

Кристина М. ПАРЕЗАНОВИЋ*

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за музичку теорију и педагогију

МЕЛОДИЈСКО-ХАРМОНСКА АНАЛИЗА ЦРКВЕНО-НАРОДНИХ НАПЕВА ИЗ ЗБОРНИКА „ОСМОГЛАСНИК“ СТ. СТ. МОКРАЊЦА И МОГУЋНОСТ ЊИХОВЕ ПРИМЕНЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЂА

Апстракт: Основно истраживачко усмерење у овом раду односи се на анализу свих композиција из зборника црквено-народних напева „Осмогласник“ коју је саставио Стеван Стојановић Мокрањац, а са циљем да се одређена проблематика из области наставе солфеђа обради и помоћу народних црквених напева. С обзиром на то да је духовна музика данас веома присутна око нас (на богослужењима, концертима, школским приредбама и др.), сматрамо да би и њено укључивање у наставу музике у музичким школама значајније допринело њеном очувању. У току истраживања обрађене су све композиције из збирке (њих 320), а за анализу смо, као најпотпуније композиције са мелодијско-хармонског и формалног аспекта, одабрали „На хвалитех стихире“ и „Стиховне стихире“. У резултатима анализе налазе се конкретни предлози за рад у настави солфеђа у смислу узраста и наставних области.

Кључне речи: солфеђо, Осмогласник, Мокрањац, мелодијско-хармонска анализа, црквено-народни напеви.

Крај XX века обележио је враћање верској традицији и православљу као незаобилазном и саставном елементу културе и духовности. Црквена музика источно-европских народа изазива интересовање у целом свету, па тако стручњаци – историчари, музиколози, педагози, музички уметници – све пажљивије истражују малобројне писане споменике црквене музичке историје, а млади људи се ангажују у извођењу духовне музике у оквиру хорова. При томе велики значај има њихово опште музичко образовање уз познавање веронауке и богословља.

Донедавно су школски програми били оријентисани искључиво према западној традицији, па је, у том погледу, и целокушно музичко школовање у нас програмирано на основу историјских тековина западно-европске културе. Веома брижљиво бележена музика, почев од грегоријанског корала, а и раније, послужила је као темељ теорије, анализе и праксе. Наука о хармонији, контрапункту, композициона

* Доцент, k.parezanovic@gmail.com; kristina.parezanovic@filum.kg.ac.rs

и извођачка пракса, заснива се на тековинама европске музике и цивилизације која је вековима била нераздвојива од религије. С обзиром на то да се континуитет најлакше постиже тамо где постоји писани траг, јасно је да је западна култура одржала традицију неупоредиво боље и лакше него што је то случај са оставштином источно-европских народа. Историјске неприлике, као и чињеница да је световна култура била сасвим неразвијена, екстензивна, те да се традиција у овом делу Европе одржала претежно усменим предањем (Петровић 1982; Парезановић 2016), јако су утицали на то да религија, веронаука и духовна музика нису постигле континуитет, нити су у нашем систему образовања, до почетка 21. века, заузимале значајно место. Захваљујући истраживањима и научној обради малобројних писаних докумената (сачуваних више случајно, него плански, по манастирима и црквеним библиотекама), написане су многобројне музиколошке студије које представљају основ за даље проучавање (Петровић 1981; Петровић 1995; Маријановић, Брујић 2018).¹

Црквена музика третира се на различите начине: кроз богослужење у цркви, као саставни део црквених обреда, као концертна музика и од увођења наставе веронауке у школе и као део едукације о богословљу. Богослужење је у православној цркви веома мало подложно променама у односу на традицију и канонска ограничења (Мирковић 1995). У том смислу музика, као секундарни фактор богослужења, такође остаје у границама давно постављене традиције са релативно малим одступањима у погледу временских и територијалних особености са утицајима локалне световне културе.

АНАЛИЗА

Потребно је напоменути да се у овом раду анализира зборник „Осмогласник“ Стевана Стојановића Мокрањца из 1908. године (четврто издање из 1997. године). „Осмогласник“ је систематизовано, старо, традиционално осмогласје источне цркве, које се састоји из осам гласова, односно осам мелодија. Претече тих гласова заправо су осам староцрквених лествица, односно четири аутентична (главна) и четири плагална (изведена) модуса. Отуда проистиче и сличност прве (од првог до четвртог) и друге групе гласова (од четвртог до осмог) (Пено 2008).

