uz melodijske promene osnovnog materijala, pesma „Jovano, Jovanke”, koja je jedna od najpopularnijih u ciklusu, podignuta je daleko iznad nivoa banalnosti u koji lako može da se upadne pri korišćenju folklor a i njegovih prerada.

Tenzija, koja vlada još od prvih taktova ovog nokturna, doživljava kulminaciju pojavom pesme „More sokol pie” (**B**), i to u basovoj deonici, već prvo ponavljanje dela **a** (i ona ima dvodelnu strukturu) preneseno je u desnoj ruci u srednjem registru, da bi se dobio utisak dijaloga (pr. 4.4). Deo **b** pesme sadrži imitacije koje se prepliću između leve i desne ruke, a u ponavljanju dela **b** visoke linije su podignute za tercu naviše, što pravi aluziju pevanja u tercama.

Primer 4.4. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 73–83.

**B: a**  
73

76

**a1**  
79

**b**  
82

**Koda** je, suprotno veoma energičnom ritmu i velikom zvuku, liriska, sa tonalnim skokom u cis-molu, u visokom diskantu, izgrađena reminiscencijom dela **b** pesme „More sokol pie”. Tri ponavljanja u *diminuendo*-u uvode u fascinantno kontrapunktsko spajanje obe pesme (t. 131–144), koje se završava, kao što se i same pesme završavaju, na dominantni,<sup>7</sup> ali ovde sa razloženim dominantnim septakordom (pr. 4.5). Koda ove pesme je jedan od najlepših lirskih delova celog ciklusa.

Primer 4.5. „Jovano, Jovanke, More sokol pie”, t. 131–146.

131 **Moderato**

136

141 *rit.* **attacca**

Dominantni septakord u cis-molu na kraju četvrtog nokturna, koji attacca treba da pređe u **peti nokturno „Kaži mi kaži Katinke”**, umesto očekivanog cis-mola počinje tonom Es (odnosno enharmonski Dis), i koristeći početni motiv ove pesme, najpre u unisonim oktavama u obe ruke, a onda u drugom ponav-

<sup>7</sup> Pitanje pesama koje počinju i završavaju na dominantni, što je česta pojava u balkanskoj tradiciji *starogradskih pesama* kao „Jovano, Jovanke”, „More sokol pie”, ili „Dali pametviš Milice” na kraju ciklusa nokturna, ima teorijske ali i sociokulturne aspekte. Njihovo poreklo je u turskom makamu *hicaz* (kao pentakord a b cis d e) (Islam, 2007). Međutim zbog našeg već predeterminiranog slušanja (pre svega zbog muzičkog obrazovanja, a sada i sa jednako temperiranim digitalnim muzičkim instrumentima), da sve ranije obrasce (modusi, makami, tetrahordalni i drugi nizovi) prevodimo u tonalni dur-mol sistem, i u ovoj analizi mi smo primenili taj pristup. Kod pesme „Jovano, Jovanke”, tonalitet je još više izražen zbog korišćenja harmonske progresije D T S VII (prirodno kao dominantna za III) III T S D, čime ceo niz dobija značenje početka i kraja na dominantni. Zato izvorna pesma, koja bi u monodijskoj varijanti bila tretirana kao makamski niz, dobija novo značenje u harmoniziranoj verziji tonalnog sistema. Ceo proces promena ima i veoma važne sociokulturne aspekte, koje ćemo samo ukratko opet pomenuti kod osnovnog muzičkog materijala za šesti nokturno „Despina”.

ljanju u levoj ruci, javlja se basova linija koja definitivno potvrđuje es-mol (pr. 5.1). Neočekivana harmonija na VI stupnju još više postaje kontrastna kada se VI stupanj pedalno zadrži i na kraju motiva, sukobljavajući se sa diskantom u velikoj septimi (t. 12–16).

Primer 5.1. „Kaži mi kaži Katinke”, t. 1–24.

Uvod

Presto *poco rit.*

9 A tempo *poco rit.*

A1: a  
17 A tempo *f*

Ovaj nokturno sadrži tri ponavljanja pesme sa uvodom (o kojem smo govorili) i kodom: **uvod A1 A2 A3 koda**. Harmonski plan delova je isto tako složen: **A1** es-mol, **A2** g-mol, **A3** fis-mol.

Šesti nokturno je izrađen prema pesmi „**Despina**”, koja je amblem jednog od poslednjih ansambala gradskih čalgija u Makedoniji, koje su negovale staru čalgijsku tradiciju – Ohridski trubaduri, odnosno Tajfa Klime Sadila, šezdesetih godina prošlog veka.<sup>8</sup> Bužarovski ističe ovu pesmu kao još jednu koju je nosio u sebi još od rane mladosti i, prema njemu, jednu od najlepših u celom ciklusu. Nokturno sadrži i instrumentalni uvod iz originalne verzije Ohridskih trubadura,

<sup>8</sup> Videti: (Bužarovski, 2014; Džimrevski, 1985, 2005). Pitanje čalgijske tradicije u Makedoniji je izvanredno obrađeno u većem tekstu Sonje Siman „Makedonska čalgija: Muzičko preoblikovanje nacionalnog identiteta” (Seeman, 2012). U njemu je predstavljen prelaz iz makamske u tonalnu tradiciju, odnosno prelaz iz orijentalne u okcidentalnu muzičku kulturu, koji je počeo između dva svetska rata, i koji je intenziviran posle Drugog svetskog rata.

a mordenti u desnoj ruci koji su ispisani (pr. 6.1) jesu aluzija na ornamentaciju koju su koristili posebno violinisti.<sup>9</sup>

Primer 6.1. „Despina”, t. 1–16.

**P1 Moderato**

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'p'. The right hand plays a series of eighth notes with mordents, while the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues this pattern. The third system introduces a more complex melodic line in the right hand. The fourth system continues the complex right-hand melody. The fifth system concludes the piece with a 3/4 time signature change and a final cadence.

Oblik sadrži tri ponavljanja pesme uokvirene sa četiri pripeva **P1 A1 P2 A2 P3 A3 P4**, tako da, u manjoj ili u većoj meri, sva su ponavljanja varirana. Stilistički ovaj

<sup>9</sup> Prema njemu, nažalost, violinski zvuk čalgije je izgubljen, jer današnji violinisti prolaze *zapadno* muzičko obrazovanje. Violinisti koji su svirali u čalgijama su bili uglavno samouki, čak su neki i držali violine na drugačiji način, niže na grudima, što je uticalo na šrihove. Violina, prema Bužarovskom, posebno ona koju je slušao u detinjstvu (jer je u Bitolju, često u kući jednog od njegovih rođaka muzicirao zajedno sa jednim od njegovih suseda, koji je bio mnogo stariji i violinu svirao na stari način), imala je potpuno različitu boju, a prelazi između susednih tonova ispunjeni glisandima. Ipak, mordenti u uvodnom delu ovog nokturna se razlikuju od izvorne ornamentacije Ohridskih trubadura, koja prema Bužarovskom sadrži glisanda i različitu strukturu.

nokturno sadrži mešavinu debisijevskog impresionizma i Šopenovog romantizma. Najpre, harmonski plan, koji u ovom nokturnu ne sadrži modulacije, isključivo je izveden u Des-duru. Prema Bužarovskom izbor tonaliteta sa snizilicama stvara posebne boje u klaviru, i nije slučajnost što je Šopen preferirao tonalitete sa snizilicama, i posebno tonalitet Des-dur. Prema Bužarovskom, specifična boja tonaliteta<sup>10</sup> kod klavira je i rezultat štimovanja u kojem nužni kompromisi (štimeri uvek počinju i najpreciznije štimaju tonalitete sa malo alteracija) dovode do drugačijeg rasporeda koma kod udaljenih tonaliteta i posebno tonaliteta sa snizilicama. Zato je izabran Des-dur da bi bojenje u ovom nokturnu bilo u prednjem planu.

Harmonija u ovom nokturnu je potpuno prilagođena bojenju, i već u prvom **A**, pratnja u levoj ruci sadrži 11-ice (najpre se javlja nonakord, međutim imajući u vidu da se ovde obilato koristi pedal, ostaje da zvuči akord undecime, pr. 6.2).

Primer 6.2. „Despina”, t. 17–20.

**A1: a**  
17

Posle lirskog šestog nokturna dolazi veoma dramatični **sedmi nokturno „Dafino”**. Unisono oktave u obe ruke u *ff* na početku, koje se u drugom ponavljanju motiva (**a1**) javljaju u tercama, praćene su najpre kvintakordnim arpeđom, a posle drugog ponavljanja motiva, arpeđom velikog durskog septakorda na trećem stupnju (H) (pr. 7.2). Monumentalnom početku ovog nokturna, pored dinamike i oktavnih udvajanja osnovnog motiva, doprinosi i struktura arpeđa, u kojima desna ruka počinje od terce akorda, dok leva ima isključivo osnovni ton i kvintu. Na taj način arpeđo prati alikvotni niz, čime se do maksimuma pojačava njihov intenzitet i sonornost (pr. 7.1). Oblik nokturna je: **A1 P1 A2 P2 A3 A4 P3**.

Primer 7.1. „Dafino”, t. 1–6.

**A1: a**  
**Maestoso**

<sup>10</sup> Kompozitor ima apsolutni sluh i prema njegovom kazivanju razlikuje tonalitete i intervalske visine prema njihovim bojama, i zato kada je instrument naštimovan za polustepen naniže ili naviše, stvaraju se problemi jer menjaju se alikvoti (harmonici), proizvedeni od zvučnih izvora i njihovih rezonatora (formanti).

Primer 7.2. „Dafino”, t. 9–14.

Uvodni deo A2 najavljuje hromatsku/akordsku strukturu u levoj ruci koja postaje veoma važna okosnica u pratnji osnovne melodijske linije. Ona je, slično kao i u prethodnom nokturnu, kombinacija šopenovskih (skerco) i debisijevih

(klavirski preludijumi) faktura, sa dominantnom impresionističkom funkcijom bojenja. Deo **P2** je naglo prekinut da bi se javila uvodna hromatsko/akordska strukturu za **A3**, koju sada preuzimaju obe ruke. U ovom delu, koji dalje treba da vodi prema kulminaciji u **A4**, širi se prostor u kome se izvode ove fakture koje u proširenju na kraju uz *diminuendo* završavaju u basovom registru. **A4** donosi u unisono prvi deo pesme uz suprotstavljanje skale iz makamskog tonskog niza Gis, Ais, H, Cisis, Dis, Eis, Fis, koji dominira kroz celi nokturno. Pojava akorda u delu **b** pesme uz skale naviše čini veoma jasnu aluziju na Šopenov manir iz Balade br. 1 op. 23. **P3** ima funkciju kode, posebno uz završnu skalu sa spomenutim tonskim nizom u *pp*.

**Osmi i deveti nokturno** su povezani u jednu celinu i pored toga što su veoma različiti. „**Se posvrši serbez Donka**” jeste pesma u 11/16 metru, koja je osnova za osmi nokturno, koji sadrži pet ponavljanja, a između trećeg i četvrtog ponavljanja nalazi se prelaz: **A1 A2 A3 prelaz A4 A5**. Ceo nokturno je skercozan, najkontrastniji je deo **A4**, po svom sumornom, tamnom karakteru. Tonalno-harmonski plan i ovde igra posebnu ulogu. Originalna pesma je u molu (pr. 8.1), međutim još na početku nokturna, gde se javljaju pomenute septakordske fakture iz Sonatine Kabalevskog, i posebno na završetku dela **A2**, najavljena je transformacija ove pesme u dursku varijantu. Tako u **A3** (pr. 8.2) e-mol prelazi u E-dur sa lidijskom kvartom (da bi izbegao pisanje alteracija i u **A3** i u **A5** Bužarovski postavlja pet predznaka na početku redova).

Primer 8.1. „Se posvrši serbez Donka”, t. 1–13(14).

**A1** *Vivo*

5

9

*p*



## Primer 8.2. „Se posvrši serbez Donka”, t. 37–38.

A3

37

*mf*

Prema iskazu Bužarovskog, on je dosta razmišljao da li da uključi pesmu „Zajdi, zajdi” u ciklus nokturna. On nije bio posebno oduševljen tom pesmom, ali na kraju se odlučio i za nju jer je ona jedna od najpopularnijih starogradskih pesama i često se izvodi i izvan Makedonije. Da bi izašao iz zamke banalnosti, Bužarovski postavlja pesmu *ad libitum* uz ostinatnu pratnju dvanaest šesnaestinskih figura u levoj ruci. Već ovim potezom dobijena je poliritmija u metričko/ritmičkom planu, ali i u tempu. Pesa koja je izvođena u laganom *ad libitum* tempu, praćena je kontrastirajućim *perpetuum mobile* u brzom tempu i time je postignuta potpuno nova dimenzija tumačenja osnovnog materijala. I pored toga što je ispod šesnaestinske pratnje u prvobitnoj verziji ispisan *sempre legato*, u izvođenjima Bužarovskog, on koristi *non legato*, jer je kasnije, kroz izvođenje ovog nokturna, došao do varijante u kojoj leva ruka, i pored pedala, treba da zvuči skoro kao čembalo (ili, kao što on kaže, da se izvodi „izoštrenih prstiju”).

Nokturno počinje delom **b** pesme, koji se uobičajeno koristi kao instrumentalni uvod, odnosno pripev. Oblik ima sledeće delove: **P1 A1 P2 A2 P3 koda**. Prvi pripev ima veoma jednostavno rešenje melodijske linije i pratnje od razloženih akorada, ali javlja se i još jedna linija, u pauzama između izlaganja motiva pesme (Primer 9.1). Ova linija će biti dalje razrađena kao samostalni treći element (melodijska linija pesme, pratnja u levoj ruci i figure u diskantu), koji doprinosi daljoj koheziji celokupnog muzičkog tkiva. Na harmonskom planu, Bužarovski zadržava uobičajene harmonske progresije koje se koriste kao pratnja ove pesme.

## Primer 9.1. „Zajdi, zajdi”, t. 1–15.

P1

Largo

*pp*

5

3

9

13

*p*

*sempre legato*

Sama pesma na početku je u duru i onda u drugom delu prelazi i završava se u srodnom molu (u ovom slučaju A-dur i fis-mol) (pr. 9.2). Bužarovski jedino interveniše na početku, postavljajući sazvučje A-H-E-GIS, koje zbog višeznačnosti i trajanja (12 taktova) stvara tenziju sve do rešenja u drugom stupnju. Višeznačnost ovog sazvučja ovde proizlazi iz toga što ono, sa jedne strane, sadrži toniku (A) iznad koje je kvartsekstakord dominante (H-E-Gis). Pored ovog tumačenja jednovremenog zvučanja tonike i dominante, isto sazvučje može da se tretira i kao nonakord na tonici postavljen u obrtaju sa izostavljenom tercom. Uslovno postoji i treće, još udaljenije rešenje, imajući u vidu početke na dominantu u tradiciji ovih pesama, pa da se ovaj akord smatra dominantnom 11-icom u poslednjem obrtaju sa izostavljenim tonovima. Kao što smo već rekli, u diskantu se javljaju figure koje kontrapunktiraju osnovnoj liniji pesme i imaju veoma važnu funkciju u finalnom oblikovanju ovog nokturna.

Primer 9.2. „Zajdi, zajdi”, t. 32–42.

32

35

39

*pp*

4 4 4

**P2** je postavljen u niskom registru, sa očiglednom asocijacijom na niski klarinet koji se često koristi za izvođenje laganih pripeva u ovom registru. Produžetak figura u diskantu je razvijen u kretanjem od nekoliko skala, jedna od figura je postavljena i u razloženim oktavama i zajedno sa dinamikom postupno se priprema pojava **A2**. **A2** donosi temu u oktavama sa podignutom dinamikom i daljim razrađanjem figura uz pojavu arpeđa u nekoliko oktava. Veoma lirsko **P3** u diskantu sa figurama zaokružuje oblik ove pesme. Kratka **koda** je izgrađena od ornamentalne figure iz ranijih delova. Ona treba da omogući gubljenje muzičkog materijala u *sempre diminuendo*-u do kraja u najnižim registrima klavira.

Ovakav kraj je bio predviđen za prvu grupu nokturna, koju je Bužarovski završio u 2000. godini. U to vreme nije imao nikakve planove za nova nokturna u ovom ciklusu, i ovakav kraj u *pp* odgovara njegovom maniru stišavanja na kraju dela, koji počinje još od Klavirskog koncerta op. 46 (1998), i ponovo se javlja u oratorijumu *Radomirov psaltir* op. 47 (1999). Međutim, već sa *Psaltinom*, javio se komunikacijski problem sa publikom, koja je aplaudirala u kulminaciji pre kraja, i onda bila zbunjena dodatkom koji je sledio (Jordanoska, 2014b, str. 73). Prema Bužarovskom ovakav tretman završetka je provokacija za publiku koja ne zna kada treba da počne da aplaudira. Zbog toga, sa dodatkom od četiri nokturna, vraća se faza burnih završetaka koji iznuđuju aplauz. Trinaesti nokturno ovog ciklusa ima bravurozni burni završetak sa tremolom i glisandom.

I **deseti nokturno** ide attacca iznad pedala sa zvukom iz prethodnog nokturna. Za razliku od prelaza između osmog i devetog nokturna, ovde Bužarovski ostavlja veliku pauzu u kojoj zvuči klaster iz devetog nokturna, iznad kojeg se javljaju u *pp* elementi pesme „Trnuško” (pr. 10.1). Pedal ostaje, odnosno se menja (očišćenje prethodnog zvuka) u trećem taktu, i pored toga što je u osnovnoj partituri napisan od prvog takta. Ovo je urađeno zbog mogućnosti da se ovo, kao i sva druga nokturna ovog ciklusa, izvode samostalno.

Primer 10.1. „Trnuško”, t. 1–4.

The musical score for 'Trnuško' (measures 1-4) is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 96. The dynamics are marked as *pp*. The score shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A pedal point is indicated at the bottom with a horizontal line and the word 'Ped.'

Nokturna 10, 11, 12 i 13 su komponovana posle trogodišnje pauze, 2003/2004. godine, ali opet u kontinuitetu kao celina. Generalni postupak je isti: narodne pesme kao osnova, ornamentalne/karakterne varijacije, suptilne polifonije i tretman

pesme kao *cantus firmus*. Ipak, one donose specifične koje ih razlikuju od prethodnih nokturna i pojedinačno i kao celinu. Deseti nokturno je izrađen na osnovama tri pesme: „Trnuško”, „Šekerna” i „Večerajte”. Pesme „Šekerna” i „Večerajte” su bile popularni repertoar iz 1970-ih godina, posebno preko izvođenja pevačkih grupa Bapčorke i Kosturčanke, koje su negovale folklor iz Egejske Makedonije. Njegov rad na digitalizaciji folklor iz kolekcije poznatog makedonskog etnomuzikologa Živka Firfova 2002. godine (Jordanoska 2014a; Buzarovski, 2003, 2004; Bužarovski 2003a, 2003b), omogućio mu je direktno upoznavanje sa originalnim prvobitnim verzijama. Dugotrajno preslušavanje ovih materijala je imalo uticaj na njihov izbor za ovaj ciklus nokturna.

Još interesantniji povod su pesme za sledeća dva nokturna, jedanaesti i dvanaesti. Bužarovski, koji između ostalog ima veliki opus muzike za pozorišne predstave i televizijske filmove i serije, dobio je narudžbu da napiše muziku za TV seriju u kojoj su akteri već bili snimljeni kako pevaju pesme „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot” i „Ne se beli Mare mori”. Nažalost, video-materijal koji je dobio za seriju uopšte mu se nije dopao i odbio je narudžbu, ali zato je iskoristio pesme kao osnovu za ova dva nokturna. Zadnji, trinaesti nokturno je izrađen na pesmi koja je spadala u njegov omiljeni repertoar.

Oblik desetog nokturna je najrazrađeniji u celom ciklusu: prva pesma „Trnuško” je iskorišćena kao materijal za **uvod**, a druga i treća pesme kao kontrastne celine **A** i **B**. Finalna struktura oblika je sledeća: **Uvod A prelaz B prelaz A1 završna grupa**. Velika slova **A** i **B** u ovom slučaju su upotrebljena za označavanje delova, a ne za ponavljanja pesme (što je bio slučaj u prethodnim analizama), jer kao što ćemo dalje videti, pesme su u ovom nokturnu retko postavljene u njihovom celovitom izvornom obliku, a rad sa materijalom je doveden na najviši nivo.

Početni tonalitet u uvodu je Des-dur, i na samom početku je postavljen deo **a** pesme „Trnuško” u unisonu sa intervencijom od ukrasa koji se javlja u trećem taktu i koji najavljuje pentatoničku strukturu razloženih akorada (pr. 10.1), odnosno arpeđa koji slede u pratnji drugog dela pesme, **b** (pr. 10.2). Ovim Bužarovski postavlja jasnu naznaku za veoma čestu upotrebu pentatonike u makedonskom folkloru iz Egejske Makedonije. Već prvo ponavljanje **a** dela pesme produžava sa korišćenjem iste ornamentalne figure koja nadopunjuje unisono kao pratnju. Drugi deo pesme „Trnuško” (**b**) je postavljen na pedalu na dominantu u kojem iz spomenute figure proizlazi arpeđo kroz celu klavijaturu, stvarajući impozantnu sonornost.

Primer 10.2. „Trnuško”, t. 5–12.

Uvod: a

**b**  
9

*mf*

*ped.*

11

*sempre cresc. e accel.*

*ped. simile*

Početak dela **A** ima kratki uvod od dva takta u kome se najavljuje pratnja pesme. Sama pesma „Šekerna” sadrži tri dela **a b c** koji koriste različite materijale. Bužarovski je iskoristio ovakvu strukturu materijala da bi izgradio tri različite pratnje. Prva je najjednostavnija i sastavljena od basovih tonova i akorada. Druga sadrži razložene repetirane oktave u šesnaestinama u desnoj ruci, uz duple grifove za prvi deo razlaganja sastavljenih od kvarte (najbrojnije), a onda kvinte i sekste, dok leva ruka svira razložene terce. Na ovaj način se dopunjuju akordi sa kojima je harmonizovana vodeća melodijska linija, najčešće sekstakordi, a onda kvintakordi i jedan septakord na početku (prve dve četvrtine). Treći deo pesme je u oktavama responzorijalno podeljen između leve i desne ruke uz pentatoničke fature koje su se javile u uvodu.

Kraj prvog izlaganje pesme „Šekerna” je proširen sa modulacijom iz Des-dura u E-dur. Drugo izlaganje produžava sa šesnaestinskim razloženim akordima sada i u delu **a** pesme, dok deo **b** već dominantno sadrži paralelne septakorde uz ostalu zgušćenu akordsku strukturu (ponovno Sonatinu Kabalevskog), sa modulacijom u a-molu na kraju (deo **c** pesme je izostavljen). Umesto trećeg ponavljanja pesme, Bužarovski koristi fragmente, odnosno razradu početnog motiva iz ove pesme, uz polifone imitacije i hromatsko pomeranje u b-mol, pa onda h-mol. Ovakva struktura omogućuje da ovaj zadnji deo dela **A** tretiramo i kao **prelaz**. Međutim, na njega se nadovezuje još jedan veliki **prelazni** deo izrađen od početnog motiva pesme „Večerajte”. Ova mogućnost da dvoznačno tretiramo kraj dela **A** kao prelaz koji produžava sa prelazom formiranim iz dela **B**, još je jedan od manira koji ukazuju na visinu kompozitorske tehnike Bužarovskog, koji vodi slušatelja od jednog u drugi muzički predeo na neprimetan i veoma prirodan način. U razgovorima on bi uvek istakao da se zanat jednog kompozitora vidi u tome kako rešava prelaze između delova.

**Jedanaesti nokturno** vrši veoma krupne karakterne promene osnovnog materijala pesme „**Ne si go prodavaj Koljo čiflikot**” (**A1 A2 A3 A4 A5**). Pesma je izvorno u 9/8 metru u brzom tempu. U prva dva izlaganja ona se javlja u *ad libitum* veoma

laganom tempu uz pratnju u 7/4. Treće, četvrto i peto izlaganje pesme su u brzom tempu, ali u 11/8. U petom izlaganju prvi deo pesme ostaje u brzom tempu i 11/8, ali u izlaganju drugog dela pesme opet se vraća u prvobitni tempo i ritam.

Transformacija ove pesme, još od samog početka nokturna, stvara potpuno drugačije lirsko melanholično raspoloženje u odnosu na izvornu verziju muzičkog materijala. Pored drastične promene tempa, veoma upečatljivo deluje pratnja koja počinje basovim tonom, posle čega slede terce (C-Es), koje se oktavno prenose preko cele klavijature (linije se mešaju i preuzimaju između leve i desne ruke). Isto tako ritmička struktura ove ostanantne fakture, osnovni ton i pet ponavljanja terce, pa onda četvrtina pauza (u 7/4) suprotstavljena je *ad libitum* ritmici pesme koja ide u srednjem registru, dok terce prelaze iznad nje. Dopunsko ornamentiranje osnovne linije pesme i melodijske promene oblikuju veoma ekspresivne izlive i dramatičnost u razvoju (t. 9, t. 16). Očekivano, i ovde se javljaju septakordi (opet nepotpuni), u kojima se izdvaja poluumanjeni septakord na drugom stupnju sa razrešenjem u dominantanti (pr. 11.1), koji je, prema Bužarovskom, jedno od najčešćih i najsigurnijih sredstava postizanja romantičarske ekspresivnosti.

Primer 11.1. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot“, t. 1–18.

♩ = 80 A1: a

pp

4 b

7 ped. simile

10 b1

**A3** počinje uvodom od četiri takta koji jasno asocira na početak *Mefisto valcera*. Repetitive su izgrađene na dodavanju kvinti (počinju osnovnim tonom pa dostižu do osnovnog tona plus pet kvinti), dok ritmičku fakturu najavljuju sinkopirane džez fakture u pojavi teme (pr. 11.2). **A3**, **A4** i prvi deo **A5** su potpuno izrađeni u džez maniru, sa inovativnom pratnjom koja sadrži repetirane septakorde (koje grade različita sazvučja kada se uzme u obzir i basov ton, nonakorde, na primer), sinkopirane upade basove linije, kombinacije legato zadržanih basova uz terce i sl.

Primer 11.2. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot”, t. 45–59.

**Dvanaesti nokturno** je izrađen prema modelu Šopenove „Harfne” etide (op. 25, br. 1). Dominiraju arpeđa u obe ruke, koja se prekidaju da bi se izvela melodijska linija pesme, najčešće u oktavnim akordima (pr. 12.2). Oblik sadrži pet ponavljanja

pesme: **Uvod A1 A2 A3 A4 A5**. Kratak uvod, koji je u razloženoj oktavi sastavljen od početnog motiva pesme „**Ne se beli Mare mori**”, daje utisak da je izvedena kanonska imitacija između leve i desne ruke (pr. 12.1).

Primer 12.1. „Ne se beli Mare mori”, t. 1–4.

Uvod

♩ = 70

Primer 12.2. „Ne se beli Mare mori”, izlaganje **A1**: **a** i početak **a1**

**A1**

♩ = 96

6

*f*

*simile*

**a**

8

*simile marcato*

10

**a1**

11

8<sup>eb</sup>

Početni tonalitet za **A1** je Fis-dur. U izvornom izvođenju ove pesme, ona ima oblik **a:| b:|**, koji Bužarovski u **A1** zadržava, ali sa fakturnim promenama, tako da se dobija šema **a a1 b b1**. Prvo **a** donosi materijal u nižem srednjem registru, da bi **a1** bilo za oktavu više u višem srednjem registru (pr. 12.2).



**Trinaesti nokturno** u ciklusu počinje karakterističnim latino ritmom u kvintama u desnoj ruci (pr. 13.1), kao veliki unutrašnji uvod za početak izlaganja pesme u devetom taktu (pr. 13.2).

Primer 13.1. „Dali pametviš Milice”, t. 1–2, početna ritmička figura.

$\text{♩} = 180$



Primer 13.2. „Dali pametviš Milice”, t. 9–41.

A1: a

9



15

b



21



b1

27



33



40



I u ovoj pesmi, „Dali pametviš Milice”, Bužarovski pravi krupne ritmičke intervencije. Original pesme je u 7/8 metru, dok je ovde pesma izvedena u 8/8 metru. Međutim, 8/8 nije tretiran u konstantnom obrascu, i javljaju se različite kombinacije: najčešće 3+3+2, ali i 2+2+2+2, sa različitim kombinacijama sinkopa, kao u prvim taktovima sa latino ritmom. Prema Bužarovskom, najbitnije je da se sinkopirane strukture, i uopšte ceo nokturno, tretira u duhu latino džeza, što podrazumeva suptilna pomeranja svih tonova od apsolutne metrike, odnosno metrike u klasičnoj muzici, kao anticipacija (raniji početak) ili kašnjenje. To znači da su ispisane ritmičke vrednosti samo orijentir, a izvođač treba da odredi koliko će upasti kasnije ili ranije sa određenim tonovima u jednoj frazi, da bi se dobile realne ritmičke strukture u duhu spomenutih žanrova (zato se i ne javlja metrička oznaka na početku).<sup>11</sup>

Oblik nokturna sadrži šest ponavljanja pesme sa kodom na kraju: **A1 A2 A3 A4 A5 A6 koda**. Prvo izlaganje (13.2) je u srednjem registru; izvodi ga leva ruka, dok su u desnoj ruci postavljena dva sazvučja koja sugeriraju dva harmonska rešenja, najpre kvinta E-H, a posle sazvučje E-F-C (opet kvinta), koje zajedno sa melodijskom linijom u nisko srednjem registru, u kojoj se pojavljuje D, formira nepotpuni nonakord. Melodijska linija, koja ima karakteristični makamski tonski niz E, F, Gis, A, H (opet nalik na makam *hicaz*), upućuje na čalgijisku tradiciju iz koje je proizašla ova pesma i kasnije dobila harmonizaciju. Harmonsko rešenje, sa druge strane, sugerise kombinaciju dominante i subdominante u uslovnom a-molu, čime se još jedan put dobija dvoznačnost harmonizacije osnovnog materijala. Inače, kao i u originalu, pesma ima veoma upečatljivu strukturu **a b b1**.

Svakako, pored svih tehničkih elemenata, interpretacijski zahtevno je i izvlačenje dinamike u *sempre crescendo* od početka do kraja ovog nokturna.