Материја овог зборника може се употребити као помоћно средство и вежба за обраду више области солфеђа истовремено. Може се, на пример, употребити за опажање варираних фраза (што се може видети и као припрема за предмет *Наука о музичким облицима* који се учи у каснијим разредима), за транспоноване, проверу музичке меморије опажањем и интонирањем издвојених мотива, за хармонизацију на клавиру и томе слично. Што се тиче транспозиције, важно је напоменути да овде третиран *еф* тоналитет није апсолутно прописан, већ је употребљен, како сам Мокрањац каже, „...да би се што лакше и угодније могле прочитати и научити ове мелодије“ (Мокрањац 1997: 8). Стога је врло корисно да се на часовима солфеђа транспонују, како целокупне мелодије, тако и само мотиви издвојени из контекста.

1 Најпре бисмо препоручили да се изуче сва истраживања др Димитрија Стефановића, а затим и др Данице Петровић који су својим прегалачким радом на овом пољу дали немерљив допринос откривању заоставштине, њеном очувању и даљем проучавању.

Сваки глас у зборнику у себи носи више мелодија које се између себе више или мање разликују. Уопштено узевши - I, II, IV, V, VI и VIII глас имају по три мелодије, а III и VII по две. Будући да су разлике између неких мелодија у једном гласу минималне (када је реч о солфеђу од малог значаја), за анализу би требало изабрати само оне које се разликују по тонском роду, обиму, карактеру, притом бирајући углавном мелодије „На хвалитех стихире“ као прву и „Стиховне стихире“ као другу, те тако анализу свести на следећу поделу: I, II, IV, V, VI и VIII глас по две, а III и VII по једну мелодију, с тим што у трећем гласу постоји једна карактеристика о којој ће касније бити речи. Када говоримо о ступњу на којем би анализа и примена материје овог зборника на настави солфеђа могла доћи у обзир, најоптималнији би био узраст I и II разреда средње школе.

У ПРВОМ гласу *прва мелодија* је „Слава“. Овај нотни садржај обухвата обим од шест ступњева и то од првог ступња - тонике, до шестог ступња у лествици. Мелодија се најпре креће у дуру, а затим прелази у истоимени мол и тако наизменично. У питању је, дакле, мутација. У овој мелодији уочавају се три музичке фразе, три мелодијска става или одсека, који се, варирани, комбиновано понављају.

Прва фраза почиње петим, а завршава четвртим ступњем лествице крећући се поступним покретом у дуру.



Друга фраза, која такође почиње петим ступњем - мутира и завршава другим ступњем (функција доминанте).



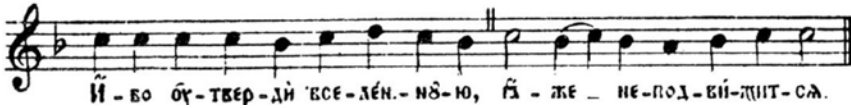
У трећој фрази, која почиње четвртим, а завршава другим ступњем, појављују се скокови терце и кварте.



Заступљене су нотне вредности од шеснаестине као пролазнице, до целе ноте, која се јавља као завршница фразе или као завршница става, као и пунктирани ритам у виду четвртине с тачком за којом следи осмина и осмине с тачком за којом следи шеснаестина. Куминација неосетно наилази у кратким нотним вредностима (четвртина, осмина) тако да би се за највиши тон у мелодији пре могло рећи да је скретница него врхунац мелодије или куминација. Најзад, мелодика је таласаста без наглих скокова и прелаза, а функционално се највише осећа присуство доминанте (уосталом, све три фразе се завршавају другим ступњем - на функцији доминанте).

Друга мелодија првог гласа обухвата обим мале септимае, од основног тона до сниженог седмог ступња у лествици, а креће се у дуру. У себи носи три фразе такође вариране и међусобно комбиноване.

Прва фраза почиње петим и завршава петим ступњем, а креће се у секундним покретима.



Друга фраза почиње и завршава као прва - петим ступњем, али је распеванија, са скоковима.



Трећа фраза почиње шестим ступњем, завршава другим и у себи, као горњу скретницу, има снижени седми ступањ у склопу субдоминанте функције.



Нотне вредности су углавном четвртине и половине са понеком пунктираном фигуром. Највиши тон се појављује више пута и то као скретница, тако да се о правој куминацији овде не може говорити. Музика је једноставна, поступна, базирана на и око тона доминанте у чијој је функцији цео став. Први глас одликује се мутацијом. При извођењу треба водити рачуна о одржавању интонације и стабилног тоналног центра, у току брзих наизменичних промена тонског рода. Овде треба скренути пажњу на варирање и комбиновање мелодијских фраза међусобно, па је с тога врло добро да ученици сами траже мелодисјке ставове, одсеке или фразе, развијајући тако музичку меморију и способност опажања.

ДРУГИ глас такође има две мелодије: прва је у моддуру, а друга у дуру. *Прва мелодија* се креће у обиму мале сексте, односно од првог до сниженог шестог ступња. Овде се може говорити о моддуру, јер се на неколико места скретнично појављује вођични седми ступањ. Шести ступањ у овој мелодији није скретничан нити пролазан, већ јасно карактерише моддур, више је пута истакнут скоком, функционално је ојачан, то јест, истиче латентну функцију молске субдоминанте. Ова мелодија се дели на три краће мелодијске целине. Прва целина почиње трећим и завршава трећим ступњем, функцијом тонике. Креће се у оквиру квинте Т - Д са понеким терцним скоком.



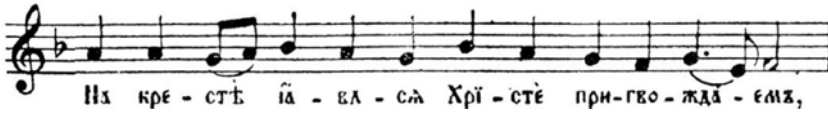
Друга целина је врло слична првој, почиње првим, а завршава трећим ступњем у тоничној функцији.

Трећа целина, за разлику од прве две, почиње доминантном функцијом, то јест, другим ступњем, поступно се креће навише до сниженог шестог ступња и даље развија мелодију завршавајући је првим ступњем:

Нотне вредности се крећу од целе ноте до шеснаестине са пунктираним ритмом. Цела нота се јавља као завршница фразе или става, а шеснаестина као скретница или пролазница окружена углавном осмином са тачком и четвртином. Кулминација је овде релативно изражена, мада се понекад нађе и као скретница или при крају става или се понови више од једног пута. Посматрајући општи изглед ове мелодије рекло би се да је једноставна, певљива и светла, а преовладава функција тонике.

Друга мелодија дујої іласа, као што је већ речено, креће се у дуру, у опсегу квинте од првог до петог ступња са појавом вођичног седмог ступња у скретању. Дели се на три фразе. Прва фраза почиње првим ступњем, затим се више пута понавља четврти (доминантна функција - септима доминантног септакорда или субноминантна функција - I ступањ) и завршава се првим ступњем.

Друга фраза као да допуњује прву, почиње трећим ступњем – завршава првим.



Трећа фраза, распевана, има донекле неодређени почетак, али се, кад год се појави, заврши првим ступњем.



Мелодија се креће у целим нотама, половинама, четвртинама и осминама, ретко кад пунктираним ритмом. Таласаста и мирна, она је углавном у функцији тонике. Овај глас спроведен је у модуру где се јавља и карактеристични интервал умањене квинте између другог и сниженог шестог ступња. Ова област обрађује се у првом разреду средње школе.

ТРЕЋИ глас са својим мелодијама веома је интересантан. Прва се мелодија креће у дуру, затим у паралелном молу и поново се враћа на почетни тоналитет. Заправо цео се трећи глас одвија под једном мелодијом изузев Кондака који има своје специфичности (Пено 2005).

Прва мелодија *треће* гласа креће се у дуру и у обиму велике ноне, односно од доњег петог ступња до шестог ступња, односно велике сексте у односу на основни тон. Увек почиње трећим, а завршава првим ступњем. Дели се на три мелодијске целине. Прва има ту карактеристику да се завршава на доњем шестом ступњу, тако да делује као модулација у паралелни мол, с разлогом више што приликом своје појаве шести ступањ (потенцијална нова тоника) траје некада два, а некада четири откуцаја.



У следећој, међутим, мелодијској фрази сусрећемо повратак у првобитни тоналитет у којем и остаје:



док трећи мелодијски став, почињући другим ступњем, то јест, доминантном функцијом, као да има тенденцију секвенцирања, и функционалног и мелодијског, у односу на прву мелодијску фразу, те се на крају завршава доњим петим ступњем остављајући утисак новог, доминантног тоналитета.