U dosadašnjoj analizi nismo spomenuli tekstove pesama. To je pre svega zbog stava Bužarovskog da su oni izvanmuzički sadržaj i da je značenje muzike pre svega u njoj samoj. Ovo je vidljivo preko unutrašnje muzičke dinamike, odnosno samostalnog muzičkog razvitka koji ima svaki pojedinačni nokturno, ali i organizacije toka muzičke radnje na nivou celog ciklusa. Prema Bužarovskom, muzika ima svoju priču, koja može da se podudara sa izvornim tekstom, koji sa svoje strane može da bude inicijalni razlog pisanja određenog nokturna. Međutim, najčešće,

---

<sup>11</sup> Trinaesti nokturno je veoma interesantan primer u ispisivanju ritmičkog stožera na početku kompozicije. Bužarovski je namerno izostavio oznaku metra, upravo zbog pomenutih različitih raspodela unutrašnjeg određenja, u ovom slučaju 8/8. Međutim, posle pojave prvog metra 6/4 Bužarovski dalje ispisuje promene (4/4, a javljaju se opet i 6/4, 5/4 i 2/4). U njegovim ostalim partiturama vidne su česte promene metra, jer on koristi metar kao sredstvo za razbijanje supersimetrije. Promena metra, posebno zbog postavljanja pravih naglašenih vremena u jednoj jedinici, odnosno taktu, olakšava prirodnu akcentuaciju. Ipak, on je primetio da, kada se radi o ansamblima, i posebno orkestru, lakše je da se ne javi promena metra ispisivanjem metričkih oznaka, nego da se ove promene javi kao dopunski akcenti unutar postojećeg metra. Razume se, ukoliko se radi o dužoj promeni od više taktova, ovakva promena postaje besmislena. Međutim, kada se radi o sukcesivnim promenama u svakom sledećem taktu, na primer 4 pa onda 3, pa onda 5 četvrtina itd., za ansamble je lakše brojanje u jednom konstantnom metru sa dopunskim akcentima. Ono što želimo istaći je da su česte promene metra kod Bužarovskog veoma prirodne i neprimetne.

posebno kada se radi o internacionalnoj publici koja ne poznaje tekstualni sadržaj pesama i njihov lokalni socijalni kontekst, publika gradi svoju sliku o muzičkom sadržaju koja može da se razlikuje značajno od izvorne verzije.

Ipak, zbog naučne preciznosti, navešćemo osnovne karakteristike tekstova. Najveći deo tekstova pesama sadrži lirski ljubavni sadržaj („Kaleš bre Angjo”, „Vo vlašhoto malo”, „Snošti minav”, „Jovano, Jovanke”, „Kaži mi kaži Katinke”, „Despina”, „Dafino”, „Trnuško”, „Šekerna”, „Ne si go prodavaj Koljo”, „Ne se beli Mare mori” i „Milice”). Međutim, kroz ljubavni sadržaj se prepliće i žanr patriotskih pesama („Kaleš Angjo”, „More sokol pie”, „Večerajte”). Ljubavni sadržaj indirektno sadrži i pesma „Se posvrši serbez Donka”, koja obrađuje problem nametnute udaje od roditelja. Unikatan primer je pesma „Zajdi, zajdi”, u kojoj se javlja tuga za izgubljenom mladošću, što još više govori da se radi o autorskoj, a ne narodnoj pesmi.

Ovakav sadržaj pesama korespondira sa dominacijom lirskog sadržaja i melanholičnog raspoloženja celog ciklusa. Međutim, i na pojedinačnom i na planu celog ciklusa, evidentno je i prisustvo velike dramatike i kulminacija. Imajući u vidu da je lirski sadržaj pesama najčešće povezan sa nesrećnom ljubavlju, možemo reći da je tuga i seta dominantno raspoloženje vanmuzičkog sadržaja, koji se na određeni način prevodi i u muzički sadržaj. Ovo, svakako, odgovara neoromantičnom duhu celog ciklusa, međutim, Bužarovski, gradeći unutrašnju dinamiku pojedinačnih nokturna i dinamiku celog ciklusa, koristi i nokturna sa svetlim delovima, odnosno delovima sreće i radosti („Vo vlašhoto malo”, „Despina”, „Se posvrši serbez Donka”, „Šekerna”, „Ne se beli Mare mori”, i, svakako, kulminacija celog ciklusa na kraju pesme „Dali pametviš Milice”).

Dosadašnja analiza se u više navrata dotakla i problema interpretacije. Izvođenje celog ciklusa *Nokturna* Bužarovskog je veoma krupan pijanistički zalogaj, vredan samo zrelih pijanista sa veoma solidnom pijanističkom tehnikom. Ipak, mogućnost da se izvode i pojedinačno – doprinosi njihovim veoma čestim izvođenjima. Za makedonske pijaniste to je odlična mogućnost da se izvan zemlje predstave repertoarom koji spaja lokalnu sa svetskom tradicijom, ali ujedno prikazuje i njihove tehničke i interpretacijske kvalitete. Dominacija krupne tehnike, svakako traži pijaniste *sa većom rukom*, međutim Bužarovski dozvoljava i adaptacije koje bi olakšale tehničko izvođenje.

Uopšte, Bužarovski, i pored veoma preciznog ispisivanja muzičkog materijala, omogućuje izvođačima da vrše intervencije ukoliko to olakšava tehničko izvođenje ili odgovara njihovom interpretacijskom konceptu. On smatra da se izvođačka preciznost u tretmanu teksta, posebno na tehničkom nivou, može donekle žrtvovati da bi se koncentracija izvođača prenela na izvlačenje muzičke dramaturgije i postizanje maksimalne muzičke izražajnosti. Prema Bužarovskom, značajnije je da se izvede funkcionalnost nekog pasaža u gradnji muzičkog razvitka, nego besprekorno (on upotrebljava reč *mašinsko*) izvođenje muzičkog teksta. Za njega je od posebne važnosti kreacija interpretacije na licu mesta, uz lično učešće, ali i uz odgovor publike. Interpretacija mora da ima generalne okvire i postavljenost delova, fraza, vođenja glasova, artikulacije, dinamike i agogike. Međutim, krajnje finese treba da proizlaze iz trenutačne inspiracije.

U svakom slučaju, pijanističko i interpretacijsko iskustvo Bužarovskog (posebno što on sam izvodi svoja klavirska dela) u velikoj meri doprinosi da u ovim delima klavir *zvuči pijanistički*, veoma raskošno, bogato i reprezentativno za njegove instrumentalne mogućnosti. Impresivnost pijanističke tehnike koja je upotrebljena u ovom ciklusu nije rezultat nekih intelektualno uvedenih izvođačkih faktura, već, kako smo rekli, *sve leži ispod prstiju*. Zato, kada se savladaju, ova *Nokturna* predstavljaju zahvalan koncertni repertoar koji je lako prihvatljiv za jednu veoma široku internacionalnu publiku.

Naše analize su potvrdile našu početnu tezu o kodifikaciji tradicije u savremenost u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. One ističu posebnu vrednost ciklusa *Večerinki*, koji putem ukrštanja i nadgradnje idioma, posebno iz popularnih žanrova – folklor, popularne muzike i džez, ostvaruje veoma originalni pristup u gradnji neoromantične nacionalne škole u makedonskoj muzičkoj kulturi. Ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu), predstavlja tipičan primer transcencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnoj u višeslojnoj, i jednostavnog u virtuozno.

## Reference / References

- BuzAr (2000). Nocturnes op. 49. *Buzar* (Buzarovski's Compositions), Preuzeto sa <http://buzar.mk/BuzarovskiWorks/Nocturnes.html>.
- Buzarovski, D. (2003). Firfov Collection Revisited: Oral Tradition after 30 Years. In D. Buzarovski (Ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology, Second Struga Conference*, 41–52. Skopje: IRAM.
- Buzarovski, D. (2004). IRAM's CD *Female vocal soloists from the Firfov Collection*. In D. Buzarovski (Ed.), *Third Struga Conference Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, 1–13. Skopje: IRAM.
- Bužarovski, D. (2003a). *Bapchorki*, documentary. Skopje: BuzAr.
- Bužarovski, D. (2003b). *Kosturchanki*, documentary. Skopje: BuzAr.
- Bužarovski, D. (2014). Ohrid. *Oxford Music Online, Grove Music Online*, September 3. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.2271126
- Džimrevski, B. (1985). *Čalgiskata tradicija vo Makedonija*. Skopje: Makedonska kniga.
- Džimrevski, B. (2005). *Gradska instrumentalna i muzička tradicija vo Makedonija 1900–1941*. Skopje: Institut za folklor „Marko Cepenkov“ – Skopje.
- Islam, A. (2007). *Tonskiot sistem na turskata muzika, so kratok pregled na istorijata na turskata muzika i muzičkite formi*. Skopje: Kultura.
- Jordanoska, T. (2014a). Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji; From IRAM to BuzAr – a history of digital archiving of music cultural heritage in Macedonia. *Glasba v šoli in vrtcu*, 18/ 4, 10–17.
- Jordanoska, T. (2014b). Orient and Occident Encounters in Dimitrije Buzarovski's Oratorio 'Radomir's Psalms'. *Musicological Annual*, 50/2, 63–75. doi: 10.4312/mz.50.2.63-75
- Jordanoska, T. (2014c). Povezivanje tradicije i eksperimenta – elektronska i kompjuterska muzička dela Dimitrija Bužarovskog. In D. Žunić i M.M. Đurđanović (ur.), *Balkan Art Forum Umetnost i kultura danas, Zbornik radova sa naučnog skupa (Niš 11–12. oktobar 2013)*, 285–301. Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.

Jordanoska, T. (2017). Koga dzvezdite kje se složat. *Kulturen život*, LXI, 70–73.

Nolčeva, R. (2000). „Večerinki“ kako makedonska nokjna muzika, Za praizvedbata na „Večerinki“ na Dimitrije Bužarovski na FMU. *Vest*, Sep 11, 11.

Ruben, V. (2000). Muzika von vremeto i prostorot, Kon praizvedbata na „Večerinki“ (Nokturna) na Dimitrije Bužarovski. *Makedonija denes*, Sep 12, 21.

Seeman, S. T. (2012). Macedonian čalgija: A Musical Refashioning of National Identity. *Ethnomusicology Forum*, 21/3, 295–326. doi: 10.1080/17411912.2012.699768

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Artical language: Serbian

## FROM VEČERINKI TO NOCTURNES – CODIFICATION OF TRADITION INTO MODERNITY

**Trena Jordanoska**

*Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Music, Skopje, Republic of North Macedonia*

### Summary

Dimitrije Bužarovski's compositions are indefinite treasure for musicological research due to his declared attitude and use of multistylistic and multigenre approach. Searching for originality in the idiom fusion and upgrade, especially through the use of the popular genres – folk, popular music and jazz, during the last several decades, his compositions are already an example of the compositional techniques of neoromantical national schools, achieving universal global acceptance. Thus, they communicate equally successful in the local and in the wider international environment. The cycle of nocturnes for piano (the original title *Večerinki*) are one the most often performed compositions by Bužarovski. They are a typical example of the transcendence of classical into modern, popular into elite, simple into multilayered, and elementary into virtuosical.

**Key words:** Dimitrije Bužarovski, nocturnes, piano, codification, tradition.

Datum prijema članka/ Paper received on: 10. 6. 2019.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 4. 9. 2019.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 10. 9. 2019.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





## НЕКИ КАРАКТЕРИСТИЧНИ ПРИМЕРИ КОДА ИЗ БЕТОВЕНОVOГ СТВАРАЛАШТВА

**Данијела В. Илић\***

*Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Република Србија*

### Сажетак

Након опширног истраживања на тему коде у Бетовеновим делима<sup>1</sup>, сматрамо да би овакав рад био од користи, јер су у њему истакнути многи карактеристични примери кода из Бетовеновог стваралаштва, од почетних и кратких, које се пре могу назвати спољашњим проширењима, па до оних које представљају коде целог циклуса, а не само облика у чијем су саставу. Селекција овом приликом није примењена у зависности у оквиру ког формалног обрасца су се јавиле.

**Кључне речи:** завршна група, кода, проширење, резимирање, синтеза

### Увод

Еволуција музичког размишљања у стваралаштву Бетовена (Ludwig van Beethoven) достиже нове и снажне црте које одражавају опште тенденције класицизма у свим сферама. У драми као и у области филозофије, закључивање се све више намеће као важан моменат, јер су ту сконцентрисани елементи који користе заштити једне тезе – уметничке, филозофске или научне. Завршни моменат је у драми врло често праћен епилогом у којем се рекапитулира основна идеја. У једној чврсто изграђеној филозофској тези, тренутак закључивања је пресудан, јер има улогу центра ка којем води цело претходно излагање и развој мисли. Ако у почетном историјском стадијуму класицизма има потчињеније значење, онда се може рећи да у Бетовеновом стваралаштву постоји неопходност његове појаве, што проистиче из сложености „догађаја”, од нове линије драмског развоја и изоштрених контраста, који у неким случајевима достижу ниво конфликта.

---

<sup>1</sup> Д. Илић, „Роля и значење на кодата в логическата организация на музикалната форма в творчеството на Бетховен”, магистарски рад, рукопис, 1996, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров” София (Бугарска).

\* danijelailic1@yahoo.com

## Једна од могућих класификација кода у Бетовеновим клавирским сонатама, увертирама и симфонијама

Формирање коде као резимирајућег, интегришућег тематског дела је процес који је протицао неравномерно у различитим категоријама музичких форми. У раду су анализирани неки примери кода у Бетовеновим клавирским сонатама, увертирама и симфонијама. Класификација кода<sup>2</sup> која није у зависности од формалног решења аналитичког узорка може се применити на следећи начин:

1. непостојање коде
2. појава спољашњег или унутрашњег проширења које „преузима“ улогу коде
3. коде сачињене из једног одсека
4. развијене коде које имају два или више одсека
5. коде целог циклуса.

Нотни примери описани у раду биће „једни од карактеристичних“ (по мишљењу аутора), из сваке групације наведене у класификацији.

Усложњавање тематско-формалних узајамних односа између елемената у одвојеним стадијумима изградње и повишена улога процесуалности природно воде повећању размера периферног дела форме, где се постепено формира специфичан закључни комплекс средстава. У њему се сакупљају линије различитих сила, што води настајању карактеристичне семантике. Њен дијапазон се показује као врло широк и варира од директних, постулативних позитивних нијанси, па до скривенијих, индиректних одражаја и ретроспекција. У завршним деловима форме Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) је јасно „уздржанији“, док Бетовен управо у том стадијуму исказује посебан интерес ка ширењу. Пут ка формирању коде води од стварања спољашњих проширења, ка одвајању коде као самосталне и снажно развијене функционалне зоне, са посебно важним значајем резимирајућег фактора. У њој се појављују различите линије кретања тематских сила и елемената, који достижу свој врхунац у процесуалној изградњи форме.

У раним Бетовеновим сонатама, односно у готово свим његовим раним делима, не постоји кода као самостална функционална сфера. Најчешће њену функцију преузимају проширења (нпр. у Менуету из Симфоније бр. 1). Чак и у сонатној форми из раног периода кода недостаје као самостални део, при чему завршна група експозиције на неки начин преузима функцију коде. Ретко се јавља реализација коде након каденце, или са појавом главне теме која је праћена материјалом с краја завршне групе, али са појачаном каденцом у сазвучју завршног дела (Холопова, 2006, 334–335). Тако се појављују контуре будуће коде (у овом формалном решењу у микроплану су назначени стадијуми којих ће бити мање или више у кодама каснијих његових композиција).

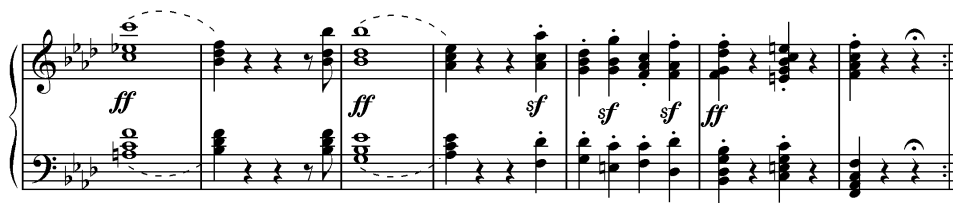
Проширење и кода имају заједнички корен, снажну генетску везу, с тим да кода има шире резимирајуће могућности и тематски процеси су у њој са већим радијусом деловања.

<sup>2</sup> Због обима овог рада није могуће поменути друге начине класификација, које се могу видети у горе наведеном раду или у радовима других аутора.



Занимљиво решење може се видети у првом ставу Сонате за клавир оп. 2, бр. 1. Завршна група у репризи је, по димензијама, структури (2+2+3) и тематском материјалу остала иста, но на хармонском плану није. Наиме, осим што је сада у основном тоналитету (еф-молу), у свом последњем тротакту модулира се у субдоминантни бе-мол, након чега се понавља само двотакт, сада у Ас-дуру и враћа се у тонични еф-мол, где даје само субмотив претходног мотива, у сврху каденцирајућег процеса.

Пример 1 (Л. ван Бетовен; Соната за клавир оп. 2, бр. 1, први став, 146–152т)



Слична ситуација примећује се већ у првом ставу Сонате за клавир оп. 7, где идеја о будућој коди и њеној стабилизирајућој улози поприма јасније облике (313–362т). Бетовен овде показује један карактеристичан пример изградње коде. Њен почетак уведен је без видљиве синтаксичке границе, резимира основне тематске материјале, али без истог редоследа као у експозицији и репризи, већ их „ређа” другачијим редоследом чиме развија скривене везе међу њима. Добијена естетска стабилност и компактност не би била иста да је ова кода била другачија.

У трећем ставу Сонате за клавир оп. 10, бр. 3, Менует садржи спољашње проширење од једанаест тактова (Пример 2). Оно је, не само спољашњи, периферни фактор, већ неодвојив део опште динамике који стабилизује развој прости троделне форме, супротставља се нестабилности у репризи и ствара стабилност неопходну за крај. У њему се примећује и наглашавање два важна елемента: најснажнија, лирско-секстетска интонација од почетка периода, која је овде дата виолончелском текстуром, и скривене хроматике чији је хармонски ход узет с краја репризе. Осим тога, смештање секстетске лирске интонације у ниски виолончелски регистар има и други важан смисао: њено просторно приближавање и интеграција са тематиком средњег дела. Одсуствовање коде компензује се проширењем и његова улога локалног фактора стабилизације расте, тако да, на неки начин, преузима улогу и значај коде.

Пример 2 (Л. ван Бетовен; Соната за клавир оп. 10, бр. 3, трећи став, Менует, 43–54т)





Присуство спољашњег проширења уз трећи део сложене троделне форме среће се и код неких обимније разрађених менуета Моцартових симфонија, где кода одсуствује као самостални функционално-аутономни део. Такав случај среће се у трећем ставу Симфоније бр. 40, у ком је проширење део периода.

У првом ставу Сонате за клавир оп. 2, бр. 3 завршна група је проширена, чиме добија улогу коде. У постојећа два одсека који су дати у завршној групи експозиције, уметнуто је јако много тематског материјала. Други одсек завршне групе (218–232т) доноси тематски материјал из централног одсека развојног дела, трећи (233–248т) материјал прве теме, док је четврти (249–257т) већ је постојао у завршној групи експозиције, али овом приликом појачаном унисоном фактуром.

Пример 3 (Л. ван Бетовен; Соната за клавир оп. 2, бр. 3, први став, 211–257т)

 A musical score snippet for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 2, No. 3, measures 211–257. The score is in G major, 2/4 time. It features a variety of dynamic markings: *p*, *pp*, *rf*, *pp*, *ff*, and *ffp*. Trills (*tr*) are used extensively in both hands. The piece concludes with a double bar line and a *pp* marking.

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Features a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the bass line.
- System 2:** Shows a *p* (piano) dynamic in the right hand.
- System 3:** Features a *sf* (sforzando) dynamic in the right hand.
- System 4:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic in the right hand, transitioning to *p* and *pp* (pianissimo) in the bass line.
- System 5:** Features a *ff* dynamic in the right hand.
- System 6:** Features a *ff* dynamic in the right hand.

Пример 3 јасно показује рађање и и стварање контура етапа/фаза будућих кода. Још је један разлог важности овог примера: појава тематског материјала прве теме у трећем одсеку завршне групе. Стварање оваквог поступка имаће за резултат појаву тематског материјала или дела теме, понекад чак и целе прве теме у коди. На тај начин, тематско заокружење става бива јаче. Слушно, а и аналитички, овај поступак доприноси приближавању сонатног облика и ронда.

У другом ставу Сонате за клавир оп. 10, бр. 1 појављује се развијена кода. Она садржи појаву главне теме трећи пут (91.т), чиме нагиње ка појави рондо-принципа. Овакво „кодовско“ спровођење главне теме додатно развија варирање материјала и његову већу „распеваност“, што издалека наговештава романтичарске идеје. Интересантна је и унутрашња структура коде, која поседује три дела, где сваки од њих има различит степен стабилности, тако да су најстабилнији последњи тактови који садрже дуготрајно и стабилно присуство тоничне функције, али ипак са кретањем надоле и поступним смањивањем броја гласова.

Код Бетовена „зрела“ кода није само један „post scriptum“ или епилог, већ логичан део у којем је сконцентрисан један од најважнијих момената у општој логици формалне изградње: моменат синтезе који интегрише у јединство тематске елементе. Пут ка коди води од постепено нарастајуће улоге спољашњих проширења, и код простих и код сложених форми које садрже проширења на крају. Проширење као фактор развитка форме има заједнички корен са кодом и представља неопходан моменат наставка и завршетка енергетских ресурса тематског материјала, који излазе из његових синтаксичких граница и теже да створе нова поља.

У Сонати оп. 53, оп. 57, увертири Кориолан, првом ставу Симфоније бр. 5 и увертири *Егмонт*, развој у репризи излази из оквира тоналног јединства тема, тако да је разрешење основног конфликта пренесено и налази се у коди (Стојанов, 1995, 159). Класична структурна решења била су недовољна за огромни потенцијал сила које делују у зрелим, драматичним Бетовеновим делима, што је разлог развоја који излази из традиционалних класичних оквира и тражи нове изразе. Он користи начине закључивања као што су: проширења периода, простих форми или сложене троделне форме на месту где се један заокружен део завршава (крај првог или средишњег дела сложене троделне форме). Проширења која имају улогу кодете јављају се и у варијационој форми (Соната оп. 14, бр. 2, други став, или други део проширења ка првој теми двотемских варијација у другом ставу Симфоније бр. 5)

Оваквом виду проширења врло су блиске коде неких ранијих Бетовенових варијационих циклуса. У Сонати за виолину и клавир оп. 12, бр. 1, спори део уместо коде садржи широко развијено проширење. У првом ставу Бетовенове Сонате за клавир оп. 26, кода доноси микродетаље, тј. елементе, који су узети из теме и индиректно из неких варијација (Способин, 1980, 153–157).

Овај случај стоји на граници између једног широко развијеног спољашњег проширења и кода, и индикативан је за блискост између те две јединице. Кода целог варијацијског циклуса у првом ставу Сонате за клавир оп. 26, укључује се у општу логику конструкције као важан детаљ који учествује у симетричном распореду фаза и у изградњи варијација.

Пример 4 (Л. ван Бетовен; Соната за клавир оп. 26, први став, 204–219т)

У другом ставу Бетовенове Сонате за клавир оп. 14, бр. 1, кода се гради од тематског материјала дела Б сложене троделне форме, као и његове тоналне сфере, која се постепено „разлева” и уступа место главном тоналитету, који се налази на спољашњим деловима целе форме:

Табела 1: Соната за клавир оп. 14, бр. 1, други став

А	Б	А	Кода
а-б-а1 + проширење	а-б	а-б-а1	тематски материјал дела Б
е-мол	Це-дур	е-мол	Це-дур – е-мол

Временски параметри интеграцијског процеса елемената у коди у неким случајевима могу да буду крајње лаконски. У Скерцу из Бетовенове Симфоније бр. 7, која је написана у виду сложене троделне, тј. петоделне форме (А-Б-А-Б-А),

кода одражава и уопштава, у изузетно кратком временском одсеку, два основна елемента: почетак дела Б, са његовим необично изразитим фонским ефектом и идентичним каденцирајућим акордима из првог дела. Кроз те целине, које резимирају у максимално смањеним временским пропорцијама обе основне тематске сфере, добија се брз „обухват“ тематике целог става, при чему обе налазе заједнички језик. Њихова интеграција остварена је у два правца:

1. Хоризонтална синтеза у низу „Б – А”
2. Тонска доследност, чиме се зближавају два контрастна дела који су носиоци изразите фоничности. На тај начин се између њих „провлачи” обједињујући мост који их спаја у јединство:

Табела 2: Симфонија бр. 7, Скерцо

Б	А
Де-дур – де-мол	Еф-дур

Аналогни тип коде са изузетно добро организованим временским параметрима видимо и у Скерцу Бетовенове Симфоније бр. 9 (Способин, 1980, 220). Овде контраст између тематских сфера припада другачијем типу и у њима се директно осликавају обе главне, магистралне линије тематизма сонатног циклуса: драматизам, и с њим повезана интензивна полифонична нит првог става (адекватно првом делу, скерца са акцентом на тоналитет де-мол), и отворенија осећајност песме која крчи пут ка „Оди радости”, тоналитетом светлијим по колориту (де-мол), формирајући „светло” поље у центру скерца. У коди су ова два елемента смештена у релативно кратак временски одсек:

Табела 3: Симфонија бр. 9, Скерцо

Б	А
Материјал почетка Трија	Комплекс каденцирајућих унисоних тонова на Д и Т

Интересантно је и то да је сâм Бетовен означио границу где почиње кода. У њу је укључио и проширење првог дела скерца (ретроспективно и трећег). Још је интересантније укључивање „рама” у коду, где је материјал из Трија окружен унисоним акцентима каденцирајућег процеса на Д и Т.

Овај Скерцо писан је у виду врло занимљивог тродела, који се ретко среће у класицизму:

Табела 4: Симфонија бр. 9, Скерцо

А	Б	А
Сонатна форма	Варијациона форма	Сонатна форма

Линеарно остварена, хоризонтална синтеза, са делимично скраћеним временским пропорцијама синтетизираних елемената, има свој прототип у врло развијеним кодама Бетовеновог симфонијског стваралаштва. У првом ставу Симфоније бр. 5, кода је изграђена у неколико етапа<sup>3</sup>, где је тек у последњој кључни моменат (део где су теза и антитеза постављене једна за другом).<sup>4</sup> Такође је занимљиво то што у другој половини користи два елемента:

1. Ритмички моменат из прве теме који наглашава његову јамбску природу и
2. Комплекс типичних каденцирајућих средстава где се Д и Т функција понављају.

У Бетовеновом стваралаштву сложена троделна форма има широк дијапазон структурних решења са наглашеном тенденцијом ка процесуалности. Она излази из традиционалних оквира. Код Хајдна (Franz Joseph Haydn) и Моцарта је сваки део усмерен на себе и не срећу се случајеви усложеног развитка који стварају неопходност постојања коде (Стојанов, 1995, 158). Бетовен динамизује процесе у сложеној троделној форми, мења традиционалност дајући већу процесуалност деловима и усложњава унутрашње односе међу елементима.

У другом ставу Треће симфоније он динамизује репризу и помоћу полифоне фактуре у њој ствара повишену процесуалност. Услед свега тога, реприза излази из традиционалних оквира и траје дупло дуже. Висок ниво процесуалности достиже до тада непознате димензије, тако да овај став приближава сонатној форми са динамизујућом репризом. Такви поступци јављају се у његовом опусу из зрелог и последњег периода стваралаштва. Може се установити да је однос ка репризи у овом Посмртном маршу донео нови приступ репризама, што мења профил целе форме. Моћно, активацијско деловање полифоније захтева и адекватно супротно деловање које води ка стабилизацији. Појава опширне коде је моменат рађања новог начина изградње и развитка интересантних процеса. Њихова разноврсност и широк радијус деловања је узрок растуће улоге резимирања и синтезе, као једне од најјачих логичких страна Бетовеновог размишљања. Кода је место у ком реалан израз налазе скривене и дубоке везе међу елементима, крајња тачка процесуалне изградње која доводи развој догађаја до логичног завршетка. Један од типичних видова рада са тематским материјалом је избор и селекција оних елемената који имају велики значај за општу драматургију, ново сједињење елемената и из других делова форме (Бобровски, 2010, 93–102). У овој сложеној троделној форми кода доноси елементе и спољашњих делова и трија. Они су укључени у нови, синтетизујући ком-

<sup>3</sup> Аналогни начин изградње види се и у краткој коди из другог става Симфоније бр. 5 Д. Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), где он линеарно приближава валцерску тему из Трија, за којом даје војнички унисон елемената из Скерца.

<sup>4</sup> Погледати тактове: 483–490 (теза) и 491–502 (антитеза).

плекс, који има висок ниво стабилности, која се не губи након последњих каденцирајућих комплекса. У оваквој ситуацији кода постаје кључни део, где поступно наступа смирење, успостављање нарушеног уравнотежења у репризи, која се као таква врло ретко среће и у сложеној троделној форми и из касних историјских етапа. Ова кода има различите фазе. Прва фаза дубоко залази у субдоминантну област. Почетак је у Ас-дуру, но поступно се јавља наполитанска сфера Дес-дура. Она је одраз опште линије фугата из репризе, која ставља акценат на субдоминантну област. Модел фугата је у еф-молу и до краја потенцира тачку ослонаца стављену на тон фа. Субдоминантна област је симптом који показује дејство скривеног сонатног језгра и њено ново, још дубље потврђивање у коди има јак психолошки смисао (у старогрчкој теорији, фригијска област била је носилац драматизма и трагедије). Наполитанско субдоминантно скретање у репризи је моменат који је високо тематизован и у коме постоје и елементи из Трија, но они су сада јако промењени и „приближени“ новом окружењу. Други стадијум коде доноси најизраженије детаље из средине првог дела. Тиме што су варирани и „пребачени“ у дур, овај део се приближава колориту Трија. Овакав заокружен део реткост је у грађи кода. На његовом крају се јављају последњи наполитански тонални импулси, али овде доста покривено, јер је у основи тонични ослонац. Посебно је интересантна последња фаза ове коде, где се јавља тема Посмртног марша, но сада у преображеном и занимљивом виду. Измењена је на начин који ствара осећај распадања и потпуног стишавања енергије до најниже тачке. У оквиру метро-ритмичког ослонаца основног једра, паузе стварају „луфт“, чиме се шири пространство уз успорено кретање материјала.

## **Закључак**

Бетовенов однос ка структурној логици форме достиже врло висок ниво, који указује на музичко размишљање са перспективом устремљеном ка нашој савремености. Стварајући у зони коде резимирајући део, Бетовен у многим случајевима мења њену тежину и приближава општу логику процесуалности драми. У првом ставу његове Симфоније бр. 5 може се видети да реприза сонатног облика остаје „отворена“, нема ништа друго осим излагања двеју тема у основном тоналитету и реконструкције тоналног плана са минималним променама, без икакве динамизације. Реприза овде не даје одговор на питање која тематска садржина је јача и заузима водећу улогу. Одговор је премештен и налази се у коди где, након паузе, започиње драматична експресија, последњи захват, након чега је друга тема радикално промењена. У њој се појављују црте драматизма, што води ка последњим тактовима који имају карактер категоричног императива, који у први план поставља драматично начело.



Логички резиме који Бетовен гради у широко развијеним кодама (у сонатама за клавир оп. 53, оп. 57, у првим ставовима симфонија бр. 3 и бр. 5, као и у увертири *Кориолан*) представља корак напред, и то како из угла опште логике изградње и функционалности музичке форме, тако и тематизма, као и временско-просторних димензија. Настаје закључни моменат у коди, јер она постаје место разоткривања и утврђивања основне идеје. Бетовен то постиже употребљавајући најразличитији семантички потенцијал преко нових, специфичних поступака моделирања тематског материјала. У интересантној панорами појава везаних за тематске процесе у изградњи коде, могу да се донесу неки закључци о новим моментима:

Појава нових, све до коде непоказаних веза међу тематским елементима (са могућим сједињењем на хоризонталном, вертикалном или хоризонтално-вертикалном плану).

Дистанцијано обједињавање тематских елемената из различитих делова форме (типичан пример је кода у првом ставу Симфоније бр. 3, где је део из развојног дела сонатног облика не само поново изложен већ он овде налази „заједнички језик“ са основним тематским материјалом и са њим образује ново јединство високог ранга.

Карактеристичан комплекс средстава која успоравају кретање, као и она која доприносе стабилизацији и која имају примат у ставу – држе својеврстан „монопол“ у коди.

Нови, јаки облици логичког размишљања у стваралаштву Бетовена одражавају се на пуноћу његовог виђења целокупних процеса у свим стадијумима развоја форме: од почетних импулса, од основних сила, па до њиховог спровођења у логички завршетак. У том вишеетапном систему, Бетовен у први план ставља улогу уопштавања и синтезе у општу логику изградње коде. У њима се огледа естетска позиција композитора, његов поглед на целокупан процес формирања облика и на узајамне односе стадијума у композиционом плану. Бетовен има такав приступ коди, која, независно од њене величине, има склоност ка постепеном преображају у део који постаје саставни у односу на општу логику изградње. Та тенденција је најчешћа у сонатном облику, где је кода „прешла еволутивни пут“ од кратког проширења које „појачава“ репризу (нпр. у првом ставу Сонате за клавир оп. 2, бр. 1), па до огромног уопштавајућег дела у ком се налази кључни моменат целог става (нпр. први став Сонате за клавир оп. 53; први и трећи став Сонате за клавир оп. 57; финала симфонија бр. 2, бр. 3 и бр. 5; увертире *Кориолан* и др.). Преношењем закључног, разрешујућег момента из развојног дела у коду појачава се драматургија целог става и настаје ново распоређивање енергије. За разрешавање таквог сложеног, не само техничког подухвата, већ и естетског задатка, Бетовен пажљиво користи моделирање материјала. Моменат селекције елемената је врло одговоран и превасходно захтева познавање својстава тематског материјала, као и

унутрашњих сила. На том путу, Бетовен још у раној Сонати за клавир оп. 7 (у првом ставу) показује један карактеристичан пример изградње коде. Њен почетак уведен је без видљиве синтаксичке границе, резимира основне тематске материјале, али без истог редоследа као у експозицији и репризи, већ их „ређа” другачијим редоследом, чиме развија скривене везе међу њима. Добијена естетска стабилност и компактност не би била иста да је ова кода била другачија.

Веома је интересантна скала процеса које овај композитор користи у кодама. Бетовен веома лако употребљава адекватна средства да би успорио или убрзао процесе у коди. Могући су моменти где приближава елементе, подржавајући њихово међусобно деловање линеарном синтезом (нпр. први став *Appassionato*), но такође и њихово конфронтирање, које смешта у први план, тражећи помоћ од темпа као средства. Такав пример види се у првом ставу Сонате за виолину и клавир оп. 47, где у коди опроштајни *Adagio*, који доноси судбоносну триолу, прати моћни, последњи део коде, где су трагичне црте дубоко ушле у тематику друге теме, утврђујући централни моменат драме првог става.

Бетовенова естетика показује да је постојање дубоких унутрашњих веза међу елементима, као и употребљавање јаких, изоштрених контраста, у зависности од конкретних уметничких идеја самог композитора.

## Литература/References

- Бобровскиј, Виктор П. 2010. *Тематизм как фактор музыкального мышления*, Москва: Книжный дом „ЛИБРОКОМ“
- Холопова, Валентина, Николаевна. 2006. *Формы музыкальных произведений*, Санкт-Петербург – Москва – Краснодар: Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайковского, „Лань“
- Способин, Игорь, Владимирович. 1980. *Музыкальная форма*. Москва: „Мугриз“
- Стоянов, Пенчо. 1995. *Музикален анализ*. Софија: „Музика“

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Artical language: Serbian

## THE REVIEW OF THE MOST CHARACTERISTIC CODAS IN BEETHOVEN'S WORKS

**Danijela Ilić**

*University of Niš, Faculty of Arts in Niš, Republic of Serbia*

### Summary

An extensive research of the coda in Beethoven's compositions has resulted in writing this paper which competently presents numerous examples of the coda typical of Beethoven's opus. The codas depicted range from those early and short ones, which can be described as outer extensions, to those that represent the codas of the complete cycle, not only of the form that contain them. The selection has not been based on the formal pattern in which they occurred.

**Key words:** final group, coda, extension, summarizing, synthesis.

Datum prijema članka/ Paper received on: 6. 6. 2019.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 14. 6. 2019.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 17.10. 2019.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





# СЛУШАЊЕ МУЗИКЕ У ОКВИРУ ПРЕДШКОЛСКОГ ОБРАЗОВАЊА У ПРОГРАМСКИМ ДОКУМЕНТИМА И СТРУЧНИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА У СРБИЈИ ОД КРАЈА XIX ВЕКА ДО ДАНАС<sup>1</sup>

**Маја С. Соколовић Игњачевић\***

*Универзитет у Београду, Учитељски факултет, Република Србија*

## Сажетак

Слушање музике једна је од веома значајних и учесталих активности које се реализују у предшколским установама, у оквиру музичког васпитања и образовања деце. У овом раду намера нам је била да сагледамо начин на који је слушање музике обрађено у програмским документима и стручним публикацијама коришћеним и објављеним у Србији од краја XIX века до данас, које сличности и разлике су уочљиве међу наведеним смерницама, те у којој мери су оне усклађене са иностраном литературом у овој области. У овом раду је најпре креиран својеврстан теоријски оквир, у ком су сумирани кључни ставови и резултати иностраних истраживања везаних за слушање музике. Потом су анализирани публикације, коришћене или објављене на нашим просторима, у којима је обрађена тема слушања музике, применом анализе садржаја, кроз одабране категорије. Установљене су сличности и разлике међу анализираним публикацијама у погледу постављених циљева за рад у домену слушања музике у предшколској узрасној фази, критеријума за одабир музичких садржаја и методских поступака.

**Кључне речи:** предшколско музичко образовање, слушање музике, програмска документа, музички садржај, методски поступак.

## Увод

У уводном делу рада представимо различите ставове о неким од кључних методичких проблема везаних за слушање музике у предшколској узрасној фази, првенствено о начину рада са децом у овој области и критеријумима за избор музичких садржаја, који ће бити предмет анализе различитих штампаних извора који их обрађују, а коришћени су или објављени у Србији од краја XIX века до данас.

---

<sup>1</sup> Овај рад део је истраживања спроведеног у оквиру докторске дисертације, чија израда је у току.

---

\* maja.ignjacevic@gmail.com

Слушање музике у предшколском узрасту се одвија на два начина. У први спада пасивно слушање пажљиво одабране музике, у одређеним тренуцима и ограниченог трајања током опуштања и слободне игре. Халам истиче да и у оквиру пасивног слушања музике деца од најранијег узраста стичу имплицитно знање о музици коју слушају, те да, што је већа изложеност различитој музици, ово знање се стиче брже и у већој мери (Hallam, 2012, стр. 41). У други спада слушање музике праћено изражавањем дечјег доживљаја или скретањем пажње на поједине музичке елементе. Начини на које деца изражавају свој доживљај дела су различити – вербални, ликовни, музички (мелодијски или ритмички), или кроз покрет (Swanson, 1969, стр. 268).

У предшколском узрасту, у васпитно-образовној пракси, слушање музике обично прати разговор о појединим музичким компонентама. Деца предшколског узраста не могу истовремено обратити пажњу на више музичких компоненти, што потврђују и сазнања о функционисању перцептивног система и поставке „теорије филтра“, према којој се пажња усмерава на „ограничен број чулних података у једном тренутку“, делујући као филтар (Mirković Radoš, 1996). Јанг и Гловер наводе неколико начина рада у оквиру овог приступа – фокусирање дечје пажње на сам музички ток, охрабривање деце да упамте музику током њеног слушања, упућивање на слушање и описивање једне одређене музичке карактеристике (боје, висине, трајања, итд.), препознавање одређеног сегмента (почетка или краја фразе, или дела који одликује нека музичка карактеристика) и слично. Оне истичу и важност улоге васпитача у постављању модела за начин вербализовања музичких утисака и разговор о музичким карактеристикама слушаног дела (Young, & Glover, 2002).

Фаулер истиче да је упоређивање једно од најбољих средстава за разумевање музике – у почетку треба поредити дела која су изразито контрастна – електронску музику и Грегоријански корал, војну са црквеном музиком, и томе слично, а касније се уводе суптилнији контрасти, између дела из различитих периода, култура, различитих композитора, истог композитора из ранијих и каснијих периода стваралаштва, различитих интерпретација истог дела и слично (Fowler, 1965, стр. 42). И други аутори истичу значај утврђивања сличности и разлика у развоју способности идентификовања музичких структура (Pound, & Harrison, 2002; Hallam, 2012).

Иако приступ у ком деца дају вербални одговор на слушање музике има извесне предности, мишљења смо да нипошто не треба да буде једини који се реализује у пракси. Наиме, бројни аутори утврдили су да је дечје разумевање одређених музичких елемената (висине тона, динамике, темпа, боје тона) често боље него што умеју да се о њима вербално изразе (Van Zee, 1976; Hair, 1977, 1987; Costa-Giomi, & Descombes, 1996; Webster, & Schlenrich, 1982; Wooderson, & Small, 1981), па осим вербалног реаговања на одређене

музичке елементе, слушање музике треба да буде праћено и реаговањем покретом на промене одређених музичких карактеристика (високо-ниско, споро-брзо, гласно-тихо), чак и на промене у оквиру музичке форме (Van Zee, 1976; Juntunen, 2004; Kerchner, 2000; Pound, & Harrison, 2002; Flowers, 1990; Young, & Glover, 2002). „(...) Музичко разумевање се манифестује кроз телесну акцију, што се може посматрати као физичка метафора која чини мост између конкретног и апстрактног“ (Juntunen, 2004, стр. 211).

Слушање музике може бити праћено и различитим музичким активностима – певањем, извођењем пулса и покрета (Fryberger, 1916), а као подстицај дечје пажње може послужити и ишчекивање најављене музичке појаве (Fryberger, 1916, стр. 25).

Дечје реаговање покретом на одређене музичке елементе зависи и од избора музичких дела која се користе у оквиру слушања музике. Мец је реализовао истраживање у ком је испитивао управо разлику у дечјем реаговању приликом слушања различитих дела. „У овој студији, опсервација је показала да музички одломци који наглашавају један карактеристичан квалитет (...) изазивају реаговање покретом које се односи на те квалитете“ (Metz, 1989, стр. 56).

Музика је уметност која се одвија у времену, па је основна претпоставка за њено слушање и опажање њених карактеристика усмерена пажња. „Слушање (музике) захтева свесну когнитиву активност и укључује фокусирање на одређене музичке елементе“ (Hallam, 2012, стр. 57). Бројним истраживањима установљено је да постоје велике индивидуалне разлике у начину на који деца слушају музику и времену у току ког су у стању да слушају музику са пуном пажњом. Симс и Кесиди (1997), у истраживању са децом узраста 3-5 година, и Симс и Нолкер (2002), у истраживању поновљеном са децом узраста 5-7 година, уочили су да постоје личне особености дечјег слушања музике, те да поједина деца слушају музику у дужим или краћим интервалима, што доводи у питање генерализацију према којој сва деца предшколског узраста имају лимитиран опсег слушачке пажње (Sims, 1986, 2001; Sims, & Cassidy, 1997; Sims, & Nolker, 2002). Из тог разлога, приликом групних активности слушања музике, треба имати у виду наведене разлике међу децом и током процеса слушања на различите начине подстицати и ону децу чије је трајање пажње краће.

Поред слушања музике које за циљ има упознавање са одређеним музичким елементима (тонском висином, бојом, динамиком, темпом, итд.), Нај и Нај се залажу и за слушање зарад уживања у музици, током одмора или опуштања (Nye, & Nye, 1974). Халам истиче да не треба занемарити ни значај слушања праћеног слободним покретом, за које наводи да подстиче мултисензорно учење (Hallam, 2012, стр. 68). Кратус (2017) чак упозорава да иако познавање музичких елемената омогућава људима да разумеју музичке и структуралне квалитете музичког дела, овакав начин фокусирања

на поједине концепте није уобичајен у свакодневним ситуацијама слушања музике зарад уживања у њеном звучању, те га треба комбиновати у оквиру музичког васпитања са приступом у ком деца-слушаоци креирају своја лична слушалачка искуства кроз усмеравање пажње на више аспеката музике симултано (Kratuus, 2017).

Осим слушања музике, са децом често треба организовати игре за развој слушне пажње и идентификовања различитих звукова из окружења, препознавања по гласу или по звуку, упаривања звечки са истим пуњењем, као и вежбе у којима деца покушавају да изведу идентичан тон као онај одсвиран на мелодијском инструменту. Међу играма се наводе и оне где дете понавља ритмички образац задат од стране васпитача или другог детета (Bayless, & Ramsey, 1978). Овакве игре су значајне јер кроз њихово извођење деца вежбају усмеравање слушне пажње и развијају способност слушне дискриминације кроз једноставне задатке, те оне служе као припрема перцептивног апарата за слушање музике, као знатно сложенији задатак.

Постоје неслагања у вези са репертоаром који треба користити у раду са децом предшколског узраста. Неки аутори сугеришу употребу репертоара лимитираног на једноставна дела, са јасно дефинисаном и изражајном мелодијом, једноставном ритмичком структуром (Swanson, 1969, стр. 268). Сматрамо да истицање овако формулисаних критеријума у васпитно-образовној пракси може довести до превеликог ограничавања слушалачког репертоара и сагласни смо са ставом Мирковић Радош да садржаји треба да буду близу горње границе дечје могућности разумевања, те да децу треба „postupno pripremiti za složena ili neobična iskustva“ (Mirković Radoš, 1996, стр. 249).

Коришћење ширег музичког репертоара има оправдање и у надовезивању на музички укус деце предшколског узраста. Наиме, Харгривс је поставио тезу да млађа деца показују већу толеранцију на различите музичке стилове који се у старијим узрастима карактеришу као неконвенционални (Hargreaves, 1982, стр. 51, према Hargreaves, & Bonneville-Roussy, 2018, стр. 162), а бројна истраживања (Kopiez, & Lehmann, 2008; LeBlanc, Sims, Siivola, & Obert, 1996; Roulston, 2006) потврдила су ову тезу.

Фаулер (1966) сматра да ако Брунер у свом *Процесу образовања* тврди да на сваком узрасту може да се савлада свако градиво, ако је презентовано на начин који одговара начину мишљења типичном за дати узраст (Bruner, 1976, стр. 290), онда сва музика, па и дела Шенберга, Бартока, дела електронске музике и друга треба да буду доступна детету почев од његовог првог музичког искуства надаље. По његовом мишљењу, музика не треба да буде измењена или бирана тако да се усклађује са нивоом ученичке способности, већ служи као подстицај њеном развоју, те достизању различитих нивоа разумевања (Fowler, 1965, стр. 40). Овај став је донекле у сагласју и са поставкама Виготског, према којима учење мора бити прилагођено индивидуалним



могућностима сваког детета, али не само оне што дете у том тренутку може да оствари, већ и његовом потенцијалу. Сличан став износи и Бен, која заговара став да пошто у раном узрасту не можемо знати која деца ће се развити у професионалне музичаре, а која не, треба свима пружити најквалитетније почетно музичко образовање, базирано на врхунским делима музичке уметности (Benn, 1966, стр. 251). Ипак, наведени аутори не прецизирају начине за приближавање овако широког репертоара деци предшколског узраста. Сматрамо да деци треба понудити шири слушалачки репертоар, кроз усмерене активности<sup>2</sup> чији је методски поступак усклађен са узрастним карактеристикама деце (изражена игровна компонента, креиране прилике за реаговање на музику покретом, музичким изразом, вербално и ликовним изразом) и коришћењем пажљиво одабраних дела или одломака из дела, који су такође у складу са узрастним карактеристикама деце, тако да је, на пример, у њима лако препознатљив одређен музички елемент, а њихово трајање је усклађено са трајањем дечје пажње. Истичемо и да проналажење дела која имају изражене поједине музичке компоненте није једноставан процес. Поједини аутори наводе податак о постојању штампаних каталога који олакшавају потрагу за илустративним музичким примерима (Nye & Nye, 1974, стр. 221). На нашим просторима овакви каталози нису присутни, а њихово присуство у штампаној или електронској форми би свакако користило васпитачима у раду у овој области.

## **Методолошки оквир за аналитички приступ штампаним изворима о слушању музике за предшколски узраст**

У овом раду анализирани су различити штампани извори који садрже смернице и методичка упоришта везана за слушање музике у предшколској узрадној фази, а објављени су или коришћени у Србији, у периоду од краја XIX века до данас:

- званични и незванични програми васпитно-образовног рада и методичка упутства за њихову реализацију;
- педагошка литература, у оквиру које највећи удео има методичка литература (уџбеници, приручници – методике музичког васпитања);
- педагошка периодика.

Када је реч о педагошкој периодици, уврштен је чланак Ивана Михалека, јер представља својеврстан приручник „у малом“, где свеобухватно приказује приступ методици музичког васпитања. Анализа остатка педагошке периодике која обрађује тему слушања музике учинила би истраживачки корпус преобимним, те је нисмо уврстили у ово истраживање.

---

<sup>2</sup> Термини „активност“, „усмерена активност“, као и „музичка активност“ (у случају када активност припада методици музичког васпитања) учестало се користе у методичкој литератури намењеној прешколској педагогији.

## Корпус чине 22 публикације:

Табела 1  
Анализиране публикације

Аутор	Назив дела	Година издања	Врста публикације
	<i>Програм и начин рада у забавишту</i>	1940.	Програмски документ (званични)
	<i>Упутства васпитачу дечјег врта</i>	1948.	Програмски документ (незванични)
Божидар Д. Стефановић	<i>Методика музичког васпитања претшколске деце</i>	1958.	Методичка литература
Stanka Fučkar	<i>Muzički odgoj predškolske djece</i>	1959.	Методичка литература
	<i>Vaspitni rad u pretškolskim ustanovama</i>	1959.	Програмски документ (незванични)
Višnja Manasteriotti	<i>Muzički odgoj na početnom stupnju</i>	1969/1987.	Методичка литература
Вишња Манастериоти	<i>Програм васпитно-образовног рада у предшколској установи</i>	1969/1970.	Програмски документ (званични)
Ivan Mihalek	<i>Oblici muzičkog vaspitanja dece predškolskog uzrasta</i>	1971.	Педагошка периодика
	<i>Основе програма васпитно-образовне делатности дечјег вртића и васпитне групе предшколске деце при основној школи</i>	1975.	Програмски документ (званични)
	<i>Program predškolskog vaspitanja i obrazovanja (Vojvodina) (Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini. Program vaspitno-obrazovne delatnosti u ustanovama za predškolsko vaspitanje i obrazovanje u SAPV)</i>	1975.	Програмски документ (званични)
	<i>Правилник о заједничком програму предшколског васпитања и образовања (Војводина)</i>	1985.	Програмски документ (званични)
Емилија Матић и Ксенија Мирковић Радош	<i>Музика и предшколско дете</i>	1986.	Педагошка литература

Ivana Domonji	<i>Metodika muzičkog vaspitanja u predškolskim ustanovama</i>	1986.	Методичка литература
	<i>Основе програма предшколског васпитања и образовања деце узраста од три до седам година</i>	1996.	Програмски документ (званични)
Мирјана Марковић и сар.	<i>Корак по корак 2</i>	1997.	Методичка литература
Милена Ђурковић Пантелић	<i>Методика музичког васпитања деце предшколског узраста</i>	1998.	Методичка литература
	<i>Правилник о општим основама предшколског програма (припремни програм)</i>	2006.	Програмски документ (званични)
Емил Каменов	<i>Опште основе предшколског програма: модел Б</i>	2007.	Програмски документ (званични)
Еуђен Џинџ	<i>Muzičko vaspitanje sa metodikom: priručnik</i>	2013.	Методичка литература
Мирјана Ђурђевић и Весна Лукач	<i>Музичко васпитање: збирка активности за рад у припремној групи: приручник за васпитаче</i>	2013.	Методичка литература
Габријела Грујић	<i>Методички аспекти у музичком васпитању деце предшколског узраста</i>	2017.	Методичка литература
Јасмина Столић	<i>Музичке игре и покрет на предшколском узрасту</i>	2018.	Методичка литература

Публикације су анализирани кроз примену анализе садржаја кроз следеће категорије:

- (i) Значај слушања музике/циљеви и задаци
  - Значај слушања музике
  - Циљеви/задаци у домену слушања музике
- (ii) Критеријуми за одабир композиција за слушање и број предвиђених нумера
- (iii) Методски поступак у области слушања музике.

## Резултати и дискусија

(i) Теме везане за музичко васпитање обрађиване су у различитим публикацијама и пре 1940. године (Kirić, 1935; Maletaški 1904/1905; Miodragović, 1897; Stefanović, 1924; Stojšić, 1898), али је у њима пажња превасходно посвећена певању и музичким играма. Прва публикација у којој се помиње слушање музике у предшколском узрасту је дело *Програм и начин рада у забавишту*, из 1940. године,

у којој се међу активностима помиње препознавање слушаних дела према почечима. У публикацијама које следе наведени су циљеви у области слушања музике, број предвиђених нумера за слушање, као и сугестије за методски поступак у овој области, док тек Манастериоти (1969/1987) експлицитно истиче велики значај слушања музике за препознавање дечје музикалности. Матић и Мирковић Радош у својој књизи из 1986. истичу детаљније податке о значају слушања музике у предшколском узрасту – богаћење емоција, подстицање интересовања за музику, допринос стварању пријатне атмосфере. Ђурковић Пантелић (1986) наводи његов значај за развој музичких способности, утицај на емоционални живот детета, његову естетску културу и свестрани развој, док Грујић (2017) истиче допринос систематског рада у домену слушања музике развоју музичких предиспозиција, мелодијског и хармонског слуха, перцепције динамике, темпа, ритма и других средстава музичког израза, укупног карактера дела, развоју усмерене пажње током слушања музике, музичке меморије, навике слушања музике и формирању музичког укуса.

У анализираним публикацијама наведени су бројни циљеви за област слушања музике у предшколском узрасту, међу којима су:

- праћење музике покретом, уз поступно усложњавање покрета који се изводе уз музику (Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948),
- развој способности препознавања песама и слушаних композиција према мелодији (Grujić, 2017; Osnove programa, 1996; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948),
- упознавање са музичким изражајним средствима (Domonji, 1986; Manasteriotti, 1969/1987),
- стицање навике/способности пажљивог слушања (Grujić, 2017; Kamenov, 2007; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006; Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970),
- развој способности доживљавања музике (Grujić, 2017; Marković i sar., 1997; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006; Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Činč, 2013),
- развој музичке меморије (Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970),
- упознавање са елементима музичког израза и особине тона и развој способности њиховог запажања – висине, трајања, динамике, темпа, карактера, форме, извођачког састава (Grujić, 2017; Đurković Pantelić, 1998; Kamenov, 2007; Marković i sar., 1997; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006; Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985;

Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Ćinĉ, 2013), а код неких аутора наводе се још и уочавање мелодије у сопрану и басу, уочавање тонског рода (Mihalek, 1971), елементарно познавање музичких форми и способност њихове базичне анализе (Osnove programa, 1996),

- развој естетских осећања (Mihalek, 1971),
- развој интересовања за музику/ буђење емоција и жеље за музицирањем (Grujić, 2017; Kamenov, 2007; Mihalek, 1971; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006; Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975),
- упознавање музике као културног феномена, музичке традиције и дела савремене музичке уметности, упознавање са различитим жанровима и стиловима (Kamenov, 2007; Marković i sar., 1997; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006; Ćinĉ, 2013),
- упознавање занимљивих појединости везаних за композиторе, ауторе и извођаче (Kamenov, 2007; Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa, 2006),
- развој музичких способности (Domonji, 1986),
- развој креативних способности (Domonji, 1986),
- развој когнитивних, психомоторних и афективних компоненти дечје психе (Ćinĉ, 2013).

(ii) Уочљиве су и разлике у предложеном репертоару који треба користити у слушању музике са децом предшколског узраста. У једном броју анализираних публикација наведене су само врсте музике коју треба користити (према начину извођења) – најчешће вокална и инструментална (Uputstva vaspitaĉu deĉjeg vrta, 1948), уз напомену о примерености узрасту (Zajedniĉki program predškolskog vaspitanja i obrazovanja, Vojvodina, 1985; Osnove programa, 1975; Program predškolskog vaspitanja i obrazovanja, Vojvodina, 1975; Fuĉkar, 1959) и/или програмском карактеру (Vaspitni rad u pretškolskim ustanovama, 1959; Mihalek, 1971).

У осталим публикацијама дате су нешто прецизније смернице везане за инструменталну музику – Манастериоти (1969/1987) наводи да то треба да буду клавирске минијатуре, краћа оркестарска дела програмског карактера и плесови; у програмском документу из 1969. да је реч о играма, корачницама, за соло инструмент или оркестар; Домоњи (1986) препоручује инструменталне минијатуре, дела прикладног садржаја и програмског карактера, плесове и солистичка пре него оркестарска дела.

У великом броју публикација препоручено је коришћење народне музике (Vaspitni rad u pretškolskim ustanovama, 1959; Grujić, 2017; Domonji, 1986; Đurković Pantelić, 1998; Kamenov, 2007; Manasterioti, 1969/1987; Opšte osnove programa, 2006, pripremni program; Osnove programa, 1975; Osnove programa, 1996; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Stefanović, 1958; Fuĉkar, 1959), а у једном броју публикација и дела такозване

дечје забавне музике (Domonji, 1986; Matić i Mirković Radoš, 1986; Stefanović, 1958). Тек од 1996. године помињу се и вокално-инструментална дела. Народна музика других поднебља и савремена уметничка музика нису наведене у анализираним публикацијама.

У неколико публикација наглашено је да кључни критеријум за одабир дела треба да буде њихова разноврсност по различитим музичким карактеристикама (Domonji, 1986; Matić i Mirković Radoš, 1986; Fučkar, 1959). У складу са сличним препорукама у иностраној литератури, и у неколицини овдашњих публикација заступљена је сугестија за коришћење дела контрастних по музичким карактеристикама, како би деца стицала знања о њима кроз поређење њихових одлика (Domonji, 1986; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Fučkar, 1959). Присутан је и став да треба користити дела у којима је лако препознатљиво неко средство музичког израза (Grujić, 2017; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Fučkar, 1959), али наглашавамо да је трагање за музичким примерима у којима је истакнута и лако препознатљива одређена музичка карактеристика захтеван посао. Навели смо да су у неким од иностраних земаља објављивани каталози музичке литературе, разврстани према музичким елементима који су уочљиви, те истичемо потребу за креирањем сличних публикација које би представљале вид подршке васпитачима запосленим у нашим предшколским установама.

У малом броју публикација предвиђен је и број нумера које треба обрадити током сваке године:

Табела 2

Препоручен број композиција за слушање по узрастним групама

Аутор/назив дела	Млађа група	Средња група	Старија група
<i>Упутства васпитачу дечјег врта, 1948.</i>	10–12 песама и 5–6 инструменталних дела	10–15 песама. и 8–10 инструменталних дела	10–15 песама и 10–15 инструменталних дела
<i>Програм васпитно-образовног рада у предшколској установи, 1969/1970.</i>	5	5–8	8–10
<i>Основе програма, 1975/1982.</i>	5	8–10	8–10
<i>Програм предшколског васпитања и образовања, Војводина, 1975.</i>	5–8	5–8	8–10

Уочавамо да је у оквиру публикације из 1948. године дат нешто већи број нумера него у другим документима, чији просечан број сматрамо веома малим на годишњем нивоу.

(iii) Када је реч о методском поступку у домену слушања музике, најчешће се наводи да прво слушање треба да буде лишено питања и података о

делу, а свако наредно треба да прати задатак или питање везано за по једну музичку карактеристику (Grujić, 2017; Đurđev i Lukač, 2013; Đurković Pantelić, 1998; Manasteriotti, 1969/1987; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970), односно разговор о музичким карактеристикама (Domonji, 1986; Marković i sar., 1997; Osnove programa, 1975/1982; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Stefanović, 1958; Stolić, 2018; Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948; Fučkar, 1959; Činč, 2013). У теоријском делу рада навели смо резултате истраживања која потврђују да деца неретко поседују веће разумевање музичких концепата него што су у стању вербално да изразе, међутим, у највећем броју анализираних публикација предвиђено је управо вербално реаговање деце на одслушано музичко дело (Grujić, 2017; Osnove programa, 1975/1982; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja, 1985; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Činč, 2013). У знатно мањем броју анализираних публикација заступљени су и други видови дечјег израза, за које сматрамо да их је важно уврстити у рад у домену слушања музике:

- ликовни израз (Đurković Pantelić, 1998; Manasteriotti, 1969/1987);
- кроз драматизацију (Stefanović, 1958);
- кроз покрет (Đurđev i Lukač, 2013; Matić i Mirković Radoš, 1986; Stolić, 2017; Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948);
- музицирањем на инструментима (Domonji, 1986);
- музицирањем на инструментима и покретом (Fučkar, 1959);
- покретом и ликовним изразом (Marković i sar., 1997).

Публикације се могу разврстати и према томе да ли се претежно саветује слушање извођења уживо, од стране васпитача (Fučkar, 1959), комбиновање оба начина рада (Vaspitni rad u predškolskim ustanovama, 1959; Domonji, 1986; Kamenov, 2007; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Stefanović, 1958), или, што је најчешће случај, у којима је подразумевано да се слушање одвија уз помоћ различитих носача звука.