Мелодија трећег гласа је распевана у свом октавном опсегу, углавном организована у половинама, четвртинама и осминама. За разлику од осталих мелодија, за мелодију трећег гласа би се могло рећи да је скоковита, јер у себи има терцне, квартне, квинтне и октавне скокове, а некад и два терцна скока у супротним правцима и разложене обртаје квинтакорада (посебно на прелазима из једне мелодијске фразе у другу). Понегде се може срести и скретнички повишени четврти ступањ као доња вођица за доминанту. У овом гласу углавном је заступљена тонична функција.

Што се тиче друге мелодије у трећем гласу, ту се пре свега мисли на Кондак трећег гласа, то јест, последњу песму. Примећује се да она одскаче из концепције трећег гласа, а разлоге за то налазимо у њеном грчком пореклу (Станковић 1963; према Пено 2005). Мелодија је распевана, константно мутирана, са нестабилним тоналним центром све до самога краја, где је каденца потврђена. Песма почиње другим ступњем, а завршава првим. Креће се у обиму велике сексте од првог до шестог ступња.

Трећи глас може наћи своју примену у солфеђу у областима о модулативним иступањима и у првом и у другом разреду средње школе.

ЧЕТВРТИ глас: *прва мелодија* се одвија у дуру, почиње првим ступњем, а завршава трећим. Креће се у обиму велике сексте, а понекад досегне и снижени седми ступањ као скретницу. Мелодија је обликована кроз две фразе које се, вариране, понављају (стална појава у сваком гласу).

Прва фраза почиње првим ступњем, понекад и трећим, и завршава трећим ступњем.



Друга фраза развија се постушно од другог до шестог ступња и завршава трећим.



У овој мелодији нотне вредности се крећу од целе ноте као завршне до шестаестине, увек као пролазнице. Кулминација се налази у другој фрази на шестом ступњу, припремљена је некад поступним покретом, некад скоком, мада се појављује више пута у току композиције. Мелодика четвртог гласа је ведра, комотна, распевана, па донекле и свечана, вођена тоничном, доминантном и понекад субдоминантном функцијом.

Друга мелодија такође је у дуру и креће се у обиму велике сексте – од првог до шестог ступња. Почетни тон није дефинисан, јер је он некада први, некада други, а некада трећи ступањ, док је крај увек на трећем ступњу. Подељена у две доста сличне музичке целине, у којима доминира четврти и пети ступањ, мелодија се не одликује богатством израза, већ, напротив, као да смирује усталасану прву мелодију четвртог гласа.

Овде треба скренути пажњу на врсту тонског рода у овом гласу. У Предговору зборника „Осмогласник“, у краткој тоналној анализи и у предлошку за начин извођења сваког гласа посебно, Стеван Мокрањац за неке песме у четвртог гласу (Тропар, Богородичен, Сједални) наводи да се „крећу у дурмолу“ (Мокрањац 1997: 10). Детаљном анализом тог гласа, међутим, закључујемо да се ни на једном месту не налази на снижени шести ступањ (у овом случају тон *гес*) којим би се зашло у област молдура. Напротив, инсистира се на тону *g*, односно на функцији дијатонске, дурске субдоминанте. Према томе, у целом четвртог гласу заступљен је дурски тонски род у којем се спорадично појављује снижени седми ступањ као горња и повишени четврти ступањ као доња скретница.

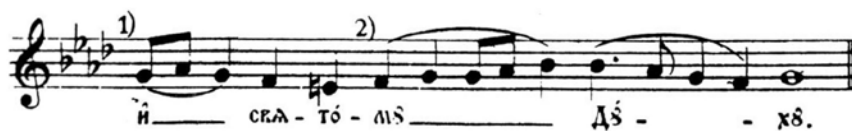
У овој песми преовладавају четвртине у једноставним низовима навише и ниже са понеким терчним скоком којем претходи и иза којег следи поступни покрет. Дакле, не нарочито интересантна мелодија, без врхунца, вођена тоником и доминантом. У овом гласу не може се прецизирати смерница за одређену област у солфеђу, јер је мелодија вођена у једном тоналитету, у истом темпу и са једноставним ритмом, али се може употребити за транспоновање и, управо због своје једноличности, за опажање мотива, односно фраза.

ПЕТИ глас, са својом интересантном мелодиком, дели се на две мелодије. *Прва мелодија*, уопштено узевши, креће се у молу. Дели се на неколико музички заокружених целина међу којима има и оних које у себи садрже комбинацију неколико фраза међусобно. У начелу могу се издвојити (али не и прецизно дефинисати), шест музичких фраза.