У већини публикација наглашена је потреба за обнављањем раније слушаних дела (Domonji, 1986; Đurđev i Lukač, 2013; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975), а повремено је наведено да их прати даљи рад на препознавању њихових музичких особености (Grujić, 2017), те да је потребно подстицати децу да их препознају према почецима (Grujić, 2017; Kamenov, 2007; Matić i Mirković Radoš, 1986; Osnove programa, 1975/1982; Osnove programa, 1996; Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini, 1975; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Program i način rada u zabavištu, 1940; Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948). Каменов (2017) наводи и интересантан задатак у ком деца треба да препознају да ли је познато дело изведено правилно, а свакако, овај задатак је применљив само када се слушају дела изведена од стране васпитача.



У већини наведених публикација истакнуто је (а понегде и подразумевано), да се усмерена активност из области музичког васпитања у домену слушања музике састоји из мотивационог увода, централног дела, у ком се дело или неколико њих слуша и стичу знања о одређеном музичком елементу, и завршног дела, у који је неретко укључен и покрет или музицирање на инструментима. У појединим публикацијама наведено је да слушање музике може бити део активности из других области васпитно-образовног рада (Domonji, 1986; Đurđev i Lukač, 2013; Đurković Pantelić, 1998; Manasteriotti, 1969/1987; Uputstva vaspitaču dečjeg vrta, 1948).

У малом броју публикација наведено је да активност треба осмислити тако да има игролику форму, те да треба укључити очигледна средства (Grujić, 2017; Domonji, 1986; Matić i Mirković Radoš, 1986; Mihalek, 1971).

У теоријском делу рада навели смо грубу поделу начина рада у овој области на активно и пасивно слушање. Данас је, због доступности различитих апарата за репродукцију звука, пасивно слушање део свакодневице у раду већине предшколских установа. Овај начин рада је експлицитно наведен у једном броју публикација (Domonji, 1986; Đurković Pantelić, 1998; Marković i sar., 1997; Matić i Mirković Radoš, 1986; Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi, 1969/1970; Stefanović, 1958; Fučkar, 1959), док претпостављамо да се и тамо где није наведен подразумева. Стефановић (1958) је прецизирао и репертоар за пасивно слушање, који се разликује од оног за активно слушање и укључује дела лаке, забавне музике, народне песме и кола и дечју музику (Stefanović, 1958).

У већини публикација слушање музике представља средство за стицање знања о појединим музичким елементима. У неким од публикација нису сасвим спецификовани захтеви у овој области, на пример, наведено је да се од деце очекује да препознају разлике у динамици, али не и да ли је у питању само разлика између тихог и гласног, или разлика између више динамичких нијанси. Подсећамо још једном на налаз из уводног дела рада који сматрамо кључним када је реч о слушању музике, а то је да постоје велике индивидуалне разлике у начину на који деца слушају музику и времену у току ког су у стању да слушају музику са пуном пажњом (Sims, 1986, 2001; Sims & Cassidy, 1997; Sims & Nolker, 2002), те да је задатак васпитача да паралелно прати и бележи податке о особеностима сваког детета у овом погледу и на њима заснива и планира рад у овој области.

## **Закључна разматрања**

Циљ овог рада било је сагледавање начина на који је слушање музике обрађено у програмским документима и стручним публикацијама коришћеним и објављеним у Србији од краја XIX века до данас, утврђивање постојећих сличности и разлика међу наведеним смерницама, као и њихове усклађености са иностраном литературом у овој области.



У овом раду идентификовали смо неколико кључних тема у области слушања музике у предшколској узрасној фази, присутних како у иностраној литератури, тако и у анализираним публикацијама. Међу њима су укључивање адекватних начина реаговања деце на слушање музике (вербално, покретом, ликовним изразом, музицирањем, итд.), сврсисходност слушања извођења уживо спрам оног са носача звука, важност обнављања раније слушаних дела и њиховог препознавања по почецима, као и укључивање слушања музике у рад из области других методика. Указали смо на извесна неслагања која постоје међу публикацијама када је реч о овим темама. Уочили смо да је доминантно вербално реаговање деце на слушана дела, спрам реаговања покретом, музичким активностима или ликовним изразом. Сумирали смо циљеве који су постављени у домену слушања музике у анализираним публикацијама и утврдили сличности и разлике у наведеним критеријумима за одабир нумера за слушање музике, као и број нумера предвиђен за обраду током сваке године, прецизиран у појединим публикацијама. Утврдили смо и да не постоје већа неслагања међу ауторима када је реч о организацији тока усмерених активности у домену слушања музике, те да су најчешће састављене из уводног, централног и завршног дела, у којима је прво слушање лишено питања и података о делу, док су наредна праћена одређеним задацима, питањима или разговором о по једној музичкој карактеристици.

Како је слушање музике у оквиру предшколских установа један од значајних видова предшколског музичког васпитања, указујемо и на важност спровођења емпиријских истраживања у овој области, како би се испитала оправданост поступака који су присутни у васпитно-образовном раду, али и на важност повећања разноврсности поступака примењених у раду у овој области, како би се подстакла дејча мотивација за стицање знања о музици на овај начин.

## Литература/References:

- (1940). Program i način rada u zabavištu. *Prosvetni glasnik*, 9/1940. 820–836.
- (1948). *Uputstva vaspitaču dečjeg vrta: pravila dečjeg vrta*. Beograd: Prosveta.
- (1959). *Vaspitni rad u pretškolskim ustanovama. Kolektivni rad profesora škole za vaspitače*. Beograd: Savremena škola.
- (1969/1970). *Program vaspitno-obrazovnog rada u predškolskoj ustanovi*. Beograd: Naučna knjiga.
- (1975/1982). *Osnove programa vaspitno-obrazovne delatnosti dečijeg vrtića i vaspitne grupe predškolske dece pri osnovnoj školi*. Beograd: Republička zajednica dečje zaštite.
- (1975). *Predškolsko vaspitanje u SAP Vojvodini*. Program vaspitno-obrazovne delatnosti u ustanovama za predškolsko vaspitanje i obrazovanje u SAPV. Novi Sad: Pokrajinski zavod za izdavanje udžbenika.
- (1985). Pravilnik o zajedničkom programu predškolskog vaspitanja i obrazovanja. *Službeni list SAPV, Propisi i Prosvetnog saveta Vojvodine*, 20. 3. 1985, 1–87.
- (1996). Pravilnik o Osnovama programa predškolskog vaspitanja i obrazovanja dece uzrasta od tri do sedam godina. *Službeni glasnik RS. Prosvetni glasnik*, 96/6, 36–49.

- (2006). Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa. *Službeni glasnik RS. Prosvetni glasnik*, 06/14, 1–64.
- Bayless, K. M., & Ramsey, M. E. (1978). *Music, a way of life for the young child*. Saint Louis: The C. V. Mosby Company.
- Benn, O. A. (1966). Excellence in elementary music programs. In: B. Kowell (Ed.), *New perspectives in music education: source book*. Washington, DC: Music Educators National Conference, 245–252.
- Bruner, Dž. (1976). Proces obrazovanja. *Pedagogija*, 2–3, 275–321.
- Costa-Giomi, E., & Descombes, V. (1996). Pitch labels with single and multiple meanings: A study with French-speaking children. *Journal of Research in Music Education*, 44, 204–214.
- Činč, E. (2013). *Muzičko vaspitanje sa metodikom: priručnik*. Vršac: Visoka škola strukovnih studija za vaspitače „Mihailo Palov“.
- Domonji, I. (1986). *Metodika muzičkog vaspitanja u predškolskim ustanovama*. Sarajevo: Svjetlost.
- Đurđev, M. i Lukač, V. (2013). *Muzičko vaspitanje: zbirka aktivnosti za rad u pripremnoj grupi: priručnik za vaspitače*. Novi Sad: Stylos art.
- Đurković Pantelić, M. (1998). *Metodika muzičkog vaspitanja dece predškolskog uzrasta*. Šabac: Viša škola za obrazovanje vaspitača.
- Grujić, G. (2017). *Metodički aspekti u muzičkom vaspitanju dece predškolskog uzrasta*. Beograd: Klett.
- Flowers, P. (1990). Listening: The Key to Describing Music. *Music Educators Journal*, 77(4), 21–23. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3397876>
- Fowler, C. (1965). The Misrepresentation of Music: A View of Elementary and Junior High School Music Materials. *Music Educators Journal*, 51(5), 38–42. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3390490>
- Fryberger, A. M. (1916). *Listening Lessons in Music, Graded for Schools*. Boston, New York, Chicago: Silver, Burdett and Company.
- Fučkar, S. (1959). *Muzički odgoj predškolske djece*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hair, H. I. (1977). Discrimination of tonal direction on verbal and nonverbal tasks by first grade children. *Journal of Research in Music education*, 25(3), 197–210.
- Hair, H. (1987). Children's responses to music stimuli: Verbal/nonverbal, aural/visual modes. In C. K. Madsen & C. Prickett (Eds.), *Applications of research in music behavior*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Hallam, S. (2012). *Music psychology in education*. London: Institute of Education Press.
- Hargreaves, D. J., & Bonneville-Roussy, A. (2018). What is "open-earedness", and how can it be measured? *MUSICAE SCIENTIAE*, 22(2), 161–174. <https://doi.org/10.1177/1029864917697783>
- Juntunen, M. L. (2004). Embodiment in musical knowing: how body movement facilitates learning within Dalcroze Eurhythmics. *British Journal of Music Education*, 21(2), 199–214. Retrieved from <http://ezproxy.nb.rs:2059/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=14594844&site=eds-live>
- Kamenov, E. (2007). *Opšte osnove predškolskog programa: model B*. Novi Sad: Dragon.
- Kerchner, J. (2000). Children's Verbal, Visual, and Kinesthetic Responses: Insight into Their Music Listening Experience. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (146), 31–50. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40319032>
- Kirić, N. (1935). *Priručnik za narodna zabavišta i niže razrede osnovnih škola*. Velika Kikinda: Štamparija J. Radaka.
- Kopiez, R., & Lehmann, M. (2008). The 'open-earedness' hypothesis and the development of age-related aesthetic reactions to music in elementary school children. *British Journal of Music Education*, 25(2), 121–138.

- Kratus, J. (2017). Music Listening Is Creative. *Music Educators Journal*, 103(3), 46–51. <https://doi.org/10.1177/0027432116686843>
- LeBlanc, A., Sims, W., Siivola, C., & Obert, M. (1996). Music Style Preferences of Different Age Listeners. *Journal of Research in Music Education*, 44(1), 49-59. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3345413>
- Maletaški, M. (1904). Zabavište – zbirka celokupnog rada u srpskim veroispovednim zabavištima za porodice, zabavišta i zabavilje. *Školski odjek*, br. 17–24.
- Maletaški, M. (1905). Zabavište – zbirka celokupnog rada u srpskim veroispovednim zabavištima za porodice, zabavišta i zabavilje. *Školski odjek*, br. 1–24.
- Manasteriotti, V. (1969/1987). *Muzički odgoj na početnom stupnju*. Zagreb: Školska knjiga.
- Marković, M., Šain, M., Kovačević, I., Koruga, D., Ivanović, R., Beljanski Ristić, Lj., Krsmanović, M., Gajić, Z. i Peković, D. (1997). *Korak po korak 2. Vaspitanje dece od tri do sedam godina – priručnik za roditelje i vaspitače*. Beograd: Kreativni centar.
- Matić, E. i Mirković Radoš, K. (1986). *Muzika i predškolsko dete*. Beograd: Zavod za unapređivanje vaspitanja i obrazovanja grada Beograda.
- Metz, E. (1989). Movement as a Musical Response among Preschool Children. *Journal of Research in Music Education*, 37(1), 48–60. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3344952>
- Miodragović, J. (1897). *O zabavištima*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije.
- Mihalek, I. (1971). Oblici muzičkog vaspitanja dece predškolskih ustanova. *Pedagoška stvarnost: časopis za školska i kulturno-prosvetna pitanja*, 17, 3, 162–169.
- Mirković Radoš, K. (1996). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Nye, R. E., & Nye, V. T. (1974). *Essentials of teaching elementary school music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Pound, L., & Harrison, C. (2002). *Supporting musical development in the early years*. McGraw-Hill Education (UK).
- Roulston, K. (2006). Qualitative Investigation of Young Children's Music Preferences. *International journal of education & the arts*, 7(9), 1–24.
- Sims, W. (1986). The Effect of High versus Low Teacher Affect and Passive versus Active Student Activity during Music Listening on Preschool Children's Attention, Piece Preference, Time Spent Listening, and Piece Recognition. *Journal of Research in Music Education*, 34(3), 173–191. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3344747>
- Sims, W. (2001). Characteristics of Preschool Children's Individual Music Listening during Free Choice Time. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (149), 53–63. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40319090>
- Sims, W., & Cassidy, J. (1997). Verbal and Operant Responses of Young Children to Vocal versus Instrumental Song Performances. *Journal of Research in Music Education*, 45(2), 234–244. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3345583>
- Sims, W. L., & Nölker, D. B. (2002). Individual Differences in Music Listening Responses of Kindergarten Children. *Journal of Research in Music Education*, 50(4), 292. Retrieved from <http://ezproxy.nb.rs:2059/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.3345356&site=eds-live>
- Stefanović, B. (1958). *Metodika muzičkog vaspitanja pretškolske dece*. Beograd: Nolit.
- Stefanović, R. (1924). Program rada u dečjem zabavištu. *Učitelj*, 3–4. 230–234.
- Stojšić, M. (1898). *Gradivo za razna zanimanja Srpčadi*. Sombor: Štamparija Ferdinanda Bitermana i sina.
- Stolić, J. (2018). *Muzičke igre i pokret na predškolskom uzrastu*. Vršac: Visoka škola strukovnih studija za vaspitače „Mihailo Palov“.

- Swanson, B. R. (1969). *Music in the education of children*. California: Wadsworth Publishing Co. Inc, <https://archive.org/stream/musicineducation00swan#page/n5/mode/2up>
- Van Zee, N. (1976). Responses of kindergarten children to musical stimuli and terminology. *Journal of Research in Music Education*, 24(1), 14–21.
- Webster, P., & Schlenrich, K. (1982). Discrimination of Pitch Direction by Preschool Children with Verbal and Nonverbal Tasks. *Journal of Research in Music Education*, 30(3), 151–161. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3345082>
- Wooderson, D., & Small, A. (1981). Instrument Association Skills: Children in First and Second Grades. *Journal of Research in Music Education*, 29(1), 39–46. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3344678>
- Young, S., & Glover, J. (2002). *Music in the Early Years* (Vol. Taylor & Francis e-Library ed). London: Routledge. Retrieved from <http://ezproxy.nb.rs:2059/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=70324&site=eds-live>

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER  
Article language: Serbian

## **MUSIC LISTENING WITHIN PRESCHOOL MUSIC EDUCATION IN NORMATIVE DOCUMENTS AND PROFESSIONAL PUBLICATIONS IN SERBIA FROM THE END OF THE XIX CENTURY UNTIL TODAY**

**Maja S. Sokolović Ignjačević**

*University of Belgrade, Teacher Education Faculty, Republic of Serbia*

### **Summary**

Music listening is one of the significant and frequent activities that take place within the framework of preschool music education. In this paper, our intention was to investigate the modalities in this field within the normative documents and professional publications used and published in Serbia from the end of the 19th century until today, identify similarities and differences among these guidelines, and determine to what extent they are aligned with foreign literature in this field. In the introduction of this paper we created a theoretical framework that summarizes the key points and results of foreign research in this field. Subsequently, the publications used or published in Serbia were analyzed, using the content analysis technique, through selected categories - importance of music listening / goals and tasks in this field, criteria for selecting compositions for listening / suggested number of music pieces per year and methodical approach in the field of music listening.

In this paper, we identified several key topics in the field of pre-school music listening, present in both the foreign literature and the analyzed publications, and highlighted some differences in opinions presented in the analyzed publications. We have outlined the ways in which the importance of music listening has been addressed in some of the publications and summarized the goals set in the field of music listening. We found that in most publications the repertoire is limited to simple classical and traditional musical pieces and that only some publications gave a slightly wider view of the music repertoire. We concluded that there were no major disagreements among the authors regarding the methodical approach in the field of music listening. Namely, the music listening activity is usually composed of an introductory, central and final part. The first

listening is devoid of questions and informations about the music piece, while the next ones are followed by certain tasks, questions or conversations about a single musical characteristic. We noticed that the verbal response of children is dominant, while the response through movement, musical or the artistic expression is largely neglected. The importance of increasing the variety of procedures within the music listening activities in pre-schools and the implementation of empirical research, which would confirm the validity of procedures often applied in practice, were pointed out.

**Key words:** preschool music education, music listening, programme documantation, music core, methodological techniques.

Датум пријема чланка / Paper recieved on: 8. 9. 2019.

Датум достављања исправки рукописа / Manuscript corrections submitted on: 15. 10. 2019.

Датум коначног прихватања чланка за објављивање / Paper accepted for publishing on: 6. 11. 2019.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuirano se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





## IKONOSTAS CRKVE SVETOG LUKE U KUPINOVU KAO PRILOG PROUČAVANJU SLIKARSKOG OPUSA JAKOVA ORFELINA

**Teodora A. Filipović\***

*Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet u Beogradu, Republika Srbija*

### Sažetak

U vreme kada je na Zapadu zlatna epoha baroka već bila na izmaku, u Srbiji je ona tek počela da se razvija, posebno u sakralnoj umetnosti. Slikarstvo ranog baroka nije stvarala homogena grupa slikara. Razvijalo se pod rusko-ukrajinskim, južnobalkanskim i uticajima koji su polako pristizali iz zapadnoevropskih centara umetnosti, a nova barokna shvatanja započela su izvođenjem zidnog slikarstva u novopodignutim srpskim crkvama. Analizom istoriografskih podataka, može se uopštavati dalji razvoj barokne sakralne umetnosti, koja sada dobija odlike visokog baroka, a koju odražava čvršća kulturna orijentacija ka Beču, crkvene i školske reforme. Srpsko slikarstvo poslednjih decenija 18. veka predstavljalo je skup raznorodnih shvatanja, ali su u osnovi preovlađivale likovne formulacije vodećeg majstora kasnobaroknog eklekticizma Jakova Orfelina, koji je svojom ličnošću i delom dao duhovni pečat našoj kulturi epohe prosvete. Savremena tumačenja crkvenog slikarstva našla su prisustvo u delima Jakova Orfelina, koji će pod uticajem prosvetiteljstva starozavetnu i novozavetnu tematiku tumačiti u okvirima istorijskog slikarstva. Upravo je ikonostas rokajnog stila Crkve Svetog Luke u Kupinovu, koji je oslikao Jakov Orfelin u pozno baroknom – rokajnom maniru, sa izvanrednom portretskom obradom likova i najfinijim kolorističkim rešenjima, primer nove orijentacije srpskog slikarstva 18. veka i, kao takav, reprezentativan primer kulturnog nasleđa epohe koja je značajan segment srpske kulturne baštine.

**Ključne reči:** Crkva Svetog Luke u Kupinovu, Jakov Orfelin, ikonostas, srpsko slikarstvo 18. veka.

### Uvod ili o zadužbini Crkve Svetog Luke u Kupinovu

Crkva Svetog Luke u Kupinovu, poznata još i kao Despotska crkva, jedna je od najstarijih pravoslavnih crkava severno od Dunava i Save u Sremu, danas na teritoriji opštine Pećinci. Pretpostavlja se da je crkva podignuta sredinom 15. veka, između 1451. i 1456. godine, kao zadužbina despota Đurđa Brankovića i prevashodno je značajna zbog svoje istorijsko-dokumentarne vrednosti. Prvi pisani pomen o crkvi potiče iz 1486. godine, kada je despotica Angelina sa sinovima Đorđem i Jovanom prenela tu mošti svog muža, despota Stefana Brankovića (Sveti Stefan Slep).

---

\* yukimomochi@gmail.com

Crkva je poznata među seljanima još i kao Despotska crkva. Sagrađena polovinom 15. veka, ona je najstarija pravoslavna crkva severno od Save i Dunava. Godine 1521. Turci Osmanlije, na čelu sa Sulejmanom Veličanstvenim, nakon osvajanja Srema, razorili su utvrđene gradove u Sremu, među kojima je bio i grad Kupinik, a crkva je dva puta obnavljana, i to početkom 18. veka, 1726–1730, pod vođstvom kapetana TREBA Mihajla Vasića, zajedno sa žiteljima sela, i krajem 19. veka, 1894, kada su fasada i konstrukcija crkve bile u potpunosti završene. Danas je crkva, zajedno sa baroknim ikonostasom Jakova Orfelina iz 1780. godine, zakonom zaštićena.



*Slika 1: Istočna apsida sa polukružnim prozorom, Crkva Svetog Luke, Kupinovo;*

*Slika 2: Zapadna i istočna vrata, Crkva Svetog Luke, Kupinovo*

*Slika 1: East apse with rounded window, Church of St. Luke, Kupinovo*

*Picture 2: Western and Eastern Gate, Church of St. Luke, Kupinovo*

Sveta i prepodobna Angelina rođena je kao ćerka pravoslavnog kneza albanskog Arijanita iz elbasanskog kraja, dok ime njene majke nije poznato. Još kao dete je bila veoma pobožna i vaspitavana u religioznom duhu pravoslavlja. Dolaskom despota Stefana Brankovića na Arijanitov dvor 1441–1444. godine, zarobljen je i oslepljen zajedno sa bratom Grgurom od strane Turaka. U Skadru 1461. godine, Angelina i slepi despot Stefan su se venčali, i u braku izrodili troje dece: sinove Georgija (Đorđa), Jovana i ćerku Maru. Pod napadima Agarijana, porodica se povukla u Italiju, u oblast Furlaniju na severu (područje Tršćanskog zaliva), gde se despot Stefan Branković upokojio 9. oktobra 1476. godine. Angelina se obratila za pomoć ugarskom kralju Matiji Korvinu, koji joj je na korišćenje ustupio sremski grad Kupinovo na Savi, Slankamen i Berkasovo. Za Srbe u Sremu ovo je bilo ohrabrenje i pojačanje državotvorne snage, a za Ugre jače vezivanje Srba za ideju odbrane južnih granica. „Srpska naseobina”, tj. *vicus Rascianorum*, pominje se u Čereviću na Dunavu oko 1478. godine. Angelina je mošti despota Stefana prenela u Kupinovo, i položila ih u Crkvu Svetog apostola i evanđeliste Luke 15. februara 1486. godine. Sin Đorđe je titulu despota, koju mu je dodelio mađarski kralj Matija, ustupio bratu Jovanu i zamonašio se u manastiru Kupinovo 1495. godine, dobivši novo ime Maksim. Nakon što je Maksim postao



mitropolit beogradski i sremski, zajedno sa majkom Angelinom podigao je na obroncima Fruške gore u Sremu sveti manastir Krušedol, gde je i sahranjen u svojoj zadužbini 18. januara 1516. godine. Mati Angelina je umrla 1520. godine, a njene mošti su počivale u manastiru Krušedol.



*Slika 3: Poslednji Brankovići – Stefan, Angelina, Maksim i Jovan – zauzimaju vidno mesto u srpskoj hagiografiji i nacionalnoj istoriji prve polovine 16. veka*  
*Figure 3: The last Brankovići – Stefan, Angelina, Maksim and Jovan – occupy a prominent place in the Serbian hagiography and national history of the first half of the 16th century*

Istraživanjem građevinskog korpusa, utvrđeno je da nije pretrpela velike izmene tokom svoga postojanja. Crkva je podignuta na temeljima dve građevine, prvobitnog paganskog svetilišta iz prvog veka nove ere, na čijim osnovama je sagrađen hrišćanski hram koga je podigao kralj Dragutin. Ovaj hram je porušen i na njegovim osnovama je despot Đurađ Branković podigao Crkvu Svetog Luke, koja je danas autentičnog, izvornog oblika. Jednobrodna crkva masivnih zidova, podignutih od kamena i opeke, danas je u celini pokrivena ravnom drvenom tavanicom. Duboka oltarska apsida u širini broda ima polukružni oblik, a naos je od priprate odvojen niskom zidanom trojnom arkadom. Radovi na tekućem održavanju i delimičnoj obnovi građevinskog korpusa vršeni su od 1952. godine, a arheološka istraživanja od 1994, kada je crkva arhitektonski snimljena i sačinjen popis slikarskih radova.<sup>1</sup>



*Slika 4: Spolije na spoljnoj fasadi iz prvog veka nove ere sačuvane na zidu Crkve Svetog Luke, kao i natpisi u samoj unutrašnjosti crkve, Kupinovo*

*Figure 4: Spolies on the outer facade of the first century AD preserved on the wall of the church of the Holy Luke, as well as inscriptions inside the church itself, Kupinovo*

<sup>1</sup> <https://nemanjazujic.wordpress.com/crkva-svetog-luke/>

## Opšte odlike ikonostasa u Srbiji u 18. veku

U pravoslavnim crkvama ikonostas (grč. *Stasis* = stajanje) je pregrada prekrivena ikonama, koja odvaja oltar od ostalog prostora crkve. Najčešće je izrađivan od drveta, kamena, a ređe od metala. Na ikonostasu se nalaze troja vrata: severna, srednja i južna. Srednja se zovu Carske dveri ili Sveta vrata, a ostala đakonska ili anđeoska vrata. Prema naosu, ikonostas je pokriven ikonama slikanim u vizantijskom ili baroknom stilu. Ikonostas u kućama pravoslavnih hrišćana predstavlja kućni oltar. Najčešće je to zid, niša ili polica gde stoje ikone (Ajzenberg, 2007).

Ikonostas čini nekoliko redova ikona, postavljenih u određenom poretku i učvršćenih na specijalnom nosaču. Ako se posmatra sa umetničke tačke gledišta, ikonostas istovremeno predstavlja i arhitektonsku formu u enterijeru hrama, a i celovitu kompoziciju likovnih dela. Ta dela su raspoređena na osnovu jedinstvenog duhovno-estetskog i ikonografskog sistema. Svaki red sastoji se od većeg broja ikona, koji može biti između 12 i 15 slika (Kovačević, 1995).

Pre 15. veka visoki ikonostasi nisu izrađivani, već su to bile mramorne ili drvene pregrade sastavljene od nosača spojenih niskom ogradom i arhitravom. U centru se nalazi otvor koji vodi u oltarski prostor. U tom periodu nisu se postavljale ikone na oltarskoj pregradi, već su one bile na bočnim zidovima ili u potkupolnom prostoru. Jedine predstave koje su se mogle naći na arhitravu su Deizis i neke scene Velikih praznika. Promene u samom izgledu ikonostasa dešavale su se postepeno. Pod uticajem rusko-ukrajinskih visokih oltarskih pregrada, u baroku su ikonostasi rasli u visinu. „Svojim sjajem i raskoši telo visokog ikonostasa je, više nego ijedan drugi detalj unutrašnjosti hrama, doprinosilo svečanosti bogoslužbenog ceremonijala baroknog doba” (Vuksan, 2016, str. 29). Zbog ovakvih odstupanja od tradicionalnih niskih kamenih i drvenih pregrada, u 19. veku ovakav vid izrade ikonostasa je dosta kritikovan, zbog analogije sa raskošnim katoličkim baroknim oltarima.

Prve srpske ikonostase izrađuju ukrajinski majstori, pri čemu između srpskih i ukrajinskih radova nije moguće napraviti direktnu paralelu. Na razvitak srpskih baroknih ikonostasa uticale su i srednjoevropske drvorezbarske radionice (Timotijević, 1996; navod: Kostić, 2007, str. 222). Ovi uzori prenosili su ista scenografska shvatanja ikonostasa, u kojima je mesto slike bilo određeno zapadnoevropskim visokim crkvenim retablama i trijumfalnim baroknim kapijama. Ikonostasi su formom i likovnim programom bili scensko središte baroknog enterijera sakralnih objekata.

Repertoar ikonostasa u ovom periodu je bio veoma složen i obuhvatao je skoro sve teme baroknog slikarstva. Najveća pažnja bila je posvećena prestonim ikonama, gde je uobičajeno predstavljanje četiri prestone ikone. Levo od severnih Carskih dveri postavlja se Bogorodica, a desno Hrist. Pored dveri je najčešće ikona svetitelja kojem je hram posvećen, a pored južnih ikona Jovana Preteče. Broj ikona na ikonostasu zavisi od veličine crkve. Sokl ikonostasa mogao je da sadrži

kompozicije čija je tematika vezana za prestone ikone. U tom slučaju, slikane su predstave iz jevanđelja, dok je ispod prestone ikone patrona predstavljano njegovo žitije. Iznad prestonih ikona, u centralnoj zoni, mogu se naći i ciklusi Velikih praznika, kao i likovi apostola i proroka, dok su predstave prazničnih ikona ređe. Na ranijim ikonostasima, ukrašenim po uzoru na tradiciju južnobalkanskog zaleđa, parapetne ploče ispod prestonih ikona nisu bile oslikavane.

U pravoslavnim sakralnim zdanjima Carske dveri su vrata na ikonostasu koja otvaraju središnji prolaz ka oltarskom prostoru. Carske dveri u pravoslavnoj teologiji imaju značajnu simboliku. Na primer, otvaranje vrata označava pristup carstvu nebeskom nakon Strašnog suda, a zatvaranje lišenost Raja usled greha. Simbolično, kroz njih je prošao *ovaploćeni logos*, pa se tematika slikarstva vezuje za Blagovesti. U slučaju da se broj tema povećava, biraju se iz marijanskog ciklusa kao simbol čistote od grehova.

Najpotpuniji ikonostas u 18. veku je iz Crkve Sv. Georgija u selu Veliki Bastaji, koji je izradio Mojsej Subotić 1785. godine. Njegova specifičnost je u drugoj zoni gde se nalaze predstave vladara i srpskih svetitelja, što ga ujedno čini i jedinstvenim ikonostasom ovog perioda. Nažalost, ikonostas je danas oštećen u značajnoj meri (Medaković, 1980; navod: Kostić, 2007, str. 222).

## **Slikarstvo Jakova Orfelina u svetlu ikonostasa Despotske crkve u Kupinovu**

Kostić navodi da je prva ocena slikarstva Jakova Orfelina po kojoj je „bio dobar umetnik, nepostidan član naše plejade 18. veka, na kome se više oseća, no na ikom drugom do Arse Teodorovića, da je školovan umetnik, ali da njegova korektnost katkad ide u suvoću i pedanteriju” (Kostić, 2007, str. 222), obeležila je po svemu sudeći poglede potonjih istraživača srpske umetnosti 18. veka. Izrečeni sud kasnije je delimično osporen iznošenjem mišljenja o kompozicijama malog formata sa oltarskih pregrada u Deliblatsu, Staparuu, Parabuću i Karlovcima, na kojima se „Orfelin znatno spontanije predavao kolorističkom postupku, slikajući u slobodnoj nesputanoj fakturi, ponekad čak i širokim potezima četke, što je, razume se, u suprotnosti sa ranije iznesenim mišljenjem da njegova korektnost ide u suvoću i pedanteriju” (Medaković, 1980, str. 78–79; navod: Kostić, 2007, str. 222).