Прва фраза почиње првим или другим ступњем, завршава другим ступњем и потпуно је у функцији доминанте.



Друга фраза почиње другим ступњем у доминантној функцији, на кратко прелази у тоничну и поново се враћа у доминантну, како се и завршава (други ступањ). У себи има повишени седми ступањ – вођицу.



Трећа музичка целина почиње и завршава првим ступњем и у њој преовладава тонична функција.



Четврта почиње четвртим, завршава првим ступњем и у музичком смислу не доноси ништа значајно.



У петој мелодијској фрази дијатонском модулацијом (*ф*-мол тоника – *ц*-мол субдоминанта) мелодија прелази у тоналитет молске доминанте. Почиње четвртим, а завршава првим ступњем новог тоналитета и цео ток се одвија у новом тоналитету – тоналитету молске доминанте са њеном доминантом.



У шестој, нешто дужој искомбинованој фрази, на почетку стоји скок кварте (II - V почетног тоналитета), а даље се преплићу истоимени дур и мол (мутација), да би се завршило у молу на другом ступњу у функцији доминанте. У току фразе, поред мутације, срећемо још две интересантне ситуације: прекомерну секунду између повишеног четвртог и молског трећег ступња у коју се улази преко петог ступња дурске лествице и одмах затим следи једна ритмичка карактеристика чију

сврху сам аутор зборника објашњава овако: „Шеснаестина *a* за нотом написана је само као предудар за ноту *де*, да би се ово *де* лакше грлом нашло, јер би певачи за половином ноте *це* врло радо певали *ха*, а на овоме месту хтело се, а и треба, да буде *де*“ (Мокрањац 1997: 10).



Поред доста једноличног ритма целог зборника, овакви одломци, захваљујући говорном тексту, на настави солфеђа могу врло добро да се обраде двојачко: и за илустрацију овог ритма (с обзиром на то да кратак тон није наглашен) и у односу на запис предудара, који је овде измерен нотном вредношћу. Прва мелодија петог гласа почиње првим односно другим ступњем, а завршава петим. Врло је шаролика и занимљива, урађена у распону октаве.

Друга мелодија почиње првим или другим ступњем, а завршава другим. Креће се у обиму квинте и у молу је. Дели се на три музичке фразе.

Прва фраза почиње првим или другим ступњем, завршава четвртим и мутационог је карактера.



Друга фраза често почиње квартним скоком I - IV, завршава другим ступњем и такође је мутациона.



Трећи мелодијски одсек у аналитичком смислу не доноси ништа интересантно:



Оно што се може истаћи као значајно у другој мелодији петог гласа, јесте мутација. Нотне вредности су половине, четвртине и осмине. Мелодија се углавном креће у доминантном тоналитету. Пети глас је модулативног и мутационог карактера и може врло добро да се искористи у настави солфеђа.

ШЕСТИ глас је изузетно богат, мелодијски и хармонски украшен, са оријенталним колоритом, има довољно тога да понуди проблематици солфеђа, а посебно његова прва мелодија. Ова композиција, за разлику од осталих из свих гласова које су писане

ин Ф, представља изузетак, јер, посматрајући запис ин Ф, током целине преовладава тоналитет молске доминанте односно ц-мол и молске субдоминанте, из које се поново враћа у ц-мол. Композиција се креће у обиму мале ноне, од доње скретничне вођице за субдоминанту, до горње субдоминанте која представља врхунац у мелодији. Ако се ипак тумачи основни ф тоналитет, јасно је да је мелодија базирана на звуку молске доминанте, па се стиче утисак да је претежно присутан звук ц-мол-а са иступањем.

Узимајући композицију „Слава...“ за анализу, мелодију треба поделити на пет одсека. Први одсек почиње петим ступњем и низом мелодијске молске лествице долази до првог и другог ступња, а затим се враћа хармонском молском лествицом. У даљем току фразе преплићу се све три врсте мола, док је крај у новом тоналитету, у молској субдоминанти. Кретање је поступно и са хармонским молом појављује се интервал прекомерне секунде.

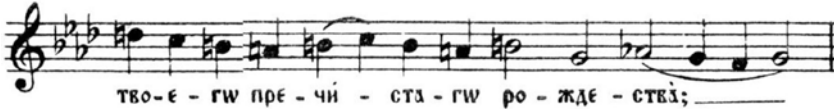
Други одсек почиње и завршава првим ступњем и заправо је варирана прва мелодијска фраза. Цео овај одсек је у тоналитету тонике.