Izgleda da su neke od prvih pohvalnih ocena, kao na primer kada je primećeno da je Orfelinovo „Sv. Trojstvo možda najbolja moderna sveta kompozicija te vrste u nas, a njegov Bog Otac najveličanstvenija ličnost u modernoj srpskoj ikonografiji” (Petrović, Kašanini, 1989; navod Kostić, 2007, str. 222), često bile zapostavljane ili zaboravljene. Umesto toga nametalo se poređenje sa savremenicima, istaknutim slikarima druge polovine 18. veka, Teodorom Kračunom i Teodorom Ilićem Češljarem, pri čemu je Orfelinu ostavljena pohvala za preciznost i korektnost. Dobar primer takvog suda je opaska da Orfelin „nije bio ni



tako veliki kolorista kao Kračun, ni tako poetičan kao Češljar, ali je bio darovit i ozbiljan umetnik, koji izvrsno vlada svojim zanatom". Pomenuto 'izvrsno vladanje zanatom' nije moglo biti osporeno ni u pregledima drugih autora, iz lako objašnjivog razloga. Naime, i pored sudova koje savremeni istraživači mogu imati u izučavanju umetnosti 18. veka i njenih glavnih protagonista, ostaje nepobitna činjenica da je Jakov Orfelin bio jedan od prvih poznatih slikara sa akademskim znanjem i, verovatno iz tog razloga, i najtraženiji umetnik religioznog slikarstva u svom vremenu. Za Orfelinove savremenike, Kračuna i Češljara postoje posredni, sasvim ubedljivi dokazi o usavršavanju na bečkoj Akademiji, ali su oni svoja prethodna slikarska znanja stekli učeći u radionicama domaćih majstora, koji su prihvatili nekad dominantni i zvanično usvojeni uticaj iz Ukrajine. Kod Jakova Orfelina neopterećenost tim nasleđem odraziće se na celokupno umetnikovo delo i njegov značaj za srpsko slikarstvo.

Određivanje Orfelinovog stilskog opredeljenja, dato kroz prizmu istraživača srpskog baroka, varira u odnosu kako je nauka posmatrala razvoj barokne umetnosti među Srbima, odnosno od razmatranja srpske recepcije kasnobaroknih tendencija u Srednjoj Evropi i novih stilova krajem 18. veka. Dok su ga stariji istraživači označili kao nosioca čistog baroka, mlađi su u njegovom slikarstvu videli početak rokoka, pa i nagoveštaje klasicizma. Nesumnjivo da su se u to doba začinjale nove stilske tendencije koje će, naročito u 19. veku, imati presudni uticaj na sve, pa i na srpsku umetnost, ali u oceni Orfelinovog slikarstva priklanjamo se umerenoj struji koja tu umetnost označava kao kasnobarokni eklekticizam, koji je pouzdano pod uticajem rokajnih elemenata koje unosi u svoj izraz, ali ne u meri isticanja rokoka kao samostalne faze u razvoju srpskog slikarstva kao posebnog stila, kakav nije bio ni u drugim evropskim sredinama koje su imale daleko više osnova za to. Kao što je za razvoj ranobaroknog slikarstva glavni uticajni i ugledni centar bila Kijevo-pečerska lavra, tako je za razvoj srpskog kasnobaroknog slikarstva sa kraja 18. veka glavni centar bila bečka Akademija likovnih umetnosti. Pod uticajem ovog uzora razvila se srpska kasnobarokna umetnost, čija je suštinska odlika bila eklekticizam, bez retrospektivnosti. Ikona više nije morala da sadrži verski identitet, postala je verska slika.

Početak osamdesetih godina 18. veka, kada se Jakov Orfelin vraća iz Beča, uticaji rusko-ukrajinske umetnosti, posredstvom terezijanskih reformi, bili su gotovo potisnuti na području Habzburške monarhije. Kao umetnik, svojim delom Orfelin preuzima ulogu u njihovom prevazilaženju, preformulišući nove zadatke koji su postavljeni pred slikare Karlovačke mitropolije. Terezijansko-jozefinističke reforme su, sužavanjem političke moći crkve u okviru verskog delovanja, prouzrokovale razdvajanje versko-političkog programa same Mitropolije. Nakon Temišvarskog sabora 1790. godine, kada je nestala nada u dobijanje nezavisne teritorije, mlado građanstvo je shvatilo da se ne može više oslanjati na neprikosnoveni položaj crkve. Mobilizujući demokratske stvaralačke snage u smislu rađanja novog kvaliteta, osnažena aristokratija uzdrmaće vekovni legitimitet

Srpske pravoslavne crkve. Estetski ideali bečke Akademije za slikare i klijentelu Karlovačke mitropolije postaju neprikosnoveni. U nastavnom programu Akademije tada su vladala eklektična, poznobarokna umetnička shvatanja, koja su bila pod snažnim uticajem italijanskih, naročito venecijanskih slikara. Od prvih decenija 18. veka prihvatane su rokajne formulacije, koje su se sjedinjavale sa eklektičnom poznobaroknom umetnošću. Ova shvatanja postala su, krajem 18. veka, važeći ideal i srpskog slikarstva. Jakov Orfelin, kao umetnik školovan na Akademiji Jakoba Šmucera, prihvatajući njenu doktrinu, potiskuje majstore prelaznog perioda, donoseći u Karlovačku mitropoliju slikarstvo oslobođeno verskog identiteta. Na oltarskim pregradama, po kojima se i razlikuje od svojih prethodnika, razvija ideju vizuelizirane evharistologije, sasvim u duhu prosvetiteljskih shvatanja čija je racionalistički nastrojena kritika osuđivala preterano isticanje Bogorodičine zastupničke uloge i njenog značaja u ekonomiji spasenja. Visoko školovani zastupnik umirene, skoro racionalističke varijante baroka, koju karakteriše uzdržanost u crtežu, kompoziciji i boji, Orfelin u srpsku sredinu donosi nove stilske uticaje. Ove osobine su ga u fazi opredeljivanja za rokoko odvrćale od razneženosti i preterane mekoće. Prisustvo rokoko, koje se oseća već na njegovom prvom delu, oltarskoj pregradi kikirindske crkve, na kojoj pokazuje razumevanje za nova umetnička strujanja, ogledalo se u promeni slikarske palete, koja svojim pastelnim tonovima potiskuje jake kontraste tako svojstvene baroku, i novom tumačenju svetlosti. Neoklasicistički elementi u Orfelinovu slikarstvu zapaženi su na portretu mitropolita Stefana Stratimirovića, ali i preko drugih formalnih elemenata i na pojedinim ikonama. Umetnik na svojim ikonostasima pokazuje da je u vreme kada se vraća sa Akademije pun novih ikonografskih rešenja, kao što je pomenuta upotreba amblematskog jezika, koje, neopterećen starim raspravama o dokazivanju verskog identiteta, tako značajnim u vremenu pre reformi u Habzburškoj monarhiji, primenjuje već na svom prvom poslu. Slikanje bezbroj puta iste religiozne tematike koju je morala da sadrži oltarska pregrada, kao i udovoljavanje željama klijentele, ograničavalo je Orfelina u slobodi umetničkog izražavanja. To ga je, svakako, u slikarstvu dovodilo do neinventivnosti, stagnacije, pa ponekad i opadanja kvaliteta. Pa ipak, iako u dobroj meri zasićen ponavljanjima u likovnim rešenjima, on je pred kraj života uspeo da naslika izuzetnu, originalnu ikonografsku celinu u manastiru Bezdinu (Kostić, 2007, str. 222).



*Slika 5: Prestona ikona – Bogorodica sa detetom, detalj prestone ikone, Kupinovo*  
*Picture 5: Prestona icon - Mother of God with a child, detail of the throne icon, Kupinovo*





*Slika 6: Hristos, detalj prestone ikone, Kupinovo*  
*Figure 6: Christ, detail of the throne icon, Kupinovo*



Ikonoostas u Kupinovu pripada poznobaroknom periodu. Pojava i razvoj kasnobaroknog slikarstva bili su određeni okvirima kulturno-političkih promena u doba Josifa II. Idejne promene doba prosvetljenog i učenog čoveka – doba prosvetiteljstva – obeležile su poslednje decenije 18. veka. Učeni umetnik, putnik po evropskim metropolama umetnosti, prihvata i sprovodi ideje prosvetiteljskih reformi. Među umetnicima koji će srpsko slikarstvo povesti putem srednjoevropskih kasnobaroknih formulacija, ističu se Jakov Orfelin i Teodor Ilić Češljar. Njima se pridružuju drvorezbari Aksentije Marković i Marko Vujatović. Neoklasicizam, kao stil nastupajuće epohe, zasnovan na idejama prosvetiteljstva, neće dovesti u pitanje vladajuća kasnobarokna shvatanja ni u prvim decenijama narednog veka. Takav sled prepoznaje se u delima slikara Stefana Gavrilovića, Jovana Isajlovića Starijeg, Georgija Miškovića i Mihajla Živkovića<sup>2</sup>.

Nova orijentacija srpskog slikarstva je posebno vidljiva u tendenciji slobodnijeg shvatanja prestonih ikona, koje su sada rasterećene od ranijih dekorativnih elemenata, čime se približavaju duhu Zapada, posebno austrijskom slikarstvu (Vasić, 1971, str. 121).



*Slika 7: Ikonoostas, Crkva Svetog Luke, Kupinovo*  
*Figure 7: Iconostasis, Church of St. Luke, Kupinovo*

<sup>2</sup> (<http://www.galerijamaticesrpske.rs/slikarstvo-kasnog-baroka.html>).

U drugoj polovini 18. veka, ova mala, skromna građevina, izdužene pravougaone osnove sa polukružnom oltarskom apsidom, dobila je raskošni ikonostas sa rezbarijom izvedenom u rokajnom stilu, koja se pripisuje osiječkom rezbaru Jakobu Gerstneru. Ikonostas je rad poznatog umetnika Jakova Orfelina, slikan u barokno-rokajnom duhu, sa izvanrednom portretskom obradom likova i najfinijim kolorističkim rešenjima. Ikonostas je završen 1780. godine, kako je zabeleženo u letopisu ove crkve<sup>3</sup>.



*Slika 8: Dekorativni elementi ikonostasa Crkve Svetog Luke u Kupinovu*  
*Figure 8: Decorative elements of the iconostasis of St. Luke's Church in Kupinovo*

Nakon oslikavanja ikonostasa u parohijskim crkvama Maradika i Obreža, Jakova Orfelina je pozvala crkvena opština u Kupinovu, naručivši od njega oslikavanje

<sup>3</sup> <http://zavodsm.rs/srpska-pravoslavna-crkva-svetog-luke-kupinovi/?ltr=lat>

oltarske pregrade obližnjeg hrama Svetog Luke, jedne od najstarijih pravoslavnih crkvenih građevina u krajevima severno od Save i Dunava (Matić, 1981, str. 41). Na zaključak do koga su došli brojni istraživači, da je Crkva Svetog Luke jedna od najstarijih sačuvanih u Sremu, upućuju i postojeća istorijska dokumenta, koja ukazuju da je utvrđeni grad Kupinovo, sa hramom podignutim u neposrednoj blizini, tokom druge polovine 15. veka najčešće bio u posedu srpskih despota iz porodice Branković (Kostić, 2007, str. 234). Despotu Đurđu Brankoviću, već od 1451, zajedno sa znatnim posedima u Sremu, pripadaju i važni utvrđeni gradovi Kupinovo, Zemun, Mitrovica i Slankamen. Između 1465. i 1471. navedeni posedi vlasništvo su despota Vuka Grgurovića, unuka despota Đurđa, a posle 1486. do prvih godina 16. veka Kupinovo se nalazi u rukama despota Đurđa i Jovana Brankovića (Popović, 1950, str. 77).

Hram je, kako se pretpostavlja, podigao despot Đurđe Branković u periodu između 1453. i 1456. godine, da bi u njega položio mošti Svetog Luke, otkupljene u Epiru i čuvane u Bogorodičinoj crkvi u Smederevu (Grujić, 1939, str. 352–354 ; navod: M. Kostić, 2007: str. 234). Crkva se u istorijskim izvorima prvi put spominje 15. februara 1486, kada je despotica Angelina po povratku iz Ugarske, zajedno sa sinovima Đurđem i Jovanom, u njoj smestila mošti svoga supruga despota Stefana Brankovića (Grujić, 1939, str. 352–354). Kada su Turci 1521. do temelja razrušili grad Kupinik, hram je opusteo, da bi između 1726. i 1730. bio obnovljen (Matić, 1981, str. 42.; navod: Kostić, 2007, str. 234), preuzimajući funkciju parohijske crkve sela Kupinovo. Na ikonostasu nema slikarevog potpisa, ali na osnovu stilskih osobina i karakterističnih kompozicionih rešenja pouzdano se pripisuje Jakovu Orfelinu (Vasić, 1971, str. 243–245). Vreme nastanka ikonostasa Crkve Svetog Luke predstavlja složen problem. U literaturi je na osnovu zabeleške iz Letopisa kupinovačke crkve oltarska pregrada datovana u 1792. godinu (Vasić, 1971, str. 245). Međutim, izvršena je korekcija na osnovu činjenice da u knjizi inventara sa приходима i rashodima hrama za 1792. nema računa isplaćivanih za slikarske radove, koji bi sigurno bili zabeleženi da je ikonostas tada završen. Anonimni letopisac je godinu mogao dodati kasnije (Lesek, 1990, str. 261–262).

Oltarska pregrada je najverovatnije nastala posle radova u Maradiku i Obrežu, koji su mu po koncepciji, stilu i ikonografskim temama najbliži, tokom osme decenije 18. veka. Duboreznu baroknorokajnu konstrukciju ikonostasa, koja je vrlo bliska rezbariji u Obrežu (Lesek, 1981, str. 297; navod: Kostić, 2007, str. 234), izveo je osječki majstor Jakob Gerstner, verovatno, takođe, osamdesetih godina 18. veka, što bi potvrdilo datovanje slikarskih radova u kraj iste decenije. U soklu ikonostasa četiri scene doslovno ponavljaju raspored iz Obreža. U donjem pojasu medaljoni su većih dimenzija od onih ispod prestonih ikona, na koje se po tematici odnose. Niže predstave *Bogorodice sa malim Hristom* predstavljen je *Susret Marije i Jelisavete*, na većem polju *Gostoljublje Avramovo*. Kostić (2007) obrazlaže ovakav pristup pozivajući se na Jevanđelje po Matiji koje govori o šest dela telesnog milosrđa (25, 35–40), kojima je kasnije dodato sahranjivanje mudraca kao sedmo. Uobičajeno su predstavljana kao direktna ilustracija učenja, ali pod uticajem baroknog moralizatorskog propovedništva,

ponekad su tumačena biblijskim primerima. Tako su *Avramovo gostoljublje* i *Hrist u kući Marte i Marije* isticani kao šesto delo telesnog milosrđa. Timotijević (1996) navodi da je *Avramovo gostoljublje*, tradicionalna starozavetna prefiguracija *Svetog Trojstva*, bilo veoma popularno u tematskom repertoaru baroknog slikarstva. Za razliku od rusko-ukrajinskog, u kome je slikano kao predstava *Svetog Trojstva*, „u srpskom baroknom slikarstvu ono često dobija novo značenje koje predstavu uključuje u okvire marijansko-imakulatične, evharistijske ili moralizatorsko-didaktične tematike” (Timotijević, 1996, str. 301).

Doslednost ponavljanja obreškog modela najizrazitija je u kompoziciji *Žrtva Avramova*, koja se nalazi u donjem pojasu, dok je u gornjem *Iskušenje Hristovo*. Iznad *Blagovesti* smeštena je kompozicija *Nedremano oko*. Bočnih dveri nema (Medaković, 1980, str. 64–65; navod: Kostić, 2007, str. 234), a u poljima iznad su *Sveti Đorđe* i *Sveti Dimitrije*. Centralna ikona treće zone je *Krunisanje Bogorodice*. Uspostavljanjem veza sa zapadnom umetnošću u prvoj polovini 18. veka, došlo je do značajnih dopuna i izmena u ikonografskom repertoaru srpskog crkvenog slikarstva. Pod uticajem tih neizbežnih dodira, usvojen je i kasnije često obrađivan motiv krunisanja Bogorodice. Slavljenje Bogorodice Carice neba, kao izraz nove marijanske pobožnosti, javlja se kod Srba prvi put u kompoziciji *Krunisanja* u priprati crkve manastira Bođani (Mihailović, 1986, str. 219; navod: Kostić, 2007, str. 234). Sa obe strane su stojeće figure apostola: *Toma, Vartolomej, Jakov Zavedejev, Jovan, Andrej, Petar, Pavle, Matej, Simeon, Jakov Alfejev, Juda i Filip* (Lesek, 1977, str. 21–26; navod: Kostić, 2007, str. 234). Najviši red ikonostasa, po konfiguraciji samih ikona, pokazuje najveće razlike u poređenju sa oltarskom pregradom u Obrežu. Tu su dvanaest ikona sa prorocima, od kojih se mogu identifikovati *Joil, Jeremija, Danilo, Zaharija, David i Mojsije*, podignute u tri reda, kao u Maradiku, praveći sa temenom *Raspeća* polukrug kojim se završava silueta ikonostasa (Marinković, 1977, str. 46; navod: Kostić, 2007, str. 234). Zone apostola i proroka nadovezuju se na temu centralne ikone *Krunisanje Bogorodice*, potvrđujući njen status kraljice. Bogorodičin nebeski status su nagovestili proroci i potvrdili apostoli. Prema baroknom sholastičkom bogoslovlju, ona je na nebu njihova kraljica, kao što je na zemlji kraljica apostola (Levi D' Ancona, 1957, str. 66–70; navod: Kostić, 2007, str. 234).

Stojeće figure svetitelja, monumentalne i sigurno postavljene u prostor, sa fizionomijama dobro prostudiranim, iznijansiranih karakternih osobina, naglašenog su plasticiteta, potenciranog bogato drapiranom odećom. Maniristički izvijenu i izduženu figuru *Bogorodice koja drži Hrista*, Orfelin je ponovio do detalja sa ranijih oltarskih pregrada, u Kikindi, Grgetegu i Maradiku. Na svim kompozicijama je prisutno, za Orfelina karakteristično, tumačenje svetlosti koja ne dolazi sa neba, nego je ovozemaljska, ravnomerno se prostirući po slikanoj površini, ne praveći duboke senke.

Na ikonostasu su prikazani:

- Centralne dveri – Scena Blagovesti (levo krilo Sveti Gavrilo i desno krilo Bogorodica)
- Prestone ikone – Bogorodica sa detetom i stojeća figura Hristosa



– Proroci, Raspeće, Susret Marije i svetog Jovana, Sveti Dimitrije, Sveti Georgije, Sveta Trojica – Krunisanje, Žrtva Avramova, Gostoljublje, Iskušenje Hristovo ....



*Slika 9 (levo): Susret Marije i Jelisavete*  
*Figure 9 (left): The meeting of Mary and Elizabeth*  
*Slika 10 (desno): Nedremano oko*  
*Figure 10 (right): Untidy eye*



*Slika 11 (levo): Susret Marije i Jelisavete, detalj ikone*  
*Picture 11 (left): The meeting of Mary and Elizabeth, detail of the icon*  
*Slika 12 (desno): Krunisanje Bogorodice*  
*Figure 12: Crowning the Virgin*



Slika 13 (levo): Gostoljublje Avramovo

Figure 13 (left): Hospitality of Abraham

Slika 14 (desno): Gostoljublje Avramovo, detalj ikone

Figure 14 (right): Hospitality of Abraham, detail of the icon



Slika 15 (levo): Žrtva Avramova

Picture 15 (left): Sacrifice of Isaac

Slika 16 (desno): Žrtva Avramova, detalj

Picture 16 (right): Sacrifice of Isaac, detail

## Zaključak

Krajem 18. veka, retrospektivnom pravoslavnom nasleđu suprotstavlja se naglašena emocionalnost i pokret kao osnovni element likovnog izraza. Promene se dešavaju longitudinalno, pod uticajem sociokulturnih tendencija, gde se kasnobarokno slikarstvo vezuje za doba prosvetiteljstva. U tom kontekstu, Orfelinova nastojanja su u velikoj meri bila ograničena neliberalnim normama sredine u čijem patronažnom mehanizmu krajem 18. veka crkva još uvek ima važnu ulogu, iako je centralističkim terezijansko-jozefinističkim reformama došlo do sužavanja njene političke moći i uticaja. Ponavljanje likovnih rešenja nije značilo odsustvo originalnosti, koja nije bila ni glavni cilj barokne poetike, stavljene u funkciju retoričke pouke. Doktrina imitacije, koja je predstavljala osnovu humanističkih nauka, smatrana je zajedničkim imeniteljem umetnosti. Mimetički karakter umetničkog procesa Jakova Orfelina, koji se sastojao u ponekad neposrednom preuzimanju grafičkih rešenja, ukazuje da je slikar potpuno savladao alegorijsko-amblematski jezik. U Orfelinovom opusu nema naglašene razvojne linije i velikih kolebanja. U prvi plan ističe jevanđeosku tematiku, a od složenijih alegorijskih tema, one vezane za proslavljanje evharistije. Religioznu sliku oslobodio je njenog složenog alegorijskog jezika, pojednostavio i prečistio, približivši se tako novom reformisanom bogoslovlju zasnovanom na istim shvaćanjima. Njegovim opusom potiskuju se slikari koji su svoj likovni jezik zasnivali na poukama Kijevo-pečerske slikarske škole i skolastičkom bogoslovlju Kijevske duhovne akademije. Jakov Orfelin se ističe kao rodonačelnik građanskog slikarstva u srednjoevropskoj, eklektičnoj, kasnobaroknoj varijanti, koja preko Beča i njegove likovne akademije stiže u našu sredinu. Jakov Orfelin propagirao je, kao predstavnik kasnobaroknog eklekticizma, velikim delom oslonjen na ideje hrišćanskog prosvetiteljstva, napuštanje verskog identiteta likovne predstave (Kostić, 2007, str. 262).

„Potreban je, naime, poseban imaginativni napor, pored istorijskih saznanja – koja ni sama nisu uvek potpuna – o bogoslužbenom poretku onog doba da bismo danas, sa pozicije modernog posmatrača, stekli verodostojnu predstavu o jednom takvom fenomenu kao što je srpsko barokno slikarstvo” (Vuksan, 2016, str. 36).





Slika 17: Sveti Dimitrije, deo ikonostasa Crkve Svetog Luke, Kupinovo  
Figure 17: Saint Dimitri, part of the iconostasis of the church of St. Luke, Kupinovo

## Literatura / References

- Ajzenberg, A. (2007). *Stilovi*, Beograd: Prosveta.
- Grujić, R. (1939). *Duhovni život*, Novi Sad: Vojvodina I.
- Matić, V. (1981). *Crkva Svetog Luke u Kupinovu*, Novi Sad: Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine, X.
- Medaković, D. (1980). *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd: SKZ.
- Lesek, M. (1977). *Obrež*, Novi Sad: Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema, III.
- Lesek, M. (1981). *Rezbarija ikonostasa crkve Sv. Arhanđela Gavrila u Molovinu*, Novi Sad: Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine, X.
- Lesek, M. (1990). *Ikonostas Jakova Orfelina u manastiru Grgetegu*, Novi Sad: Manastir Grgeteg – Prilozi monografiji.
- Kovačević, N. (1995). *Tajna živopisanja*, Beograd: Plato.
- Kostić, M. (2007). *Jakov Orfelin i njegovo doba*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Timotijević, M. (1996). *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad: Matica srpska.
- Popović, D. J. (1950). *Srbi u Sremu od 1736/37. godine, Istorija naselja i stanovništva*, Beograd: SAN.
- Vuksan, B. (2016). *Barokne teme srpskog ikonostasa 18. veka*, Novi Sad: Platoneum.
- Vasić, P. (1971). *Doba baroka – studije i članci*, Beograd: Umetnička akademija.

## Internet izvori:

- <http://www.galerijamaticesrpske.rs/slikarstvo-visokog-baroka.html>; (datum preuzimanja: 20. 5. 2017).
- <http://www.galerijamaticesrpske.rs/ikonostas-mitropoljsko-patrijarsijske-kapele-hor-saborne-crkve-sremski-karlovcu.html>; (datum preuzimanja: 20. 5. 2017).



REVIEW PAPER

Article language: Serbian

## IICONOSTAS FROM THE CHURCH OF ST LUKE IN KUPINOVO AS A SUBJECT FOR THE STUDY OF PAINTINGS BY JAKOV ORFELINN

**Teodora A. Filipović**

*University of Belgrade, Faculty of Philology, Republic of Serbia*

### Summary

Starting with the influence of the Golden Epoch of Baroque, which has already been in the west, in Serbia, it has only begun to develop, especially in sacral art. Early Baroque painting did not create a homogeneous group of painters. It developed under the Russian-Ukrainian, South-Balkan and influences that slowly came from the West European centers of art, and new baroque concepts began with the performance of wall painting in newly-established Serbian churches. Further on, the analysis of historical data may reveal the further development of Baroque sacral art, which now has the characteristics of the high Baroque, reflecting a more firm cultural orientation towards Vienna, church and school reforms. Serbian painting of the last decade of the 18th century represented a set of diverse ideas, but basically prevailed the art formulations of the leading master of late baroque eclecticism, Jakov Orfelin, who through his personality and works gave the spiritual imprint to our culture of the epoch of enlightenment. Contemporary interpretations of church painting found a presence in the works of Jakov Orfelin, which, under the influence of enlightenment, interprets old-fashioned and new-knowledge themes in the context of historical painting. It is precisely the iconostasis of the handwriting style of the Church of St. Luke in Kupinovo, which was painted by Jakov Orfelin in the late Baroque manner with extraordinary portrait processing of characters and the finest colored solutions, an example of the new orientation of Serbian 18th-century painting and as such a representative example of the cultural heritage of the epoch a significant segment of Serbian cultural heritage.

**Key words:** Church of St. Luke in Kupinovo, Jakov Orfelin, iconostasis, Serbian 18th-century painting.

Datum prijema članka/ Paper received on: 17. 10. 2018.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 15.11. 2018.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 25.11.2018.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





## ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МОНГОЛСКЕ ЈУРТЕ И ЊЕНЕ ПРИМЕНЕ

**Синиша С. Прванов\***

*Амерички универзитет у Курдистану, Факултет уметности и науке, Духок, Ирак*

### Сажетак

Јурта је мобилна, стамбена јединица кружне основе, изграђена од ребара флексибилног дрвета и покривена филцом. Она представља веома снажан и поуздан тип шатора. Јурте су примарни тип становања у централној Азији, посебно Монголији, већ хиљадама година, у готово истом облику као што постоје и данас. На периферијама великих градова, попут престонице Улан Батора (Улаанбаатар) и Дарккана (Даркхан), налазе се неформална насеља, „гер округи“, у којима живи 40% укупне популације. Јурте у гер округима су ретко повезане градским водоводом и канализацијом, тако да су становници тих заједница принуђени да се међусобно организују ради решавања ових потреба. Традиционалне јурте су одрживе структуре, врло добро прилагодиве за номадска друштва, али, када се налазе у градовима високе урбане густине, у непланираним и неформалним насељима, оне стварају проблеме као што су загађење ваздуха и околине. Овај прилог представља свеобухватно истраживање о јурт становању у Монголији и презентацију налаза о стамбеним условима у гер-округу града Улан Батора током периода од 2013. до 2015. године. Прилог се бави и темама као што су развој јурти у складу са одрживим параметрима, очување културних вредности и традиционалног градитељства. Будући да је избегличка криза последњих година привукла велику светску пажњу, монголску јурту такође треба посматрати и као потенцијално решење за избегличка склоништа и једну од опција за изградњу већих мобилних стамбених јединица.

**Кључне речи:** Монголска архитектура, гер-четврти, неформална насеља, номадски шатори, избегличка склоништа, традиционална архитектура.

### Порекло, назив и историјат јурти

Становници тешко приступачних делова света, попут неплодних и хладних степа централне Азије, су током историје били претежно номади, пољопривредници и сточари. Да би опстали у негостољубивим пределима, развили су оригинална мобилна склоништа – настамбе, које су лако преносиве, од лаких природних материјала и омогућавају задовољење основних људских потреба (Andrews, 1999).

---

\* s.prvanov@gmail.com

Реч 'јурта' пореклом је из туркијског језика, етничко-лингвистичке групе народа централне и источне Азије, и значи „боравиште“ у смислу „дома“. Термин се користи и као референца за шаторе у другим савременим језицима (Golden, 1992). На руском језику се назива „јурта“ (*юрта*), одакле је реч дошла и до енглеског језика (*jurth*). На казахстанском и ујгур језику назив за овакве форме становања је „кијиз уј“ (*кииз үй*), што у преводу значи „вунена кућа“. На киргистанском језику је „боз уј“ (*боз үй*), што дословце значи „сива кућа“, због карактеристичне боје вуненог филца коришћеног за облагање јурти (Galkin, 1968). На монголском језику се назива „гер“ (*гэр*). У Авганистану се назива „кхерга“ или „јирга“, док у Пакистану има такође сличан назив „гер“ (*گهر*). На хинду језику се назива „гар“ (*घर*). У овом раду се користи словенски термин „јурта“.

Номадски народи централне Азије су оставили мало писаних или археолошких података о свом животу, тако да је доказе о раној историји јурти тешко наћи. Старогрчки историчар Херодот<sup>1</sup> је први описао покретне шаторе које су користили Скити (Marincola, 2003). Прва јурта откривена је далеко касније у 2500–годишњој „Пазирик гробници“<sup>2</sup> у јужном Сибиру. Пронађени фрагменти јасно указују на познавање тадашње технологије и техника потребних за њену изградњу (Ivanovich, 1970).

Еволуција модерне јурте готово сигурно почиње почетком XI века за време владавине Џингис-Кана (1162–1227) (Сл. 1. А). Армије Џингис-кана су биле смештене у расклопивим јуртама сличним данашњим, док је сам кан обитавао и командовао из једне од многих јурти трајно монтираних на колима која су вукли волови. Ова „гер-кола“ или „герлугси“ су обично били пречника 30m и висине 9m, покретани запрегом од 22 бика. Облик ових јурти је био заобљен у профилу са подигнутим врхом (Сл. 1. Б), (Jackson, 1990). Прва сазнања о облику и функцији монголске јурте потичу из периода 1245–1247, када је папа Иноћентије IV послао фратра Ђованија Пјан дел Карпине (Giovanni da Pian del Carpine)<sup>3</sup> у мисију да Монголима представи и понуди хришћанство, а истовремено прикупи сазнања о њиховом пореклу, обичајима и навикама. Присуствујући устоличењу Гуиук-кана<sup>4</sup>, у древној престоници Монгола у Каракоруму<sup>5</sup>, имао је прилику да види јурте. Описао их је на следећи начин: „Монголски домови су округли и вешто припремљени шатори, паметно направљени од дрвених стубова и летвица. Где год да путују, да ли у рат или на друга места, они увек своје домове носе са собом“ (Hildinger, 2014).

<sup>1</sup> Херодот из Халикарнаса (грчки: Ἡρόδοτος Ἁλικαρνασσεύς, 484. п. н. е. –425. п. н. е.) је антички грчки писац и „отац историје“.

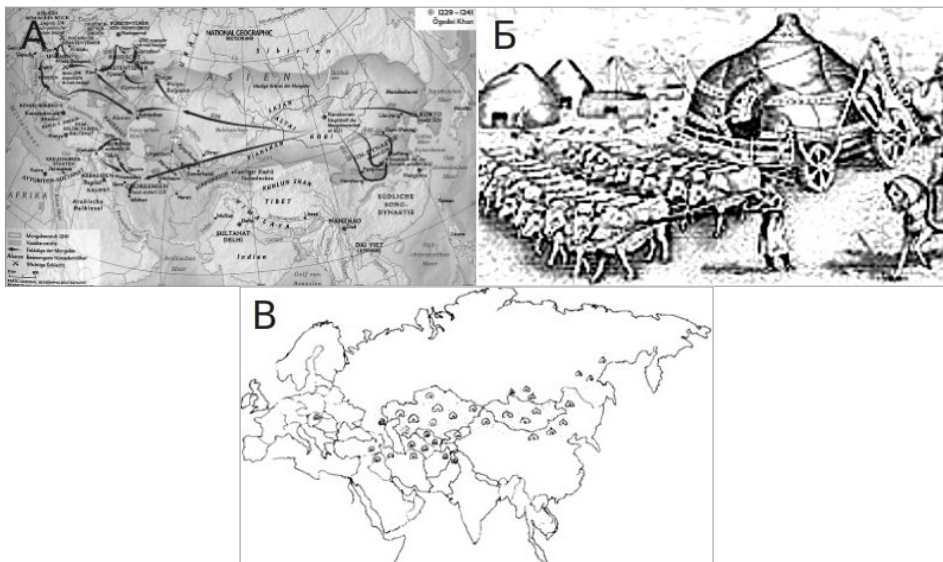
<sup>2</sup> Пазирик гробнице, које датирају из времена гвозденог доба, налазе у Пазирик долини Укок платоа у Алтајским планинама, јужног Сибира, у близини данашњег града Новосибирск у Русији.

<sup>3</sup> Ђовани Пјан дел Карпине (1185–1252) био је један од првих Европљана којем је био омогућен боравак на територији тадашњег Монголског царства. Он је аутор најранијег западног списка о северној и централној Азији, Русији и другим регионима под монголском доминацијом.

<sup>4</sup> Гуиук (или Güyük) (1206–1248) је био трећи велики хан монголског царства, најстарији син Огатај-кана и унук Џингис кана.

<sup>5</sup> Каракорум (Монголски: Хархорум) је био главни град Монголског царства између 1235. и 1260.

Најбоље сачувана јурта је пронађена у гробници у Кхентиј планинама<sup>6</sup> северне Монголије, и датира из XII века. Ова јурта је скоро идентична онима које се користе у тим областима и данас (Levine, et al., 1999).



Слика 1. А. Монголска империја у XI веку Б. Гер-кола (1955). Фотографија новчанице 1.000 монголских тугрика (задња страна) В. Мапа распрострањености јурти у централној Азији и Европи.

Figure 1. A. Mongolian Empire in the XI Century B. Gerluks (1955). Photo of the banknote of 1000 Mongolian Tugrik (back) V. Map of the Distribution of Yurts in Central Asia and Europe.

## Географска распрострањеност јурти

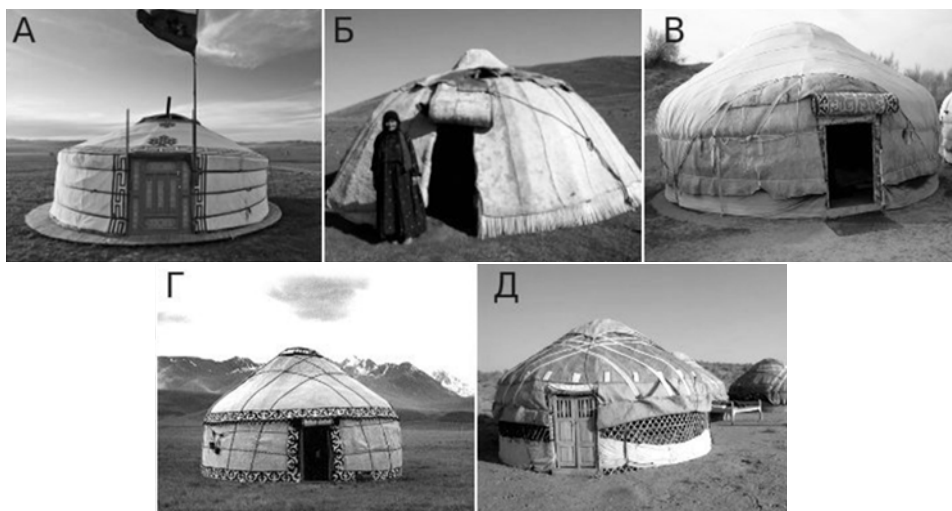
Како се Монголско царство ширило, те у своме зениту стигло до граница источне Европе (Сл. 1. А, Б), наследници Џингис-кана су освојили степска подручја данашње Турске, Мађарске и Румуније. Монголи су староседеоцима наметнули своје обичаје, али и своју „јурт-културу становања“. Јурте су веома честе у Турској све до 60-их и 70-их година XX века, а данас се још увек могу наћи у руралним областима Мађарске (Andrews, 1996).

Монголија је постојбина јурте и земља у којој је и даље користи готово три четвртине становништва. На југу, у подручју пустиње Гоби, и у унутрашњој Монголији, источном региону Кине. На северу у области Сибира, подручју

<sup>6</sup> Кхентиј планине (монголски: Хэнтиин нуруу) су планински масив у Тов и Кхентиј покрајинама северне Монголије.

етничке групе Тува<sup>7</sup> и Буријат<sup>8</sup>. Такође у источном Сибиру, на Камчатки, где је користи малобројна етничка група Корјак<sup>9</sup>.

Најјужнији опсег јурте, где је још увек у општој употреби код номадских народа, покрива Иран, Ирак, северни Авганистан и Пакистан. Западно од Монголије, у Узбекистану, Туркменистану, Казакхстану, Киргистану и Таџикистану, где је и даље популаран номадски начин живота и њему складан вид становања (Сл. 2. А, Б, В, Г, Д).



**Слика 2.** А. Монголска јурта (фотографија: Pete Niesen, 2008) Б. Иранска јурта (Сабалах подручје, југо-западни Иран, [www.iran-omantour.com](http://www.iran-omantour.com), 2003) В. Туркменистанска јурта (фотографија: David Richardson, 2007) Г. Казакхстанска јурта (фотографија: Владимир Марусич, 2005) Д. Таџикистанска јурта (фотографија: Андреј Паусић, 2015).

**Figure 2.** A. Mongolian yurt (Photography: Pete Niesen, 2008)  
B. Iranian yurt (Sabalah region, East-west Iran, [www.iran-omantour.com](http://www.iran-omantour.com), 2003)  
V. Turkmenistan yurt (Photography: David Richardson, 2007)  
G. Kazakhstan Jurt (Photography: Vladimir Maruschi, 2005)  
D. Tajikistan yurt (Photography: Andrej Pausi, 2015).

<sup>7</sup> Тувинци (монг. Тува) су туркијски народ, који претежно живи на територији северног Сибира, у Русији, односно у Аутономној Републици Тува, у којој чини 82% становништва.

<sup>8</sup> Монголски народ, који претежно живи у Русији, односно у Аутономној Републици Бурјатији, у којој чини 30% становништва, и у којој представља други народ по бројности, после Руса (66%). Бурјати су делом православне, а делом будистичке вероисповести. Говоре бурјатским језиком, који спада у монголску групу алтајске породице језика.

<sup>9</sup> Аутохтона етничка група руског Далеког истока, која живи северно од Камчатског полуострва и настањује поједина острва на Беринговом мору.

## Јурта и шамански симболизам

Јурта, или како је Монголи зову гер, током историје била је чврсто повезана са земљом „газар”<sup>10</sup> и енергијом природе. Из тог разлога Монголи су се трудили да за израду својих насебина користе широке просторе степа и избегавају неприступачне брдске терене и шуме. Свој карактеристичан кружни облик, оријентацију и симболизам, јурте дугују принципима шаманске религије која се и данас практикује на просторима централне Азије. Појам „шаманизам” се односи на веровање да светом владају непознате силе и душе умрлих, са којима могу општити само „одабране” особе, шамани. Обдарени знањима и моћима, они лече болесне, испраћајући душе преминулих на други свет, помажу заједници у недаћама подношењем жртава и остваривањем контакта са оностраним силама. Шаманима се, такође, приписују способности управљања временским приликама, гатања, тумачења снова, астралне пројекције и путовања „вишим” и „нижим” световима. Један од основних постулата шаманизма је веровање да се преласком преко осе света постиже стварање посебних односа и контрола над духовима (Namba, et al., 2004).

Из овог постулата шаманске религије проистиче тумачење да јурта представља не само центар универзума, већ и микрокосмос у њој (Сл. 3. А). Јурта је мапа свемира у целини, а свод неба се огледа у лучном облику таванице. Улаз се налази на јужној страни, и представља предњи део јурте (Сл. 3. Б). На северној страни, која се назива и „хоимор” (Bawden, 2015), је најважније место, место светилишта – олтара, и налази се иза ватре – огњишта. То је место породичне светиње, и приношење дарова духу куће (онгон). Место поред хоимора је највише почасно место, додељено најстаријим члановима заједнице, шаманима или угледним гостима. Западна, односно десна страна, додељена је мушкарцима, и самим тим представља и место за чување алата, седала, лукова и оружја. Са леве, односно источне стране, је место за жене, и то је простор за кување, чување посуђа и складиштење хране. Пошто је јужна страна просторно најмања, млади људи обично седе на улазном делу са леве и десне стране.

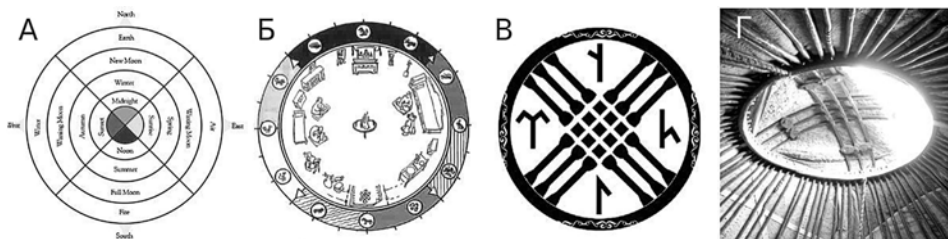
Такође, веома битан принцип у организацији активности јурте је и принцип кретања Сунца. Један од примера тог принципа је отвор на таваници чија геометрија и декорација доприносе ефекту кретања сунчеве светлости током дана (Сл. 3. В). Шта год се креће унутар јурте, мора се увек кретати у правцу кретања Сунца, односно у смеру кретања казаљке на сату. Исти принцип се такође користи и у шаманским ритуалима плесова и богослужења. Центар јурте, „гал голомт”, је најсветије место, место ватре (Сл. 3. Б). По шаманској религији то је пребивалиште кћери оца раја (Голомт), и то место је третирано са највећим поштовањем. Како се јурта сматра центром света,

---

<sup>10</sup> Газар је монголски назив за земљиште, земљу или свет.



тако је и место ватре центар универзума. Вертикалну осу јурте представља дим из гал голомта, који такође представља и свето дрво које у шаманизму уздиже људе до горњег света. Прстен дима „тооно”, (Сл. 3. Г) симболично представља пролаз ка горњем свету (Bezertinov, 2000).



Слика 3. А. Четири основна елемента (Дөрвөн Зүг) (2016)

Б. Улога светог круга у ентеријеру монголске јурте (2016)

В. Тенгри Мандала симбол (2015)

Г. Тенгри симбол на кружном прстену отвора таванице киргишког јурта(2012).

Figure 3. A. Four basic elements (Dөрвөн Зүг) (2016)

B. The role of the sacred circle in the interior of the Mongolian yurt (2016)

V. Tengri Mandala symbol (2015)

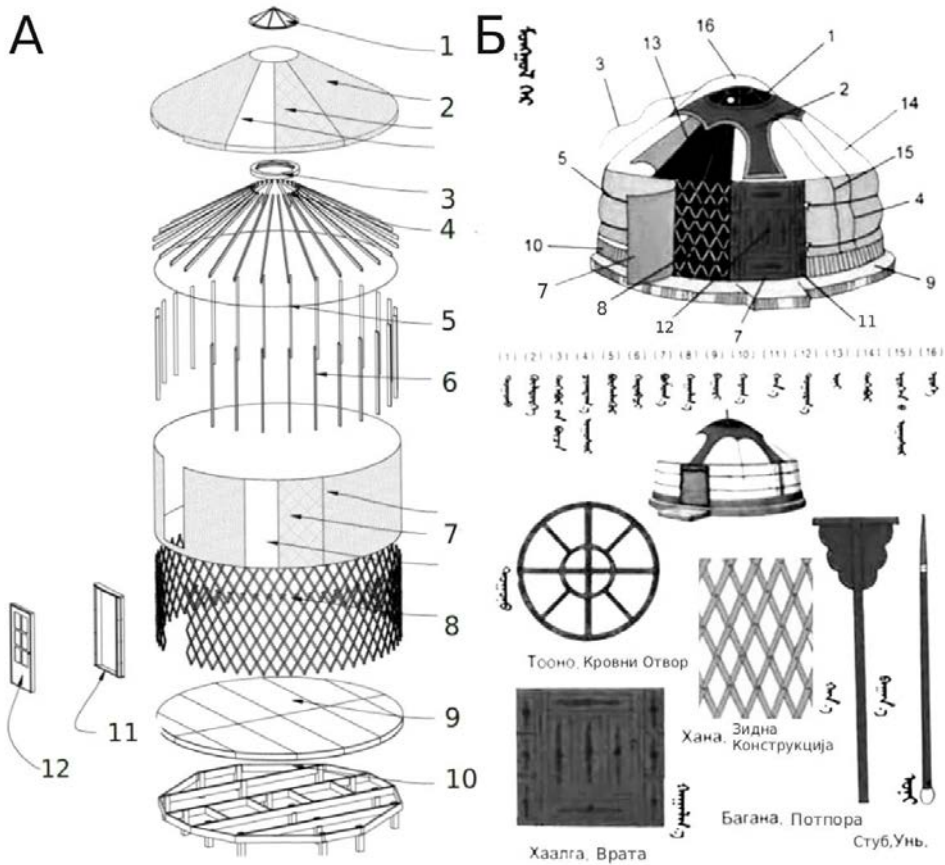
G. Tengri symbol on the circular ceiling opening of the Kirghiz yurt ceiling opening (2012).

## Конструкција и саставни делови

Монголска јурта се састоји из две кључне компоненте: дрвоног рама и покривача. Саставни делови рама су: дрвени зидови (каната), дуги стубови (уни), отвор за светлост и дим (девер) и потпора (баган). Сваки део зида се састоји од мреже 10–15 дрвених стубова, високих 1,5m, повезаних на начин који омогућава транспорт и лако растављање. Дрвени рогови крова су причвршћени за горње делове зидова, са завршетком који пролази кроз отвор таванице (тооно). Два потпорна стуба (баган), држе целокупну конструкцију крова. Рам јурте је тако конструисан да се лако прекрива тканином. Под је прекривен тепихом од вуненог филца. Понекад се може постављати и директно на земљу. Врата (хаалга) се налазе на јужној сунчаној страни. Број зидова и стубова одређује величину јурте. Већина је пречника 5m и површине 16–18m<sup>2</sup>.

Кључни делови јурте (Сл. 4. А, Б) су: 1. Покривач кровног отвора (өрх), 2. Кровни венац декорисан хас мотивом (хас хээ) 3. Горњи прстен кровног венца (тооно), 4. Кровни отвор (дээвэр), 5. Доња подршка кровног венца (буслуур), 6. Потпорни дрвени стубови (унь), 7. Зид састављен од више слојева вуне (туурга), 8. Зидна дрвена конструкција (хана), 9. Постоље (буйр), 10. Појас направљен од длаке јака или камиле (чагтага оосор, дээвэр оосор), 11. Оквир врата (хатавч), 12. Врата (хаалга), 13. Линија крова (дээвэр буч), 14. Праг (алхавч), 15. Зидни прстен (хаяавч), 16. Састав крова (орхийн оосор).





Слика 4. А. Цртеж кључних делова монголске јурте (2017)

Б. Цртеж кључних делова монголске јурте (2017).

Figure 4. A. Drawing of the key parts of the Mongolian yurt (2017)

В. Drawing of the key parts of the Mongolian yurt (2017).

## Постављање јурте

Конструкција јурте се заснива на силама напетости и компресије и на тај начин се постиже максимална чврстоћа с минималним утрошком материјала. Постављање траје мање од два сата и састоји се из следећих фаза:

1. Постављање врата и мреже зидова формирајући груби круг (Сл. 5. А).
2. Доношење два потпорна стуба (*багана*), и кружног отвора (*тооно*) и њихово неформално постављање унутар круга.

3. Постављање врата усправно, на јужном крају круга, и повезивање са решетком зида.

4. Затварање зидне решетке круга око врата и фиксирање делова врата за зидну решетку (Сл. 5. Б). За ту сврху се користи ужад од коњске длаке.

5. Доношење дуплих ужади, која ће касније затегнути целокуну конструкцију зидова. Ужад се постављају неформално око круга како би се користила у завршном кораку.

6. Подизање два потпорна стуба и њихово усмеравање. Стубови чине кључну подршку целокупне структуре јурте. Формирани правоугаоник мора бити у паралелној линији са вратима.

7. Четири ужета од коњске длаке се везују за врх (тооно) прстена (Сл. 5. В), директно насупрот врата и на мрежу задња два бочна ужета. Ова операција захтева спретност градитеља јурте, јер је неопходно истовремено држати потпорне стубове и прстен отвора таванице (Сл. 5. Г).

8. Формирање куполе/ крова и зидних стубова (*знь*). Стубови се постављају на сваких 50 см зидне решетке и утичу на тензију целокупне структуре јурте. Стубови су нумерисани, а за њихово фиксирање такође се користе коњска ужад од коњске длаке.

9. Када су полови јурте коначно на месту, потребно је да пронаћи места за покривање и донети вунене покриваче крова.

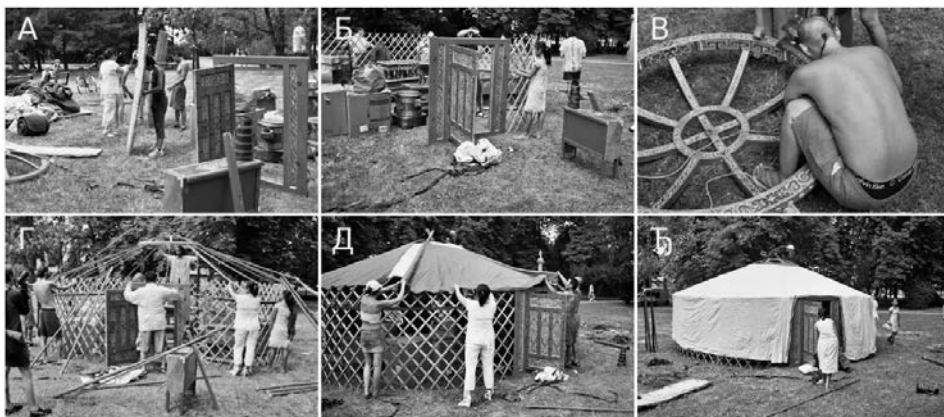
10. Кровни комади се организују тако да последњи део (врата) покрива половину<sup>1/2</sup> кружног конуса крова. За ову операцију је потребно троје-четворо вештих и снажних људи како би се омогућило савијање врха и вунени филц поставио у правилном положају. Кровни покривач се састоји од 12 комада тканине, док већ постављена ужад служе као граничници (Сл. 5. Д).

11. Постављање зидних облога филца. Предња страна на улазу у јурт се поставља под кровну оплату. Филц не би требало да додирује тло, како би се онемогућио улазак влаге (Сл. 7. Ђ).

12. Постављање димног/ ваздушног поклопца, који се налази на врху стубова и отвара се помоћу коњских ужади у ентеријеру јурта.

13. Постављање унутрашњих облога, почев на десно или лево од врата. Горњи део облоге се протеже до таванице, а краћи и мањи комади уклапају се изнад врата.

14. Последњи корак је постављање затезних конопаца (појасева) преко целокупне конструкције. Конопци се постављају вертикално и хоризонтално и практично чине мрежу која држи оплату и утиче на крајњу стабилност јурте. Појасеви се спајају на дну мреже и обично су карактеристичне плаве ултрамарин боје.



Слика 5. А. Спајање канате, Б. придруживање канате, и постављање врата, В. Подизање (багана), Г. Подизање (тооно-а) у усправни положај, Д. Везивање омотача (дизбе), Ђ. Финална инсталација (кизил баскура), Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Figure 5. A. Connection of channels, B. Channel joinery and installation of door, V. Raising of (bagana), G. Raising of (toono) into the upright position, D. Tie-ups (dies), Ђ. Final installation (Kizil baskur), Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

## Ентеријер и распоред намештаја

У самом средишту јурте се по правилу налази пећ, која има посебан значај за Монголе. Они је називају и „аавин голомт” (родитељско огњиште), и представља централно место поштовања предака. У близини ватре није дозвољено протезање ногу, доношење оштрих предмета и бацање смећа. Скрнављење огњишта је грех и увреда господара куће. Пећ се поставља на три камена који симболизују домаћина, домаћицу и снаху.

Остатак ентеријера је организован у три централна дела, мушки, женски и „кхоимор”, место за светиње. Западна страна је намењена домаћину, где се похрањују седло, узде, и „аираг-торба”<sup>11</sup>. Женски део је на источној страни десно од улаза, где домаћица чува храну и посуђе. Уласком у јурту укућани по правилу заузимају своја места. Монголи верују да је мушки део под заштитом неба а женски под покровитељством Сунца.

„Кхоимор”, место за светиње, налази се на северном зиду насупрот вратима. У њему се чувају драгоцени предмети господара куће, његово лично оружје, његов „морин хур”<sup>12</sup> (Marsh, 2004) и узде коња. У кхоимору се такође

<sup>11</sup> Торба за чување благог алкохолног пића произведеног од ферментисаног кобиљег млека.

<sup>12</sup> Морин хур (монголски: морин хуур), такође познат и под називом „коњска виолина”, представља традиционални монголски дрвени жичани инструмент. Датира још с почетка XI века и сматра се симболом монголске нације.

налазе и две светлоранжасте дрвене комодe намењене за чување одеће домаћина. На зиду изнад комодa се обично налазе породичне фотографије (Сл. 6. Б, В). Током посета родбине или пријатеља, место домаћина је источно од кхоимора, док гости седе на западној страни. У тим случајевима место домаћице је за огњиштем, док деца седе у њеној близини и ближе вратима. Кревет домаћина и домаћице се налази у женском делу јурте, док се кревет за госте налази на супротној страни.

Основни намештај и прибор ентеријера су приказани на Сл. 6. А: гвоздена пећ са димњаком (1), дрвени сандук за оружје (2), сто за ручавање (3), столица (4), кревети (5), сандук (6), сандук са олтаром (7), прибор за кување (8), резервоар за воду (9), кожна торба за аираг (10), сталак за седла (11), отвор за светлост (12), потпорни стуб (13).

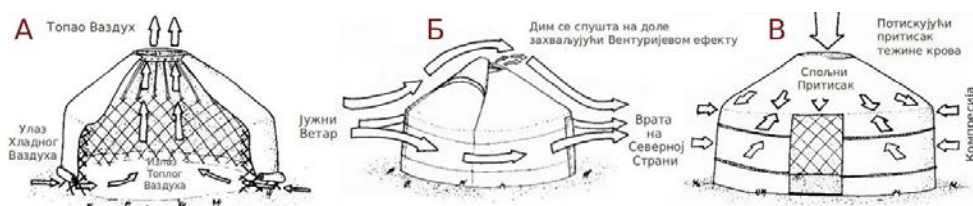


Слика 6. А. Распоред намештаја и прибора у јурти (2011)  
Б. Изглед централног дела ентеријера јурте (фотографија: Guy Isaac 2007)  
В. Поглед на северни део јурте (фотографија: Guy Isaac 2007).

Figure 6. А. Furniture arrangement and equipment of yurt (2011)  
B. Central interior part (Photo: Guy Isaac, 2007)  
V. North Interior view (Photo: Guy Isaac, 2007).

## Аеродинамичка и термичка ефикасност јурте

Оквир јурте је оригиналан склоп добро укомпонованих дрвених делова, погодан да се подигне као и сваки шатор. И на најјачим ветровима јурта ће остати стабилна са тежиштем усмереним ка земљи. Ова крутост омогућава да супротне силе врше неометано притисак на различитим деловима рама. Зидови су чврсто везани за врата и формирају комплетан круг. Конични кров, са тешким прстеном на врху, врши потисну силу на зидове конструкције. Та сила држи под контролом целокупну јурту. Супротне силе дају оквиру велику чврстоћу, која је додатно ојачана додатком силазног притиска тешког кровног покривача и унутрашњим притиском зидних облога (Сл. 7. А).



Слика 7. А. Аеродинамичко функционисање јурте  
Б. Термичко функционисање јурте  
В. Компресија јурте.

Figure 7. A. Aerodynamic functioning of the yurt  
B. Thermal functioning of the yurt  
V. The yurt compression.

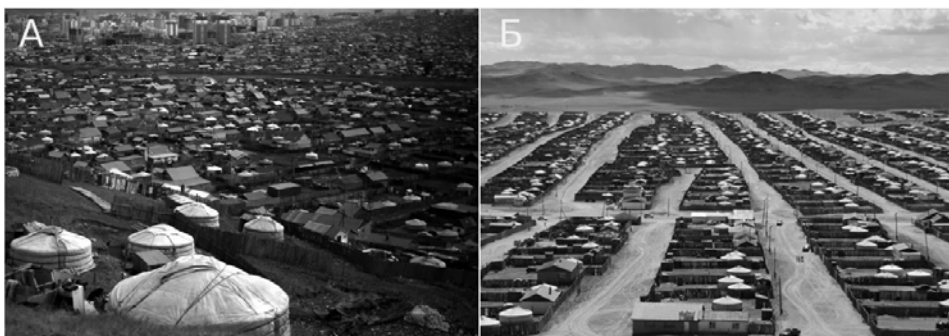
Јурта има аеродинамичан облик, не постоје равне или конкавне површине које би задржавале ветар, тако да он практично клизи преко структуре са минималним отпором (Сл. 7. Б) (King, 2001).

Облик јурте је такође и веома термички ефикасан. Велика јурта може лако задржавати топлоту користећи за грејање мале пећи на дрво до  $-5^{\circ}$  C без додатне изолације. У централним и јужним деловима Монголије, јурта обложена слојем вуненог филца, дебљине 5 cm, задржава топлоту чак и када спољашња температура падне испод  $-40^{\circ}$  C. Током лета доње стране јурте се могу подићи, тако да је топлим ваздуху омогућено да улази и излази кроз кровни отвор (*тооно*), што омогућава задржавање хладног ваздуха при дну (Сл. 7. А).

## Монголска јурта у урбаном контексту

Монголија, са површином од 1.564.116 km<sup>2</sup>, и популацијом од 2.800.000 становника, представља једну од најређе насељених регија на свету. Више од 1.300.000 становника живи у главном граду Улан Батору, а око 1.000.000 Монгола још увек живе као номади или полуномади. Равнотежа између урбане и номадске популације се последњих деценија драматично мења, јер све више становништва мигрира у градове. Ова миграција утиче на нагли пораст становништва Улан Батора (4% стопе раста на годишњем нивоу). Овај феномен је највише изражен у периферним деловима града, што је довело до формирања веома јединственог урбаног обрасца: „гер-насеља” (монголски: *гэр хороолол*), формација малих парцела, са једном или више јурти, окружена високим дрвеним оградама. Око 63% градских становника живи у гер-насељима. Гер-насеља су динамични, хибридни простори у којима долази до спајања номадског/руралног и урбаног начина живота (Сл. 8. А).





Слика 8. А. Гер-насеље у Улан Батору (Фотографија: Carlos Barria, 2013)

Б. Гер-насеље у Бајанкхонгору (Фотографија: Evgeni Zotov, 2012).

Figure 8. A. Ger-settlement in Ulan Bator (Photography Carlos Barria, 2013)

B. Ger-settlement in Bajankhongor (Photography: Evgeni Zotov, 2012).

Историјски гледано, почев од 1639. до 1778. Улан Батор је био претежно мобилно номадско насеље. Тек крајем XVIII века појављују се први стамбени објекти, тако да је град имао делимично урбани карактер. Захваљујући утицајима из Совјетског Савеза, после 1924. долази до планске урбанизације, зачетка станоградње и развоја модерне инфраструктуре. Али феномен јурте у граду је ипак опстао. Примарни циљ планера – да се забрани постављање јурти у широј области града – није постигнут. Основни проблем ових гер-насеља је недостатак инфраструктурних система, као што су водовод, дистрибуција електричне енергије и приступ централном грејању. Вода за пиће је обезбеђена путем јавних бунара, док гер-парцеле обично имају пољске тоалете због недостатка канализационог система (Сл. 8. Б) (Engel, 2015).