Трећи мелодијски став почиње повишеним седмим ступњем, вођицом, креће се таласасто са терцим скоковима, досеже врхунац мелодије и, поступно се нижу-ћи, завршава првим ступњем.

Четврта мелодијска фраза делује као наставак или разрада, допуна претходне. Лаганим поступним покретима у четвртинама мелодија поново иде до кулминације која је сада правилно истакнута пунктираним ритмом и наглашеним слогом текста.



Пети одсек ове мелодије почиње другим, а завршава петим ступњем лествице. Креће се у мелодијском мољу до пред крај где се налази снижени шести ступањ.



Овај мелодијски став, када је вариран, може почети петим ступњем, односно истом почетном фразом из првог става – поступним низом у мелодијској молској лествици. У овом мелодијском ставу може се срести и антиципација у одговарајућој ритмичкој фигури: четвртина са две тачке, шеснаестина као антиципација и половина ноте.

О овој мелодији шестог гласа треба рећи да је изразито певљива, раскошна и широка. Овакав оријентални, заносни дух, постигнут је кроз нотне вредности од шеснаестине до целе ноте и преплитањем основних лествичних функција тонике, субдоминанте и доминанте и понеке вантоналне доминанте.

Друга мелодија шестог гласа, на супрот првој, врло је сведена, без скокова, без украса, функционално монотона, писана у молдуру у обиму мале секте. Почиње првим ступњем, а завршава трећим и дели се на четири музичка одсека.

Први одсек почиње и завршава првим ступњем и креће се у доминантној и тоничној функцији наизменично.



Други став почиње квартним скоком I - IV и субдоминантном функцијом, наставља у тоничној и завршава на трећем ступњу.



Трећа фраза почиње и завршава првим ступњем.



Четврта почиње четвртим, завршава трећим ступњем.



Ове би се четири фразе у суштини могле свести под две, јер је трећа фраза заправо изварирана прва, а четврта – изварирана друга, а и по функционалном распореду скоро су једнаке. Мало интересантна, ритмички сиромашна, без врхунца – мелодија не би могла да буде предмет пажње у настави солфеђа, као што је то претходна.

Код шестог гласа, поред мутације, требало би више пажње обратити на транспоноване мелодије и мотива у друге тоналитете и на хармонизацију на клавиру. Тиме се откривају и озвучавају латентне хармонске везе чиме се доприноси развоју хармонског слуха.

СЕДМИ глас има једну мелодију лагану и светлу, хармонски базирану углавном на доминантној функцији. Писана је у дуру и почиње првим или чешће седмим ступњем лествице, односно доминантном функцијом, а завршава првим ступњем. Креће се од шеснаестине у пунктираном ритму као пролазнице, до целе ноте као завршне. Опсег овога гласа јесте октава, од доње до горње доминанте, а дели се на три одсека.

Прва два одсека у току целе композиције, до појаве треће целине пред крај, међусобно се комбинују тако што се употребе, на пример, почетни елементи из једне, средина из друге фразе, а крај може да буде завршни моменат прве целине.

Прва музичка целина почиње првим или седмим ступњем и завршава првим и претежно је у доминантној функцији.



Други одсек почиње трећим ступњем - тоничном функцијом, наставља у доминанти и завршава на другом ступњу.



И трећи завршни мелодијски став који доноси новину у односу на претходне почиње тоничном функцијом, креће се наниже у субдоминантну, затим квартним

скоком навише у други ступањ (доминанта), ниже тонове доминантног квинтакорда са пролазницама и завршава тоником.



Последњи ред у овој композицији јесте комбинација сва три става у једном.



Прва три тона су из другог одсека, следећа четири из трећег и последњих седам су елементи из првог става. На овакав начин урађене су многе песме овог зборника.

Мелодија овог гласа може наћи примену у солфеџу једино као мелодијска етида или може послужити за транспоновање, интонирање и опажање мотива.

ОСМИ, најсвечанији глас осмогласја по Мокрањцу, садржи пет различитих мелодија. Неке од њих су међусобно врло сличне, па би стога за анализу из осмог гласа требало издвојити прву и последњу мелодију.

Прва композиција писана је у дуру, почиње и завршава првим ступњем. Китњаста је и свечана, пуна украсних мелизама. Њена мелодика сачињена је комбиновањем нота од шеснаестина до целих нота, лаким, полетним низовима навише и наниже, једноставним ритмом и вешто комбинованим елементима, у опсегу мале септима од основног тона до сниженог седмог ступња. Мелодија се дели на четири одсека. Први одсек почиње првим ступњем у тониčnoј функцији, развија мелодију до петог ступња, па малим терчним скоковима иде до другог ступња и доминантне функције, а завршава на трећем ступњу и тониčnoј функцији.



Други одсек почиње четвртим или другим ступњем у доминантној функцији. Поступно се креће од првог до петог ступња и после кратких осминских секвенци, завршава на првом ступњу.



Трећи мелодијски став доноси проширење до сниженог седмог ступња. Некад почиње првим, некад трећим, а некад и шестим ступњем. Углавном је у функцији тонике, доминанте и, на месту где се појављује осмински покрет шести – снижени седми ступањ, у функцији субдоминанте. Завршава увек трећим ступњем.



И четврта целина креће се од другог ступња наврше до шестог и завршава трећим ступњем.



Друга мелодија коју смо бирали из овог гласа, такође је у дурској лествици. Са мање је украса од претходне, фразе су краће и једноставније. У октавном опсегу од првог до првог ступња, поред дијатонских тонова лествице, појављује се и повишени четврти ступањ као вођица за доминанту и снижени седми ступањ као горња скретница у субдоминантној функцији. Користе се вредности од шеснаестине до целе ноте са пунктираним ритмом. Највиши тон у мелодији појављује се само једном пред крај композиције.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Након мелодијско-хармонске и формалне анализе напева из зборника „Осмогласник“ Ст. Ст. Мокрањца, а у сврху примене одређених мелодија из ове литературе у настави солфеџа, систематизацијом музичког материјала свих композиција из свих осам гласова, долазимо до тога да мелодије могу да се укључе у садржаје наставе солфеџа у првом и другом разреду средње музичке школе и то у више наставних области. Резултати анализе зборника указују на следеће програмске могућности: *први* глас, прва мелодија: мутација, краткотрајно задржавање у једном тонском роду, брза наизменична мутација; као што смо већ рекли, овде треба скренути пажњу на варирање и комбиновање мелодијских фраза међусобно, ученици треба сами да траже мелодиске ставове, одсеке или фразе, развијајући тако музичку меморију, способност опажања и осећај за форму; *други* глас: употреба молдура, интервал умањене квинте између II и сниженог VI ступња; *и* *рећи* глас: модулативна истушања; *четврти* глас: транспоноване, опажање мотива, односно фраза; *петти* глас: прва мелодија – модулација, мутација, прекомерна секунда, обрада ритма; друга мелодија – мутација; *шести* глас: модулација, прекомерна секунда, транспоноване мелодије и мотива у друге тоналитете, хармонизација на клавиру; *седми* глас: транспоноване, интонирање и опажање мотива; *осми* глас: због своје лепоте и шароликости могао би бити употребљен као мелодијска етида у одређеној групи тоналитета.

С обзиром на то да говоримо о средњошколском нивоу образовања, односно о првом и другом разреду средње школе, све наведене мелодије које се могу

уврстити у наставни програм за солфеђо треба сврстати у одређене групе тоналитета кроз које се материја у тим узрастима обрађује, прилагођавајући тоналитет опсегу мелодије. Према наставном програму за солфеђо (Сл. гласник, 2020), обрада ових области се врши управо у првом и другом разреду.

У свим методским јединицама где се обрађује мутација, могу се употребити следеће мелодије: први глас: прва и пети глас: обе мелодије. То су, у зависности од тоналитета, следеће методске јединице (Васиљевић 1995; Ваиљевић 1996):

I година: „Мутациони облици у нашем народном певању“, „Упоредивање истонимних тоналитета и мутације“;

II година: прва група тоналитета *ф-мол*, *Ф-дур* (као оригиналан запис), где је сам аутор уџбеника већ употребио напеве из зборника (Васиљевић 1996).

У методским јединицама где се обрађују модулација и модулативна иступања, могу се употребити: трећи глас, пети (само прва мелодија) и шести и то у следећим лекцијама:

I година: „Модулације – промене тоналног центра“, „Модулације и модулативна иступања“;

II година: „Модулације – једногласје и двогласје“.

Молдур се обрађује у првој години и то у методској јединици „Молдур – хармонски дур“ и у његову сврху може послужити други глас са обе мелодије.