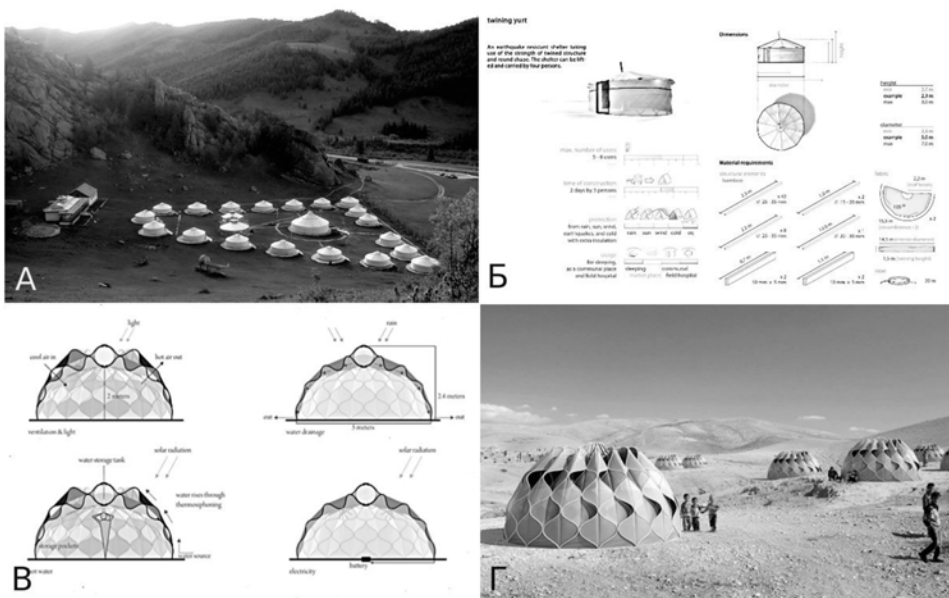
У периоду демократизације, раних 1990-их, број гер-насеља расте. Инфраструктурни проблеми остају главна питања у Улан Батору. Само 2% од укупног водоснабдевања се троши на гер-насеља, односно 8–10 литара на дан по особи, док је просечна потрошња воде становника у становима око 285 литара дневно. Међутим, најнегативнији утицај на животну средину је проблем загађења ваздуха. Становници гер-насеља за загревање својих домова користе неефикасне пећи на угаљ, али и аутомобилске гуме, пластику или друге врста смећа, које често служи као замена за дрво и угаљ (Foundation, 2006).

Последњих година држава је престала да игнорише постојање гер-насеља и почела да планира систематска инфраструктурна побољшања. Након међународних препорука, попут оних из Светске банке, нови мастер план за Улан Батор предлаже стратегију за гер-насеља која би могла да се интегришу у урбано ткиво града. Поставља се приоритет – укључење ових насеља у систем градске инфраструктуре (Agency, 2014).

## Могућност модернизације јурте и разматрање њене употребе у савременим условима

Нова производња и изградња јурти подразумева и знатно савременију физичку димензију употребе простора, модуларности, подржану ефикаснијим дејством нових материјала, савременијих конструктивних и функционалних система, али, такође, и истраживање нових форми коришћења, као што су потенцијална употреба у пријектовању туристичких кампова (Сл. 9. А), као и могућност изградње привремених насеља за избеглице или становништво погођено елементарним непогодама.

Почетком ове деценије, услед све учесталијих глобалних тензија и миграција становништва, монголска јурта је подстакла бројна експериментална трагања на плану пројектовања избегличких склоништа, приказана у радовима студената архитектуре Чешког техничког универзитета у Прагу (Сл. 9. Б), и пројекту јорданско-канадског архитекте Abeer Seikaly (Сл. 9. В, Г). Понуђена решења представљају успешан пример инвентивног коришћења кружне основе и тродимензионално параметарских могућности конструкције (Jabi, 2013).



Слика 9. А. Туристички камп Хаирткан (Фотографија: Mobinet, 2013) Б. Студенски рад – предлог избегличког склоништа (Чешки технички универзитет, Факултет архитектуре у Прагу, 2010) В. Пројекат јорданско-канадског архитекте Abeer Seikaly (2012) Г. Предлог избегличког склоништа, Abeer Seikaly (2012)

Figure 9. A. Tourist camp Hairtkan (Photography: Mobinet, 2013)  
 B. Student work - proposal refugee shelter (Czech Technical University, 2010)  
 V. Project of Jordanian-Canadian architect Abeer Seikaly (2012)  
 G. Refugee shelter proposal, Abeer Seikaly (2012)

У склопу пројектовања адекватног привременог склоништа за избеглице, несумњиво најделикатније питање је њихово функционално уклапање у непосредну околину, као и омогућавање комуналних услова. Минималне димензије и потребна инфраструктура за пројектовање ових склоништа у оба случаја биле су дефинисане UNCHR стандардима, који предвиђају да минималан потребан простор за дневни боравак по особи у хладним климатским условима и урбаним срединама износи  $3,5 \text{ m}^2$  (идеалан  $4,5\text{--}5,5 \text{ m}^2$ ). Минималне висине таванице  $2 \text{ m}$  на највишој тачки. Стандарди такође дефинишу величину камп-насеља, као и минимално растојање између структура које износи  $2 \text{ m}$ . Потребан нагиб терена за изградњу је  $1\text{--}5\%$ , идеално  $2\text{--}4\%$  (UNCHR The UN Refugee Agency, 2014).

### **Закључна разматрања**

Све наведене референце несумњиво говоре у прилог монголској јурти као оригиналној стамбеној структури високе функционалне вредности, прилагодљиве терену, климатским условима и, пре свега, лаке за изградњу.

Избеглице, као и особе погођене елементарним непогодама, имају право на адекватан простор у којем могу живети и похранити ствари, на приватност, удобност и емоционалну сигурност. Програми склоништа данас широм света углавном укључују мешавину решења као што су сетови, пластичне фолије или платнени шатори. Иако је основна потреба за склоништем у већини хитних случајева слична, разматрања као што су: која је врста склоништа потребна, који материјале и дизајн треба користити, који је конструктивни метод најприхватљивији и колико дуго морају трајати – значајно се разликује у свакој ситуацији. Густе урбане средине имају специфичне карактеристике и стога се решења за склоништа разликују од руралних подручја. Склоништа треба да буду прилагодљива локалном контексту и клими, култури, локалним техникама и расположивим грађевинским материјалима. Монголска јурта свакако испуњава већину ових захтева.

Технологија градње монголске јурте користи одрживе локалне материјале (дрво, сено и вуну), који су добри изолатори и добро реагују на климатске промене. Поред тога, локални обичај градње укључује и метод ожбукавања опеке на спољашњој страни за водоотпорну завршну обраду. Поступак не захтева додатне трошкове и градитељске вештине које нису доступне локалној радној снази.

Најважнији аспект монголске јурте је њена термичка ефикасност, захваљујући аеродинамичкој конструкцији и употреби еколошки бенигних материјала, коришћених на одржив начин. Монголска јурта представља замену за технике и материјале који не испуњавају ове критеријуме. Захваљујући тим предностима, континуирана употреба пластичне фолије и поливинил хлорида (ПВЦ), као једног од најчешће коришћених термопластичних полимера, може се поново



размотрити, јер ови материјали губе свој интегритет након вишемесечног излагања сунчевој светлости.

Искуство у изградњи ове јединствене настамбе, збирано вековима, пружа основу за савремену употребу и даљи развој. Компаративно проучавање њених техничких и градитељских аспеката неминовно се намеће као задатак будућих генерација архитеката. Рад на том пољу пружио би далеко документованију слику о аутентичном контексту читавог једног хоризонта архитектуре о којем још увек знамо недовољно, и отворио широк дијапазон могућности његове адекватне и разнолике примене, што ће несумњиво представљати изазов за архитекте у будућем времену.

## Литература / References

- Andrews, P. A. (1996). In: *Nomad Tent Types in the Middle East*. Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag, pp. 35–37.
- Andrews, P. A. (1999). In: *Felt Tents and Pavilions*. London: Melisende, pp. 8–10.
- Bawden, A. (2015). In: *Mongolian English Dictionary*. Abingdon Oxford: Routledge, p. 67.
- Bezertinov, R. (2000). Chapter III, Deities. In: *Tengrianizm-Religion of Türks and Mongols*. Naberezhnye Chelny (Tatarstan): Naberezhnye Chelny, pp. 71–95.
- Engel, E. D. (2015). *Ulaanbaatar's GerDistrict Issues: Changes and Attitudes*, Vermont: Donald B. Watt Library.
- Galkin, M. (1968). In: *From Ethnographical and historical materials on Central Asia and the Orenburg edge*. Saint Petersburg: Vtorago Otdiel, pp. 45–47.
- Golden, P. (1992). In: *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, pp. 120–126.
- Marincola, J.M. (2003). *Herodotus, The Histories, Books 1 and 4*. London: Penguin Books, pp. 120–124.
- Hildinger, E. (2014). In: *The Story of the Mongols: Whom We Call the Tartars*. Wellesley MA: Branden Books, pp. 58–60.
- Ivanovich, R. S. (1970). In: *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*. Oakland, CA: University of California Press, pp. 26–28.
- Jabi, W. (2013). *Parametric Design for Architecture*. London: Laurence King.
- Jackson, P. (1990). In: *The Mission of Friar William of Rubruck. His journey to the court of the Great Khan Möngke 1253-1255*. London: The Hakluyt Society, pp. 12–16.
- King, P. (2001). *A complete guide to making a Mongolian Ger*. Bristol, Mulberry House: Eco-Logic Books.
- Levine, M., Rassamakin, Y., Kislenco, A. & Tatarintseva, N. (1999). In: *Late prehistoric exploitation of the Eurasian steppe*. Cambridge: McDonald Institute Monograph, pp. 12–20.
- Marsh, P. K. (2004). *Horse-Head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Mongolia*. Abingdon-Thames: Routledge.
- Master Planning Agency, (2014). *Ulaanbaatar 2020 Master Plan and Development Approaches for 2030*. [Online] Available at: <https://asiafoundation.org/resources/pdfs/UBMasterPlanTechnicalSummary.pdf>
- Namba, W. M., Fridman, N. & Jane, E. (2004). In: *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices and Culture*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, pp. 12–16.

The Asia Foundation, (2006). Ger Area Development, Ulaanbaatar: Mongolian Marketing Consulting Group "MMCG" LLC.

UNCHR The UN Refugee Agency, 2014. *Emergency Handbook*, Geneva: s. n.

## Илустрације/Illustrations

Сл. 1. А. *Монголска империја у XI веку*. Dschingis Khan Und Seine Erben: Das Weltreich Der Mongolen, Hirmer Verlag (2005).

Fig. 1. A. *Mongolian Empire in the XI Century*, Dschingis Khan Und Seine Erben: Das Weltreich Der Mongolen, Hirmer Verlag (2005).

Сл. 1. Б. *Гер-кола* (1955). Фотографија новчанице 1.000 монголскох тугрика (задња страна). Монголска национална банка (2006). <https://www.mongolbank.mn/images/money/1000b.png>

Fig. 1. B. *Gerluks* (1955). Photo of the banknote of 1000 Mongolian Tugrik (back). Mongolian National Bank (2006). <https://www.mongolbank.mn/images/money/1000b.png>

Сл. 1. Ц. *Мапа распрострањености јурти у централној Азији и Европи*. The Complete Yurt Handbook. Eco-Logic Books. Paul King (2001)

Fig. 1. C. *Map of the Distribution of Yurts in Central Asia and Europe*. The Complete Yurt Handbook. Eco-Logic Books. Paul King (2001)

Сл. 2. А. *Монголска јурта*. Фотографија: Pete Niesen. Traditional mongolian ger with flag (2008) <http://peteniesen.photoshelter.com/image/I00002rpMPu4aBVQ>

Fig. 2. A. *Mongolian yurt*, Photography: Pete Niesen. Traditional mongolian ger with flag (2008) <http://peteniesen.photoshelter.com/image/I00002rpMPu4aBVQ>

Сл. 2. Б. *Иранска јурта*. Сабалах родручје, југо-западни Иран. [www.iran-omantour.com/](http://www.iran-omantour.com/). (2003)

Fig. 2. B. *Iranian yurt*. Sabalah region, East-west Iran. [www.iran-omantour.com/](http://www.iran-omantour.com/). (2003)

Сл. 2. В. *Туркменистанска јурта*. David & Sue Richardson, Qaraqalpaqs of the Aral Delta. Prestel (2012) Фотографија: David Richardson (2007).

Fig. 2. B. *Turkmenistan yurt*. David & Sue Richardson, Qaraqalpaqs of the Aral Delta. Prestel (2012) Photography: David Richardson (2007).

Сл. 2. Г. *Казахстански Јурт*. Дом бер фундамента.ру. Фотографија: Владимир Марусич (2005)

Fig. 2. G. *Kazakhstan Yurt*. Home without fundament.ru. Photo: Vladimir Maruschi (2005)

Сл. 2. Д. *Таџикистанска јурта*. Фотографија: Андреј Паусић, Yurt- Karakul, Tajikistan. (2015)

Fig. 2. D. *Tajikistan yurt*. Photo: Andrej Pausić, Yurt-Karakul, Tajikistan. (2015)

Сл. 3. А. *Четири основна елемента*, (Дөрвөн Зүг). Finding God in the World, Cardinal Directions, Seasons, Time of Day, Moon Phases. Catherine Noble Beyer. Avalonia (2016)

Fig. 3. A. *Four basic elements*, (*Dөрвөн Зүг*). Finding God in the World, Cardinal Directions, Seasons, Time of Day, Moon Phases. Catherine Noble Beyer. Avalonia (2016)

Сл. 3. Б. *Улога светог круга у ентеријеру монголске јурте*. Sky Shamans of Mongolia: Meetings with Remarkable Healers, Kevin Turner, North Atlantic Books (2016).

Fig. 3. B. *The role of the sacred circle in the interior of the Mongolian yurt*. Sky Shamans of Mongolia: Meetings with Remarkable Healers, Kevin Turner, North Atlantic Books (2016).

Сл. 3. В. *Тенгри Мандала симбол*. New World Encyclopedia. Tengri (2015).

<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tengri>.

Fig. 3. V. *Tengri Mandala symbol*. New World Encyclopedia. Tengri (2015).  
<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tengri>.

Сл. 3. Г. *Тенгри симбол на кружном прстену отвора таванице киргишке јурте*. Kyrgyz flag yurt Tengri symbol, Wikipedia, (2012).

Fig. 3. G. *Tengri symbol on the circular ceiling of the Kirghiz yarn ceiling opening*. Kyrgyz flag yurt Tengri symbol, Wikipedia, (2012).

Сл. 4. А. *Цртеж кључних делова монголске јурте*. LiLL.co.Turnkey Customised Yurts. Manufacturing and construction. <http://www.lill.co/turnkey-customized-yurts/>. (2017).

Fig. 4. A. *Drawing of the key parts of the Mongolian yurt*. LiLL.co.Turnkey Customised Yurts. Manufacturing and construction. <http://www.lill.co/turnkey-customized-yurts/>. (2017).

Сл. 4. Б. *Цртеж кључних делова монголске јурте*. Баясгалан Алтанхуяг, Монголија (2017).

Fig. 4. B. *Drawing of the key parts of the Mongolian jury*. Baâsgalan Altanhuyag, Mongolia (2017).

Сл. 5. А. *Спајање канате*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Fig. 5. A. *Connect channels*, Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Сл. 5. Б. *Придруживање канате*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Fig. 5. B. *Channel joinery*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Сл. 5. В. Г. *Подизање (багана) и (тооно-а) у усправни положај*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Fig. 5. V. G. *Raising (bagana) and (toono) into the upright position*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Сл. 5. Д. Ђ. *Везивање омотача (дизбе) и инсталација (кизил баскур-а)*. Mongolian ger impression – Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Fig. 5. D. Ђ. *Tie-ups (dies) and installations (Kizil baskur)*. Mongolian ger impression - Geraufbau. Albi Photo-Gallery. Albi Wethli (2006).

Сл. 6. А. *Распоред намештаја и прибора у јурту*. Юрта. Маленькая вселенная кочевника, Журнал „Вокруг света“, Наталья Жуковская (2011). <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/7498/>

Fig. 6. A. *Furniture arrangement and equipment of yurt*. Юрта. Маленькая вселенная кочевника, Журнал „Вокруг света“, Наталья Жуковская (2011). <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/7498/>

Сл. 6. Б. В. *Изглед ентеријера*. Фотографија: Guy Isaac.Yourte Mongole. Festival du Film Asiatique de Deauville (2007).

Fig. 6. B. V. *Interior view*. Photo: Guy Isaac.Yourte Mongole. Festival du Film Asiatique de Deauville (2007).

Сл. 7. А. Б. В. *Аеродинамичко и термичко функционисање јурта*. The Complete Yurt Handbook. Eco-Logic Books. Paul King (2001)

Fig. 7. A, B, V. *Aerodynamic and thermal functioning of the yurt*. The Complete Yurt Handbook. Eco-Logic Books. Paul King (2001)

Сл. 8. А. *Гер-насеље у Улан Батору* (2013). Фотографија: Carlos Barria, "Inside Mongolia's Ger District", Reuters Photographers' Blog. (2013).

<http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2013/08/07/inside-mongolias-ger-district/>

Fig. 8. A. *Ger-settlement in Ulan Bator (2013)*. Photobraphy: : Carlos Barria, "Inside Mongolia's Ger District", Reuters Photographers' Blog. (2013).

<http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2013/08/07/inside-mongolias-ger-district/>

Сл. 8. Б. *Гер-насеље Бајанкхонгору у (2012)* Фотографија: Evgeni Zotov, Bayankhongor. Flickr (2012) <https://www.flickr.com/photos/zz77/8347134858/>

Fig. 8. B. *Ger-settlement in Bajankhongor (2012)* Photography: Evgeni Zotov, Bayankhongor. Flickr (2012)

Сл. 9. А. *Туристички камп Хаиртка, (2013)*. Фотографија: Mobinet, Хайртхаан Амралтын Газар (2013) <http://www.globalidilaltay.com/FileUpload/ks376213/Resim/jafar.jpg>

Fig. 9. A. *Tourist camp Hairtka, (2013)*, Фотографија: Photography: Mobinet, Хайртхаан Амралтын Газар (2013) <http://www.globalidilaltay.com/FileUpload/ks376213/Resim/jafar.jpg>

Сл. 9. Б. Студенски рад – предлог избегличког склоништа, Чешки технички универзитет, Факултет архитектуре у Прагу, (2010). *Glocal Shelter, Parametric Deployable Shelters*, Czech Technical University, Faculty of Architecture. Pp. 202–203. Publisher: Czech Technical University (2010) <https://issuu.com/efilena/docs/glocalshelter/202>

Fig. 9. B. *Student work - proposal refugee shelter*, Czech Technical University, Faculty of Architecture in Prague, Pp. 202–203. Publisher: Czech Technical University (2010), <https://issuu.com/efilena/docs/glocalshelter/202>

Сл. 9. В. Г. Пројекат јорданско-канадског архитекте Abeer Seikaly, (2012). *Structural Fabric Weaves Tent Shelters into Communities*. Abeer Seikaly, Lexus Design Award (2012). <http://www.abeerseikaly.com/weavinghome.php>

Fig. 9. V. G. *Project of Jordanian-Canadian architect Abeer Seikaly, (2012)*. *Structural Fabric Weaves Tent Shelters into Communities*. Abeer Seikaly, Lexus Design Award (2012). <http://www.abeerseikaly.com/weavinghome.php>

REVIEW PAPER

Artical language: Serbian

## CONTRIBUTION TO THE STUDY OF TRADITIONAL MONGOLIAN YURT AND ITS APPLICATION

**Siniša Prvanov**

*The American University of Kurdistan, College of Art & Sciences, Duhok, Iraq*

### Summary

A yurt is a mobile, circular dwelling made of ribs of flexible wood and covered in felt. They are a stiff, reliable type of tent. Yurts have been the primary type of housing in Central Asia, particularly Mongolia, for thousands of years, in virtually the same form as they exist today. Large cities, like the Mongolian capital of Ulaanbataar and Darkhan have "ger districts". Ulaanbataar Ger district has about 40% of the city population. Yurts or other dwellings in Ger district are rarely connected to the city's water supplies, so water, and bathhouses are shared by the community. The traditional yurts are sustainable structures very well adapted for a nomadic society but, when they are located in high-density, unplanned, informal settlements they create many issues as air pollution. This research presents one review of Yurt housing in Mongolia and presents some of the findings related to housing conditions in Ger districts of Ulaanbaatar, in the period 2013–2015. It concludes research how yurt housing can be developed according to sustainable parameters, and how to preserve nature and cultural values such as the vernacular architecture. This research also investigates new possibilities and functions of Yurt housing. Since the refugee crisis has finally captured the world's attention, Mongolian Yurt should be seen also as a potential refuge shelter solution and one option to create larger refugee housing units.

**Key words:** Mongolian Architecture, ger districts, informal settlements, felt tents, refugee shelters. traditional architecture.

Datum prijema članka/ Paper received on: 12. 11. 2018.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 26. 5. 2019.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 09. 10. 2019

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





# МЕТОДИЧКА ФУНКЦИОНАЛНОСТ ИНТЕГРАТИВНОГ ПРИСТУПА У СЛУШАЊУ МУЗИКЕ: ДРУГА РУКОВЕТ СТ. СТ. МОКРАЊЦА<sup>1</sup>

Урош Н. Симић\*

ОШ „Надежда Петровић”, Београд, Република Србија

## Сажетак

Лик и дело Стевана Стојановића Мокрањца свакако представљају средиште српске историје музике, као и музичке културе. Према томе, његова дела морају да имају посебно место и у процесу наставе музичке културе, ако се узме у обзир да је упознавање са културом свог и других народа један од програмом прописаних циљева. Анализа уџбеника музичке културе за трећи разред основне школе показала је да се Мокрањцу и његовим руковетима приступа кроз обраду народне песме *У Будиму граду* – завршне песме *Друге руковети*. Овим радом представљамо приступ који подразумева да се кроз низ од пет наставних часова музичке културе обради свих пет народних песама, које су Мокрањцу биле инспирација за писање *Друге руковети* и да само слушање ове композиције представља природну надоградњу. Посебан акценат ставља се на вишенаменски потенцијал народних песама. То подразумева да песме *Друге руковети* морају да остварују још неке наставне циљеве и задатке. Овакав начин рада, дакле, поред упознавања са делима Стевана Мокрањца, омогућава ученицима да остваре и друге наставне задатке као што су рад на почетном музичком описмењавању, развоју музичких способности, а све кроз оквир *Друге руковети*.

**Кључне речи:** култура, музика, слушање музике, Ст. Ст. Мокрањца, руковети, народна песма.

## Увод

Стеван Стојановић Мокрањца сматра се за најзначајнијег композитора периода романтизма у Србији. Самим тим његов композиторски опус треба да буде део наставних садржаја основне школе, јер представља део опште и националне културе. Како код нас тада није било музичких школа у данашњем смислу те речи, Мокрањца је своја прва знања из области музике стицао самостално. Под покровитељством Београдског

---

<sup>1</sup> Овај рад је прерађен семинарски рад аутора под називом *Упознавање композиторског опуса Ст. Ст. Мокрањца кроз интегративни приступ у настави музичке културе*, настао на предмету Савремени токови наставе музичке културе, а под менторством проф. др Александре Милетић.

---

\* urossimic94@gmail.com

певачког друштва и са Стеваном Мокрањцем на челу, настаје Српска музичка школа тек 1899. године (Marinković, 2007b), те су многи музичари формално образовање почињали у иностранству. У почетку са мало знања о теорији музике, Мокрањац истражује како се слажу сазвучја и почиње да компоује прве мелодије (Konjović, 1999). Његов животни пут водио га је од родног Неготина, преко Београда до Минхена, Рима и Лајпцига, где је стицао формално музичко образовање<sup>2</sup>.

Маринковић (2007а) истиче велики Мокрањчев значај у успостављању романтизма у српској музици, повлачећи паралелу између улоге Мокрањца у области музике и Вука Караџића у области књижевности, што је кључна одлика његовог стваралаштва (Marinković, 2007а). Наиме, на његов композиторски рад, као и код већине романтичара, велики утицај има управо фолклор. Српску народну песму није учио из књига и зборника, већ у првим звучним утисцима током детињства (ibidem, 2007а). Најзначајнија дела која је компоновао писана су на основу сакупљене грађе из српског народног певања. На тај начин српска народна музика, која је стварана вековима, прераста свој првобитни степен и постаје главно упориште за прва дела која ће се писати у европском духу у делу Стевана Мокрањца. Тако, вишевековно српско стваралаштво престаје да буде сакривено од очију светске музичке јавности, расуто по пољима и брдима поробљених српских крајева. Деспић (1999) истиче да је оно што издваја Мокрањца од осталих српских композитора тога доба посебан хармонски језик<sup>3</sup> и иновативан хорски слог (Despić, 1999).

„Централно место у том делу Мокрањчевог опуса [световне хорске музике, prim. aut.] имају његових петнаест руковети, композиције које представљају камен темељац српске уметничке музике” (Marinković, 2007: 84). Руковети су „[...] уметнички обрађен и органски јединствен хорски циклус

<sup>2</sup> Стеван Стојановић Мокрањац рођен је у Неготину у породици која је пореклом из села Мокрање, по ком је још његов отац себи дао име Мокрањац (Konjović, 1999). Коњовић наводи да је млади Стеван Мокрањац био опчињен „бандом” Стеве Константиновића и на све је могуће начине покушавао да упозна музику (ibidem, 1999). Будући да је учествовао у оснивању прве музичке школе у Србији, Мокрањац није могао и да је похађа. С обзиром да му није било доступно музичко образовање, а због велике опчињености музиком, Мокрањац је формално надокнадио неформалним, самосталним музичким образовањем. Наравно, никако не смемо да заборавимо ни утицај Корнелија Станковића на популаризацију српске музике, због тога што је он директан претходник Мокрањчевом стваралаштву у овој области (Marinković, 2007а; Konjović, 1999).

<sup>3</sup> Иако је Мокрањац често користио написане мелодије као основу (најчешће народне напеве), не може се рећи да их је просто хармонизовао, већ је њима дао свој лични печат. То се види, између осталог, и у типичним Мокрањчевим квинтама, које користи у каденцама које се завршавају II ступњем. Његов хармонски језик огледа се и у препознавању ткз. латентне хармоније народних напева (тј. оне која се подразумева), која није типична европска о којој је учио у Немачкој. Знање које је стекао применио је и кроз свој композиторски опус, осмислио својеврсну норму хармонизације наше народне музике (Despić, 1999). Због тога Зорица Makeвић (1991) означава Мокрањчев хармонски језик као хибрид европског и националног. Истиче и да Мокрањац у појединим моментима препознаје латентну хармонију народне музике управо због савршеног познавања духа српске народне песме (Makević, 1991).



народних песама” (Peričić, 1992: 17). Назив потиче од народне речи, чиме је Мокрањац хтео да посебно истакне јединство свог музичког мишљења са народном уметношћу (Marinković, 2007a). Он није први наш композитор који је инспирацију проналазио у народној музици, али свакако се истиче као најзначајнији представник у овој области. Према наводима Петра Коњовића, Мокрањчеве руковети посебне су из разлога што је умео да из масе фолклорног материјала одабере оно што је типично, а након тога да тај материјал стилизује (Konjović, 1999). Треба истаћи да та стилизација није никако умањивала значај народног у њима. Народ их је разумео као једну уметничку надградњу и јединство сопственог стваралаштва, што је речима најбоље описао Петар Коњовић:

*Седам руковети, колико их је дотле написао Мокрањац, имале су, свуд по нашим крајевима, такав успех да је и композитор, природно, осетио колико је у облику руковети нашао прави свој пут да кроз свој лични уметнички израз нађе израз који је и широки појас нашег друштва и народа тако непосредно осетио као свој (ibidem, 1999: 28).*

Веома је важно уочити ово јединство зато што у својим руковетима Мокрањац није подлегао нити једној крајности у покушају да обједини народно и уметничко, тако да ниједан од та два градивна елемента ових дела није губио на особености и квалитету. Напротив, може се закључити да Мокрањчеве руковети уметнички спадају у најбоље написана дела српског романтизма, јер представљају својеврстан спој и, боље речено, јединство народног и уметничког стваралаштва, што важи и за његову *Другу руковети*.

Друга руковети спој је пет народних фолклорних цитата: *Осу се небо звездама, Смиљ’ Смиљана, Јесам ли ти, Маро Ресавкиња* и *У Будиму граду* (Мокрањас, 1992). Свака од наведених песама представља јединствен поглед на пејзаж различитих крајева тадашње Србије и карактер који се у њима огледа. У овом делу Мокрањац је успео, иако има различитих мотивских елемената, да оствари јединство тоналитета (мењајући само тонски род – Еф-дур и еф-мол) (Konjović, 1999). Користећи два тоналитета, Мокрањац је успео да дочара све наведене мотиве и карактере песама, тако да свака нумера има свој посебан израз, а дело остварује дојам целине.

### **Приступ *Другој руковети* Ст. Ст. Мокрањца у уџбеницима за трећи разред основне школе**

Као важан део српског музичког (и културног уопште) наслеђа, Мокрањчева дела, а посебно руковети, налазе се и у Наставном програму за основне школе већ у млађим разредима. У трећем разреду предвиђено је упознавање са његовом *Другом руковети* (Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik, 2005). Наш теоријски концепт свеобухватне обраде ове композиције требало би започети

анализом тренутног стања, односно обраћањем посебне пажње на то на који начин актуелни уџбеници за трећи разред основне школе приступају обради Мокрањчеве *Друге руковети*. Веома је важно истаћи неке битне факторе који су важни за квалитетну обраду композиције за слушање. Значај глобалног слушања<sup>4</sup> је велики, јер се њиме стичу први утисци о композицији и буде емоције, уочава карактер (Stojanović, 1996, Gardner, 2011), али успешност тог дела часа више зависи од учитеља и његове методичке припреме него од методичке апаратуре уџбеника. На селективно слушање треба обратити посебну пажњу због тога што оно никако не може бити функционално без постављања адекватних задатака ученику. Селективним слушањем, односно слушањем појединих делова композиције ученици усмеравају пажњу на карактеристичне музичке појаве које се јављају. На тај начин доминира мисаона активност слушалаца (Stojanović, 1996). Осим тога важно је истаћи и то да је неопходно задатке постављати постепено, не све одједном, јер није могуће пратити две истовремене музичке поруке током једног слушања (што се често означава као „теорија филтра“) (Radoš, 2010). Дакле, да би се подстакла мисаона активност приликом слушања музике, важно је ученицима дати адекватне задатке, односно питања којима се управо усмерава њихова пажња, али ти задаци не би смели да буду дати у исто време. Према томе, кључни аспект током анализе уџбеничких јединица које се односе на обраду *Друге руковети* у овом раду биће да ли аутор уџбеника предвиђа питања и задатке који подстичу мисаону активност приликом слушања, односно да ли се од ученика захтева да промишљају о темпу и динамици извођења, извођачком саставу или о неком другом музичком задатку (Stojanović, 1996).

Слушање као такво буди емоције и утиче на доживљај композиције, али не подстиче продубљивање музичких знања и њихово повезивање са доживљајем (Stojanović, 1996, Gardner, 2011). Хауерд Гарднер (Gardner, 2011) истиче важност анализе дела на свим нивоима, почевши од глобалног слушања и анализе доживљаја (афективни развој), селективног слушања појединости (когнитивни развој) и финалне анализе (глобалног слушања вишег нивоа, како се чешће наводи у нашој методичкој литератури (Stojanović, 1996)), којом се ова два аспекта обједињују. На тај начин афективно се повезује са когнитивним, односно повезују се музичка знања са доживљајем, што без анализе изражајних елемената музике свакако није могуће.