На крају долази интервал прекомерне секунде, који се делимично обрађује у другој години, у чију сврху могу послужити пети и шести глас.

Остале мелодије, посебно прва мелодија четвртог гласа и прва мелодија седмог гласа, евентуално могу бити додате постојећим мелодијским вежбама у одговарајућу групу тоналитета, ради богатијег и проширенијег знања ученика.

Најзад, будући да све ове мелодије могу послужити и као практична вежба за ученике у виду опажања фраза, секвенци, варијација, за транспозицију, за хармонизацију на клавиру и томе слично, препорука би била да се црквено-народна мелодика из зборника „Осмогласник“ коју је сакупио и забележио Стеван Стојановић Мокрањац, уврсти у већој мери у уџбенике за солфеђо у складу са прописаним програмом рада, јер ће тако, обogaћујући музички слух и у исто време развијајући културу неговања традиције, ученици моћи да стекну одређена искуства у извођењу црквених мелодија, те да их тиме и кроз школски систем, стручно и аналитички, освесте и сачувају.

ЛИТЕРАТУРА

- Васиљевић и др. 1995: Зорислава Васиљевић и др. *Солфеђо са теоријом музике: за I разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић и др. 1996: Зорислава Васиљевић и др. *Солфеђо са теоријом музике: за II разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марјановић, Брујић 2018: Наташа Маријановић, Марија Брујић. „Српско народно црквено појање као нематеријално културно наслеђе – прелиминарни поглед из интердисциплинарне перспективе“ *Етноантрополошки проблеми*, 13 (4), 927–949.
- Мирковић 1995: Лазар Мирковић. *Православна Лишурника*. Београд: Свети архијерејски синод СЦЦ.
- Мокрањац 1997: Стеван Стојановић Мокрањац. *Осмогласник*. Београд: Свети архијерејски синод СЦЦ.

- Парезановић 2016: Кристина Парезановић. „Организација наставе солфеђа у Србији од друге половине XIX века до данас - достигнућа и тековине“. *Музиколоџија*, 2 (21). Београд: Музиколошки институт САНУ, 27–50.
- Пено 2005: Весна Пено. „О мелодији божићног кондака трећег гласа Дјева днес“. *Зборник мајице српске за сценске уметности и музику*, свеска 32-33. Нови Сад: Матица српска, 25 - 41.
- Пено 2008: Весна Пено. „Заједничке лествичне особености новије грчке и српске црквено-појачке традиције“. *Музиколоџија* (8). Београд: Музиколошки институт САНУ, 101–126.
- Петровић 1981: Даница Петровић. „Почеци вишегласја у српској црквеној музици“. *Музиколошки зборник 2*, свеска XVII/2. Љубљана: Филозофски факултет, 111–121.
- Петровић 1982: Даница Петровић. *Осмојасник у источној традицији јужних Словена*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Петровић 1995: Даница Петровић. „Српска црквена музика као предмет музиколошких истраживања“. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику 15*. Београд: Музиколошки институт САНУ. 31–46.
- Правилник о плану и програму наставе и учења уметничког образовања и васпитања за средњу музичку школу, 2020 (Сл. гласник РС, бр. 88/17, 27/18 – др. закон, 10/19 и 6/20), Београд: Службени гласник.

Kristina M. PAREZANOVIĆ

MELODICAL AND HARMONIC ANALYSIS OF CHURCH AND FOLK
HYMNS FROM COLLECTION „OCTOICH“ ST. ST. MOKRANJAC
AND THE POSSIBILITY OF THEIR APPLICATION
IN THE SOLFEGGIO TEACHING

SUMMARY

Abstract: The basic research direction in this work refers to the analysis of all compositions from the collection of church-folk chants „Octoich“ compiled by Stevan Stojanović Mokranjac, with the aim of solving certain problems in the field of solfeggio teaching with the help of folk church chants. Considering that spiritual music is very present around us today (at church services, concerts, school performances, etc.), we believe that its inclusion in music teaching in music schools would significantly contribute to its preservation. During the research, all compositions from the collection (320 of them) were processed, and for analysis we selected the songs „Na hvaliteh“ and „Stihovne stihire“ as the most complete compositions from the melodic-harmonic and formal aspect. In the results of the analysis, there are concrete proposals for work in the solfeggio teaching considering age and teaching areas.

Keywords: solfeggio, Octoich, Mokranjac, melodic-harmonic analysis, church-folk chants.