---

<sup>4</sup> Методичка литература говори о важности више етапа при обради музике за слушање: глобално слушање (након чега се разговара о утиску и карактеру композиције), селективно слушање (након чега се разговара о појединим музичким изражајним средствима и извођачком саставу) и глобално слушање вишег нивоа (током ког се врши синтеза анализираног) (Stojanović, 1996).

Табела 1: Приказ анализе методичке апаратуре уџбеника.

Уџбеником се предвиђа:	Завод за уџбенике	Клет <sup>5</sup>	Клет <sup>6</sup>	Креативни центар	Драганић	Бигз
Обрада песме <i>У Будиму граду</i> из нотног текста	+	-	+	+	+	-
Уочавање темпа извођења руковети	+	-	-	-	-	+
Уочавање динамике извођења руковети	+	-	-	-	-	+
Уочавање броја нумера	+	-	+	-	+	-
Уочавање извођачког састава	-	-	-	-	-	-
Неки други задатак	-	-	+	+	+	-

Као што се може видети из табеле, аутори уџбеника обради ове наставне јединице прилазе на различите начине. Посебно се издваја један уџбеник ИК Клет који уопште не предвиђа било какву обраду Мокрањчеве *Друге руковети*, што је свакако у супротности са значајем који ово дело има за српску културу, а посебно са наставним програмом (Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik, 2005). Четири уџбеника предвиђају обраду песме *У Будиму граду* из нотног текста, што је важно с обзиром да је током букварског музичког периода (Stojanović, 2001, Miletić, Stošić, 2016) веома значајан константан рад ученика на читању нотног писма. Дакле, није добро организовати наставни час музичке културе без увежбавања читања/певања нотног текста у трећем и четвртном разреду.

Пет уџбеника предвиђа слушање *Друге руковети*, а четири дају задатке ученику за селективно слушање. Узимајући у обзир колики значај има добро вођено селективно слушање, о чему смо већ писали, није добро што неки од анализираних уџбеника уопште не предвиђају ову активност. Уџбеник у издању Завода за уџбенике (Stojanović, 2011) ученику поставља задатке за мисаоно ангажовање на следећи начин:

*Слушај пажљиво и дизањем руке одреди појаву сваке нове песме. Колико песама садржи Друга руковети? Која је по реду песма У Будиму граду? Слушај песму У Будиму граду више пута. Обрати пажњу да ли је хор изводи брзо или споро, гласно или тихо. Да ли је изводи увек на исти начин? Прати нотни текст и запиши све што чујеш. (ibidem, 2011: 38)*

Подизањем руке ученик треба да одреди почетак сваке нове песме и тако да разуме да је у питању композиција са више нумера. У систему тих нумера

<sup>5</sup> Уџбеник „Чаробни свет музике“, аутора Гордане Илић (Ilić, 2019).

<sup>6</sup> Уџбеник „Маша и Раша“, аутора Габријеле Грујић Гарић и Маје Игњачевић (Grujić, Sokolović Ignjačević 2019).

треба да препозна песму која је обрађивана на часу, чиме се подиже слушалачка пажња и развија музичка меморија. Остала питања служе да ученици уоче битне изражајне елементе музике, што предвиђа и Наставни програм (Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik, 2005), а о чијем значају смо говорили.

Уџбеник у издању издавачке куће Бигз (Galjević, 2016) такође истиче важност усмеравања пажње ученика на изражајне музичке елементе:

*Слушајте „Другу рукует“. У којој песми пева солиста? Која строфа се пева тихо? Која строфа почиње тихо, а завршава се гласно? Слушајући „Другу рукует“ певајте песму „У Будиму граду“. (ibidem, 2016: 32)*

Овде видимо и инсистирање на динамичком нијансирању, као и на извођачком саставу, што је свакако битна карактеристика, коју истиче и сам аутор (Мокрањас, 1992). Велики недостатак свакако је то што се не предвиђа извођење песме *У Будиму граду* из нотног текста, што би свакако било пожељно изменити.

Уџбеник *Маша и Раша* у издању ИК Клет (Грујић, Sokolović Ignjačević, 2019) даје ученицима један задатак за слушање, као што се може видети у табели, али у приручнику за учитеље предлаже разговор о: „опажаним карактеристикама песама – разлика у брзини извођења, јачини музике, извођачима (мушки, женски или мешовити хор), карактеру“ (Грујић, Sokolović Ignjačević 2018: 50). За разлику од претходна два примера, овде видимо једновремено истицање свих задатка, а да се притом не говори да је важно усмерити пажњу ученицима на сваки посебно, што ако се погрешно протумачи може да буде у супротности са „теоријом филтра“ (према: Radoš, 2010).

Преостала два уџбеника не предвиђају питања за селективно слушање, али ученицима задају другачије задатке. Уџбеник у издању Креативног центра (Илић, 2018) тражи од ученика да се сете неких песама из свог краја, док уџбеник у издању ИК Драганић (Mitrović, 2007) уместо на музичке елементе пажњу ученика усмерава искључиво на догађаје које описује поетски текст песама (причањем и илустровањем).

## **Интегративни модел обраде Мокрањчеве *Друге рукуети***

Видели смо да су досадашња решења аутора уџбеника по питању обраде лика и дела Стевана Мокрањца првенствено имала у виду обраду песме *У Будиму граду*. У наставку представимо другачији приступ, који има тежњу да истакне *Другу рукует*, а да се њоме остваре и остали задаци настава музичке културе.

Почетна идеја је да ученици на крају пет наставних часова посвећених овој композицији буду у стању да изведу „целу“ *Рукует*, што не предвиђа ниједан аутор досад објављених уџбеника. Наравно, није у питању извођење вишегласне композиције, већ извођење свих пет саставних песама. На овај начин ученици се певањем упознају са овим вредним музичким делом.

Певањем свих песама, ученици су у контакту са нотним текстом (визуелним репрезентовањем музике коју ће слушати), било да су песме учили из нотног текста, било по слуху. То им омогућава да слушањем композиције повежу аудитивно (хорско извођење *Друге руковети*) са визуелним (нотним текстом појединачних песама). Наведено препоручује Зорислава М. Васиљевић (2006), наводећи да су у *Музички буквар* унети „[...] фрагменти нотних текстова да би се и на тај начин повезала слика са звуком и усмеравала пажња деце на писмени изглед музике коју слушају” (Vasiljević, 2006: 59). Дакле, оваква активност може помоћи ученицима у процесу почетног музичког описмењавања, иако им степен музичке писмености још увек није на довољном нивоу да самостално читају нотне текстове свих песама.

Пред нама се сада налази питање рационалности оваквог приступа. Будући да је музичка култура заступљена само једним наставним часом недељно, овакво упознавање са овим делом би морало да се изведе у периоду дужем од месец дана. Предвиђен начин рада, иако има оправдање у томе да се деца детаљније могу упознати са Мокрањчевим радом и народним песмама, јесте сврсисходан и оправдан само уколико истовремено остварује и друге задатке наставе музичке културе. У досадашњим истраживањима Александре Стошић (2007, 2008) инсистира се на методичком значају коришћења полифункционалног потенцијала песме, који се управо односи на то да песме могу имати више повезаних функција у наставном процесу, који у дужем временском интервалу интегрише све функције, што је неопходна степеница у постизању трајности и већем степену усвојености музичког знања и увођења у будуће критичко мишљење. Дакле, свака песма има потенцијал да остварује више повезаних наставних функција, које би требало истаћи и у складу са тим организовати наставне ситуације које ће извучити потенцијал музичког материјала видљив у музичком развоју и знању детета. Према томе, посвећујући већу пажњу једном делу Мокрањчевог стваралаштва, ми не угрожавамо реализацију осталих задатака и циљева. Напротив, оне, осим што остварују задатке везане за упознавање културе и Мокрањца као композитора, могу да остварују и друге повезане задатке, чиме утичемо на исходе видљиве у афективном и когнитивном развоју детета. Само је питање на који начин ће се песме из руковети уклопити у систем и заменити оне које бисмо иначе обрађивали. Узмимо у обзир и да „наставник може допуњавати уџбеник или бирати другу песму која може да реши на исти начин одређену музичку проблематику [...]” (Stošić, 2012: 28). То значи да ће песме руковети послужити као средство за решавање још неке проблематике, уз додатно упознавање Мокрањчевих руковети. На овај начин бисмо извршили унутрашњу интеграцију садржаја (Alberta Education, 2007) музичке културе, тако што би различити садржаји били повезани овим јединственим оквиром под којим бисмо извршили и друге задатке. Треба, још једном, истаћи да су све песме које користимо као наставне садржаје у овом концепту народне и да је таква музика много ближа

деци и да „[...] је краћи пут од праве народне музике до класичне, јер им је духовна база иста, него од тз. ‘лаке музике’, као што је популарна, градска итд.” (Miletić, 2010: 24). На основу свега, можемо да закључимо да примена народне музике, која је Мокрањцу била инспирација за писање руковети, не може бити недостатак, већ предност у настави под условом да песме остварују још неку функцију наставе, како се не би губило на рационалности времена.

У наставку, дајемо предлог на који начин би се могла организовати настава обраде пет народних песама, које су у основи *Друге руковети*, са посебним нагласком на њиховој функционалности у настави музичке културе. Истичемо да наставак нема циљ да представља модел рада, већ да истакне другачији приступ у обради Мокрањчевог стваралаштва у настави музичке културе. Значајно нам је да покажемо на који начин се песме из руковети могу укључити у наставни процес, а да се притом остварују задаци наставе из више углова. Према томе, нећемо описивати комплетне часове, већ само делове који се директно односе на обраду народних песама, које су Мокрањцу биле инспирација за писање *Друге руковети*, које укључују и задатке за селективно слушање целе композиције.

На крају, истичемо да песме нисмо обрађивали изоловано, већ у контексту руковети. То значи да смо користили карактеристике песама које произилазе из саме композиције, а које би деца могла да препознају. Наравно, треба напоменути да нисмо инсистирали на анализи, и још мање разумевању неких сложенијих карактеристика песама, будући да је овај приступ предвиђен за рад са децом трећег разреда основне школе. Ово се првенствено односи на инсистирање на динамици у песми *Осу се небо*, хармонији у песми *Јесам ли ти*, ритму у песми *Смиљ’*, *Смиљана* и ритму баритонске деонице у песми *У Будиму граду* (према: Мокрањас, 1992).

## 1. час

Табела 2: Наставна јединица и задатак првог часа

Наставна јединица	<i>Јесам ли ти</i> , народна песма
Задатак часа	Упознавање са појмом двоглас. Упознавање са знаком за понављање <i>da capo al fine</i> . Развијање способности свирања другог гласа уз певање првог. Почетни рад на развијању хармонског слуха.

На првом часу бисмо обрадили песму *Јесам ли ти*. Ова песма може да има задатак да упозна ученике са свирањем једноставне мелодијске линије, али и уочавањем знака за понављање и појаве *da capo al fine*. Пратећа деоница је деоница гласова који, у том тренутку, не доносе тему у нумери (према: Мокрањас, 1992), те би се тиме ученици упознали са овом појавом, што је од помоћи за

разумевање целе композиције. Друга деоница представља врсту ритмизованог бордуна, што је погодно за извођење на дечјим мелодијским инструментима као што су металофон или звончићи (Stojanović, 1996). Због тога што је у еф-молу, песму учимо методом учења песме по слуху, а у другом делу часа пратњу је могуће изводити и из нотног текста. То је могуће будући да хармонска пратња подразумева ткз. лежеће тонове који прате народну мелодију, а ти тонови су  $c^1$  и  $f^1$ , које су ученици свакако изводили и раније. Осим што омогућава ученицима да се упознају са овим делом *Друге руковети*, извођење двогласа омогућава ученицима и почетак рада на развијању хармонског слуха. Овде се ради о почетним корацима при развијању ове способности, будући да се она према неким истраживањима потпуно развија тек са 11 година (према: Radoš, 2010).

Нотни пример 1: *Јесам ли ти, народна песма, двоглас*

**Јесам ли ти**

Народна из Србије

Јесам ли ти, где пролазе, јесам ли ти, где пролазе, јесам ли ти, где пролазе, јесам ли ти, где пролазе.

Јесам ли ти, и проводе, јесам ли ти, и проводе, јесам ли ти, и проводе, јесам ли ти, и проводе.

Дане раштеш, јесам ли ти, дане раштеш, јесам ли ти, дане раштеш, јесам ли ти, дане раштеш, јесам ли ти.

## 2. час

Табела 3: *Наставна јединица и задатак другог часа*

Наставна јединица	<i>Смиљ', Смиљана</i> , народна песма
Задатак часа	<p>Постављање пунктиране ритмичке фигуре на два (четвртина са тачком и осмина).</p> <p>Певање и свирање фигуре из нотног текста.</p> <p>Развијање способности читања нотног текста амбитуса <math>d^1 - g^1</math>.</p> <p>Развијање способности свирања ритмичких инструмената и блок-флауте у амбитусу <math>d^1 - g^1</math>.</p>

Други час односи се на песму *Смиљ', Смиљана*. Она је у дурском тоналитету, тако да ћемо њу обрађивати транспоновано за кварту наниже, у Це-дуру, како



бисмо је користили за увођење нове ритмичке фигуре (пунктирана четвртина и осмина). На почетку деци не треба давати никаква теоријска објашњења нове фигуре. На почетку треба да је природно изведу певањем, јер „[...] треба знати да су сва објашњења и формулације музичких појава бесмислене уколико се ритмичке врсте и фигуре не постављају преко одговарајућих песама претходно научених по слуху [...]“ (Stojanović, 1996: 105). Због тога ову песму прво обрађујемо методом рада по слуху, јер се из научене песме извлачи њен почетни мотив (нова фигура). На тај начин поштујемо главни методички принцип наставе музичке културе: од звука ка нотној слици (Vasiljević, 2006). Фигура се изводи уз одсечно тактирање како би ученици прецизно одредили време извођења осмине у односу на јединицу бројања (дакле, након покрета руке нагоре) (ibidem, 2006). Након поставке нове ритмичке фигуре, песма се изводи и из нотног текста (што подразумева равномерно читање уз извођење ритмичког пулса, изговарање у ритму, певање солмизацијом уз обавезно тактирање (Stojanović, 1996). Након свега, можемо да је изведемо и свирањем на блок флаути без припреме, јер смо ноте већ читали и певали слоговима солмизације у ритму (ibidem, 1996).

### 3. час

Табела 4: Наставна јединица и задатак трећег часа

Наставна јединица	<i>Осу се небо звездама</i> , народна песма
Задатак часа	Развијање способности изражајног певања. Извођење разлика у динамици приликом певања. Уочавање разлика у динамици приликом слушања музике. Утврђивање знања о појмовима хор и солиста.

За трећи час предвидели смо обраду песме *Осу се небо звездама*. Песму учимо методом рада по слуху, уз изражајно дотеривање песме након што је ученици науче. То подразумева да се посебан акценат стави на динамику при аналитичком слушању целе композиције (Stojanović, 1996). На овај начин истичемо и развој способности интерпретативног израза у вокалном развоју, што је често занемарено приликом преласка у букварски музички период (дакле, трећи разред основне школе), односно приликом почетка рада на читању нотног текста (Stošić, 2016). Истакли смо да је ова појава преузета из *Друге руковети*, односно да се изводи тихо уз постепену промену динамике (према: Мокранјас, 1992). Питања везана за осећања која буди ова композиција током глобалног слушања требало би повезати управо са питањима која се односе на динамику током селективног слушања. На тај начин ученици би могли да уоче карактер композиције, односно да

повежу лични доживљај композиције са већ стеченим музичким знањима (Stojanović, 1996, Gardner, 2011). На крају часа, када смо већ створили добру (тиху) атмосферу, можемо да слушамо композицију *Молимо за фину тишину* Александра Кораћа, која је у програму за трећи разред (Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik, 2005). Након глобалног слушања, ученике бисмо питали да током селективног слушања обратe пажњу на то ко изводи композицију (једна особа, више особа и сл.), што је важно утврдити у овој фази слушања (Stojanović, 1996). Након тога бисмо разговарали о појмовима хор, солиста, дечји хор, што је још једна припрема за слушање *Друге руковети*.

#### 4. час

Табела 5: Наставна јединица и задатак четвртог часа

Наставна јединица	У Будиму граду, народна песма
Задатак часа	Развијање способности читања нотног текста амбитуса $c^1 - g^1$ . Развијање елемената ритмичких способности (равномерне пулсације, ритма, груписања удара). Развијање способности свирања ритмичких инструмената и блок-флауте у амбитусу $c^1 - g^1$ .

Четврти час посветили смо песми *У Будиму граду*. Посебан задатак овог часа био би утврђивање научених тонских висина и извођење ритмичке пратње, односно развијање ритмичких способности. Песму бисмо изводили, као и Смиљ', Смиљана, за кварту наниже, у Це-дуру (као што то досадашњи уџбеници и предвиђају (Stojanović, 2016; Galjević, 2016; Ilić, 2016; Grujić, Sokolović Ignjačević, 2019; Mitrović, 2008). Песму обрађујемо методом учења песме из нотног текста како бисмо увежбавали читање/певање нотног текста, односно радили на почетном музичком описмењавању, што је главни задатак овог часа. Након што ученици науче песму, изводимо аранжман на ритмичким инструментима. Деонице аранжмана представљају поједностављене деонице баритона и баса у *Другој руковети* (Мокрањас, 1992), које Мокрањац користи у свом контрапунктском третману деоница. Аранжман се такође изводи читањем нотног текста, чиме се додатно увежбава музичко писмо (овај пут првенствено по питању ритма), али се развијају и ритмичке способности. Овако осмишљен аранжман омогућава развој способности извођења равномерне пулсације, ритма, опажања метра (прва деоница истиче наглашен тактов део у сваком такту), али и адаптације према темпу приликом изражајног дотеривања песме (према: Stojanović, 1996, Vasiljević, 2006).

Нотни пример 2: У Будиму граду, народна песма (аранжман за ритмичке инструменте)

## У Будиму граду

Народна из Србије

У Бу - ди - му гра - ду, чу - дно чу - до ка - жу хм

хм, је л' ист - и - на чу - дно чу - до ка - жу.

Миш посеја проју, по жејеву пољу  
хм, хм, је л' истина, по жејеву пољу.

Нарасла је проја, мишу до колена  
хм, хм, је л' истина, мишу до колена.

Мишу до колена, жаби до рамена  
хм, хм, је л' истина, жаби до рамена.

## 5. час

Табела 6: Наставна јединица и задатак петог часа

Наставна јединица	<i>Маро, Ресавкињо</i> , народна песма и <i>Друга руковет</i> , Ст. Ст. Мокрањец
Задатак часа	<p>СТИЦАЊЕ ЗНАЊА О ПОЈМУ РУКОВЕТ.</p> <p>СТИЦАЊЕ ЗНАЊА О СТ. СТ. МОКРАЊЦУ.</p> <p>Разумевање тога да су руковети вокално дело (изводи их хор са солистима), састављено од низа народних песама.</p> <p>Развијање способности повезивања изражајних средстава музике са карактером.</p>

Последњи час представља обраду песме *Маро, Ресавкињо* и синтезу свих пет часова. Песму бисмо певали по слуху. Овај час има посебне задатке уочавања динамичких разлика између нумера и разумевања повезаности нумера на основу тих разлика. На почетку глобално слушамо *Другу руковет*, током чега ученици сигурно могу да препознају све песме које се у композицији јављају. Након тога требало би поставити задатке за селективно слушање. Требало би учити ко изводи композицију, са освртом на делове које изводи мешовити хор, мушки хор и солиста. Посебан акценат свакако треба ставити и на темпо и динамику. Дакле требало би повести

разговор о динамичком нијансирању и промени темпа слушајући делове у којима је то карактеристично (прелазак са песме *Осу се небо звездама и Смиљ'*, *Смиљана*, као и песме *Јесам ли ти* и *У Будиму граду*, које се изводе са постепеним убрзавањем (према: Мокрањас, 1992). После тога, предвиђен је разговор са ученицима о томе у чему су ове песме сличне, а у чему се разликују, као и то ко је написао целу композицију, а ко појединачне песме. На тај начин ученици би могли да закључе да је ово дело састављено од народних песама, обједињених у уметничку целину. Након још једног слушања, требало би да ученици подизањем руку одреде границе између две нумере (слично као у уџбенику Гордане Стојановић (Stojanović, 2016), а на табли да се запише редослед нумера. У овом моменту ученици могу да изведу „своју” *Руковет*, инспирисану слушањем *Друге руковети* Ст. Ст. Мокрањца (односно да изведу све песме на начин на који су их изводили током часова обраде са мелодијском и ритмичком пратњом, уз певање). На крају треба разговарати о термину руковет и о животу прослављеног композитора.

## Закључак

Лик и дело Стевана Мокрањца нераскидиви су од српске историје музике, али и српске културе уопште. Будући да је централна личност наше историје музике, Мокрањац је, свакако, једна од значајнијих личности са којима би требало да се упознају ученици млађег школског узраста у настави музичке културе. Због тога, али и зато што настава музичке културе треба да ученике оспособи да буду поштоваоци музике (Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik, 2005; Stojanović, 1996, Vasiljević, 2006), значајно је бавити се његовим делима у наставном процесу. Овим радом покушали смо да дамо предлог организације наставног процеса на начин у чијем ће средишту бити Стеван Мокрањац. Око његове *Друге руковети* и њених народних песама интегрисали смо различите активности наставе музичке културе. Наш предлог упориште проналази у Наставном програму (у поменутом циљу и задацима), али и у чињеници да је народна песма, још од успостављања Функционалне методе Миодрага А. Васиљевића, главно извориште музичког описмењавања код нас (Stojanović, 1996, 2001; Vasiljević, 2006, Miletić, 2010, 2011). Наравно, треба водити рачуна да се песме не уче само ради једног циља (у овом случају ради упознавања руковети), већ да се њима остварују и други циљеви и задаци наставе музичке културе, чиме се остварује полифункционални потенцијал народних песама (Stošić, 2007, 2008). Описан предлог заснован је на психолошким и методичким основама, али се не може рећи да је без ограничења. Главни недостатак управо је то што је заснован на искључиво теоријским основама, те би свакако било пожељно оправдати га и емпиријски. Главни предлог за наставак истраживања у овом правцу морао би да буде и

практична примена onoga što je teorijski objašnjeno i dodatno ga potvrditi ili osporiti rezultatima empirijskog istraživanja. Svakako, svrha ovog rada jeste da usmeri pažnju učitelja, muzičkih pedagoga i metodichara na značaj koji Stevan Stojanović Mokranjac ima u srpskoj kulturi i da podstakne druga istraživanja na ovom polju.

## Литература/References:

- Alberta Education. (2007). *Curriculum Integration: Making Connections*. Edmonton, AB: Government of Alberta. [https://education.alberta.ca/media/563581/guidingprinc\\_curr2007.pdf](https://education.alberta.ca/media/563581/guidingprinc_curr2007.pdf); 22. 1. 2018.
- Vasilević, Z. (2006). *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Akademija.
- Gardner, H. (2011). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Book.
- Despić, D. (1999). Harmonski jezik i horska faktura u Mokranjčevim delima. U D. Despić & V. Peričić (Ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac: život i delo*. Beograd: Zavod za udžbenike; Knjaževac: Nota.
- Konjović, P. (1999). Stevan St. Mokranjac. U D. Despić & V. Peričić (Ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac: život i delo*. Beograd: Zavod za udžbenike; Knjaževac: Nota.
- Makević, Z. (1991). Mokranjčeve rukoveti kao mogućnost uspostavljanja nacionalnog harmonskog idioma. *Razvitak*, broj 3, 31; 66–70.
- Marinković, S. (2007). Muzika u XIX i prvoj polvini XX veka. U *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Marinković, S. (2007). Muzičko školstvo. U *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Miletić, A. (2010). *Integracija tradicionalnog i klasičnog muzičkog obrazovanja u nastavi početnog muzičkog opismenjavanja*. Beograd: Učiteljski fakultet. neobjavljena doktorska disertacija.
- Miletić, A. (2011). *Početno muzičko opismenjavanje na srpskom muzičkom jeziku*. Beograd: Dijamant print.
- Miletić, A., & Stošić, A. (2016). Pisma kao višenamensko nastavno sredstvo u razvoju muzičkih sposobnosti pri uvođenju učenika u elementarno muzičko obrazovanje. *Didaktičko-metodički pristup i strategije – podrška učenju i razvoju dece*. Beograd: Učiteljski fakultet.
- Mokranjac, S.S. (1992). *Svetovna muzika I – rukoveti*. Beograd: Zavod za udžbenike; Knjaževac: Nota.
- Radoš, K. (2010). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik. (2005). Nastavni program za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik RS – prosvetni glasnik*, broj 1, 54; 3–81.
- Stojanović, G. (1996). *Nastava muzičke kulture: Od I do IV razreda osnovne škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stojanović, G. (2001). *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i početnog čitanja i pisanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. neobjavljena doktorska disertacija.
- Stošić, A. (2007). *Polifunkcionalnost pesme u nastavi muzičke kulture na mlađem školskom uzrastu*. Užice: Učiteljski fakultet. neobjavljen magistrski rad.
- Stošić, A. (2008). Pisma – spona u integrativnom pristupu nastave muzičke kulture, srpskog jezika i književnosti za decu. *Književnost za decu u nauci i nastavi*. Jagodina: Pedagoški fakultet.
- Stošić, A. (2012). Udžbenik muzičke kulture – oslonac u radu učenika i nastavnika. *Inovacije u nastavi*, 2 (4); 21–30.

Урош Н. Симић: Методичка функционалност интегративног приступа у слушању музике: Друга руковет...

- Stošić, A. (2016). Funkcionalnost udžbeničkog kompleta u razvoju vokalnih sposobnosti učenika mlađih razreda osnovne škole. *Inovacije u nastavi*, 29 (1); 60–76.
- Galjević, M. (2016). *Muzička kultura – udžbenik za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Bigz.
- Grujić, G., & Sokolović, I.M. (2018). *Maša i Raša, priručnik za učitelje uz udžbenički komplet muzička kultura – udžbenik za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Klet.
- Grujić, G., & Sokolović, I.M. (2019). *Maša i Raša, muzička kultura – udžbenik za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Klet.
- Ilić, V. (2018). *Muzička kultura za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Kreativni centar.
- Ilić, G. (2019). *Čarobni svet muzike – muzička kultura za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Klet.
- Mitrović, Z. (2007). *Muzička čarolija – za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Draganić.
- Stojanović, G. (2016). *Muzička kultura za 3. razred osnovne škole*. Beograd: Zavod za udžbenike.

REVIEW PAPER

Artical language: Serbian

## **METHODOLOGICAL FUNCTIONALITY OF THE INTEGRATIVE APPROACH IN LISTENING TO MUSIC: SECOND GARLAND, ST. ST. MOKRANJAC**

**Uroš N. Simić**

*Primary School „Nadežda Petrović”, Belgrade, Republic of Serbia*

### **Summary**

The Work of Stevan Stojanović Mokranjac certainly represents the center of Serbian music history and Serbian musical culture as well. He showed a lot of interest in Serbian folk songs, which were the main inspiration for his creative work. His most significant works are his garlands. Garlands differ from similar musical pieces of other authors because Mokranjac did not reach any extreme when uniting folklore and artistic components in them. Many point out that this is precisely why the garlands represent a real artistic upgrade of folk art, not only their harmonization. Of particular importance is his innovative harmonic language. Therefore, his work must have a special place in the process of teaching music culture, if one considers that acquaintance with the one's own and other peoples' culture is one of the goals set by the teaching program.

The analysis of textbooks of music culture for the third grade of primary school showed that Mokranjac and his garlands were approached through the processing of folk song *U Budimu gradu* – the final song of the *Second garland*. Since the center of this particular lesson is certainly listening to music, during the analysis we emphasized the importance of asking adequate questions to students during the phase of selective listening (a stage in which special emphasis is placed on the analysis of musical characteristics such as tempo, dynamics, performers, etc., on the basis of which students expand their knowledge of music by listening to music). It turned out that one textbook did not anticipate the processing of this composition at all, and that only three gave students adequate tasks during selective listening.

This paper introduces a different approach, which implies that, through a series of five music culture lessons, all five folk songs, which inspired Mokranjac to write *Second garland*, will be processed

and listening to the whole piece will be a natural upgrade to that. Particular emphasis is placed on the polyfunctional potential of folk songs, which implies that the songs of the *Second garland* have to fulfill some other teaching goals and tasks. The additional tasks that are accomplished during the processing of individual songs arise from the context which songs have in the music piece itself. Noticing the musical characteristics of the songs makes it easier for students to listen to the entire piece at the last of the five lessons. This is primarily related to the insistence on the dynamics and development of interpretive abilities in the song *Osu se nebozvezdama*, playing harmonic accompaniment and initial work on the development of harmonic pitch in the song *Jesam li ti*, setting a new rhythmic figure in the song *Smilj', Smiljana* and playing a rhythmic arrangement with the characteristics of the rhythm of the baritone section in the song *U Budimu gradu*. Of course, it is also essential for students to work on reading the sheet music, because it is helping them develop the initial musical literacy. The sheet music is also important because it allows students to connect the sound of music to notes (music's visual representation) and make it easier for them to understand the entire *Second garland*. This is achieved not only with songs that they can read, but also with those they learn by ear. This way, in addition to getting acquainted with the works of Stevan Mokranjac, students are able to complete other teaching tasks such as the work in initial music literacy, development of musical abilities, all through the framework of the Mokranjac's *Second garland*.

**Key words:** culture, music, listening, St. St. Mokranjac, garlands, folk song.

Datum prijema članka/ Paper received on: 16. 8. 2019.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa: Manuscript corrections submitted on: 27. 9. 2019.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 29. 10. 2019.

© 2019 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2019 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).







CIP - Каталогизacija u publikaciji  
Народна библиотека Србије, Београд

7:001

**ARTEFACT** : umetničko-naučno-stručni časopis =  
artistic-scientific journal / glavni i odgovorni urednici  
Danijela Đ. Stojanović, Nataša Nagorni V. Petrov  
. - [Štampano izd.]. - 2015, br. 1- . - Niš : Univerzitet u Nišu,  
Fakultet umetnosti, 2015- (Niš : Atlantis). - 24 cm

Godišnje. - Drugo izdanje na drugom medijumu:  
Artefact (Niš. Online) = ISSN 2406-3150  
ISSN 2406-3134 = Artefact (Niš)  
COBISS.SR-ID 216127756



