

Boris Papandopulo: Sinfonietta za gudački orkestar

Makar, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:126494>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-15**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

IVAN MAKAR

BORIS PAPANDOPULO: SINFONIETTA ZA
GUDAČKI ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

BORIS PAPANDOPULO: SINFONIETTA ZA GUDAČKI ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Srećko Bradić

Student: Ivan Makar

Ak.god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Srećko Bradić

Potpis

U Zagrebu, 23.06.2023.

Diplomski rad obranjen 23.06.2023. ocjenom

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Ovaj rad posebno se bavi analizom djela *Sinfonietta za gudački orkestar*. Navedeno djelo ubraja se u najbolje Papandopulove skladbe pa smatram da zaslužuje posebnu pozornost. Analiza se posebno usmjerava na oblik, harmonijski jezik i kompozicijske tehnike. Rad će se dotaknuti i skladateljeva života te njegovih dostignuća koja ga svrstavaju u najznačajnije hrvatske glazbenike 20. stoljeća.

Ključne riječi: *Sinfonietta za gudački orkestar*, Boris Papandopulo, oblik, harmonijski jezik, kompozicijske tehnike

ABSTRACT

This paper is particularly concerned with the analysis of the piece *Sinfonietta for String Orchestra*. The aforementioned piece is considered one of Papandopulo's best compositions so I think it deserves special attention. The analysis focuses especially on form, harmonic language and compositional techniques. The work will touch on the composer's life and his achievements which make him one of the most important Croatian musicians of the 20th century.

Key words: *Sinfonietta for String Orchestra*, Boris Papandopulo, form, harmonic language, compositional techniques

SADRŽAJ:

1. Uvod	1
2. Boris Papandopulo	2
2.1. Životopis	2
2.2. Stilska obilježja	4
3. Sinfonietta za gudački orkestar	6
3.1. O djelu	6
3.2. Intrada: Festivo, tempo di marcia.....	8
3.3. Elegia: Andante sostenuto, sempre molto espressivo e dolorosamente	25
3.4. Perpetuum mobile: Presto	35
4. Zaključak	44
5. Literatura	45

1. UVOD

Kao što je navedeno u sažetku, ovaj se rad prvenstveno bavi analizom *Sinfonietta za gudački orkestar*. Kompoziciju je prouzvela Zagrebačka filharmonija 3. rujna 1938. godine na ljetnoj pozornici na Trgu Stjepana Radića.¹ *Sinfonietta* je odmah stekla reputaciju djela iznimne vrijednosti što se vidi u kritici spomenutog koncerta: Zlatko Špoljar je ondje naveo kako je *Sinfonietta za gudački orkestar* „značajno djelo unatoč čednoga naslova“², a posebno je istaknuo treći stavak rekavši da je „doista pravo remek-djelo puno izražaja, osobito ritmičkih i kolorističkih finesa.“³ Nekih pet godina kasnije, dr. Marko Fotez je u svojoj knjizi *Sadržaji opera* izjavio da se *Sinfonietta* smatra „jednim od najboljih modernih hrvatskih glazbenih tvorbi.“⁴ U svojoj *Povijesti hrvatske glazbe* Josip Andreis je opisao *Sinfoniettu* kao „remek-djelo hrvatske i jugoslavenske suvremene glazbe.“⁵ I Truda Reich je ubraja u djela „trajne vrijednosti“ u *Susretima sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije* iz 1972. godine.⁶ U konačnici je i sam Boris Papandopulo htio da mu se *Sinfonietta* izvodi na svjetskim koncertnim podijima.⁷

Navedeni izvori pokazuju kako se radi o iznimno uspjelom djelu visokokvalitetnog umijeća pa je stoga mnogo razloga za detaljniju analizu skladbe koja istovremeno uključuje i dodatno upoznavanje s njezinim stvarateljem. Primarni razlog pisanja o *Sinfonietti* leži u istinskom interesu za bogatu hrvatsku umjetničku baštinu. Smatram da zaslužuje daleko veću, stalnu eksponiranost te da na nju možemo biti ponosni.

¹ Hrvatski dnevnik, 3(1938), 840, str. 9.jpg

https://mail.google.com/mail/u/0/?dispatcher_command=master_lookup#inbox?projector=1 Pristup: 03.04.2023.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ FOTEZ, Marko, *Sadržaji opera*, 1943., Zagreb: Hrvatsko Auktorsko Društvo, str. 59.

⁵ ANDREIS, Josip, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989., str. 380.

⁶ REICH, Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb: Školska knjiga, 1972., str. 227-228.

⁷ WEBER, Zdenka, „Papandopulova glazba na putu u svijet“, *Klasika.hr*, 2014. <https://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=1959> Pristup: 03.04.2023.

2. BORIS PAPANDOPULO

2.1. Životopis

Boris Papandopulo rođen je 25. veljače 1906. u Honnefu na rijeci Rajni u Njemačkoj, gdje su mu privremeno boravili otac Konstantin Papandopulo i majka Maja Strozzi. Studirao je kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi Blagoja Berse i diplomirao 1929. dok je dirigiranje studirao na Novom bečkom konzervatoriju u klasi Dirka Focka od 1925. do 1928. godine. Preminuo je 16. listopada 1991. u Zagrebu i sahranjen je u Opatiji.

Iako je glazbena djelatnost Borisa Papandopula obuhvaćala brojna područja, najviše se usredotočio na skladanje i dirigiranje. Komponirao je više od 400 djela. Kao mladi dirigent na koncertu 5. prosinca 1924. u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu ravnao je izvedbom jednog od svojih prvih opusa, *Svatovske pjesme* za mješoviti zbor i sopran solo.^{8 9} Posebnu je pozornost kao skladatelj privukao kad mu se 4. studenoga 1928. u velikoj dvorani *Musikvereina* praisvela kantata *Slavoslovije*.¹⁰ Dirigiranjem se nastavio baviti u Hrvatskom pjevačkom društvu „Kolo“ godine 1928.-1934. te 1938.-1946. u Društvenom orkestru Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu.¹¹ 1935.-1938. dirigirao je Glazbenom društvu „Zvonimir“ u Splitu, gdje je istodobno predavao na Gradskoj glazbenoj školi.¹² Vrativši se u Zagreb, ponovno je dirigirao u „Kolu“, kao i u Zagrebačkoj operi u godinama 1940.-1945. Bio je dirigent i Simfonijskom orkestru radio stanice 1942.-1945. Od 8. studenog 1943. do 10. srpnja 1945. djelovao je kao direktor opere Hrvatskog narodnog kazališta, a usto je pod osudom „Časnog suda“ bio prisiljen voziti po Dalmaciji CARE kamion šest mjeseci.¹³ Nakon toga, postao je direktor opere u Rijeci godine 1946.-1948. i 1953.-

⁸ REICH, Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb: Školska knjiga, 1972., str. 227.

⁹ ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Boris Papandopulo 1906 - 1991*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994., str. 11.

¹⁰ KRPAŃ, Erika, „Neka stilska obilježja Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2006., str. 64.

¹¹ ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Boris Papandopulo 1906 - 1991*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994., str. 11.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., str. 12.

1959. i operni dirigent u Sarajevu 1948.-1953., Zagrebu 1959.-1965. i Splitu 1968.-1974.¹⁴ Također je gostovao kao dirigent u kazalištu „Komedija“ u Zagrebu te u Operi u Kairu.¹⁵

Uz skladanje i dirigiranje, manje poznata je Papandopulova djelatnost na područjima glazbene kritike te pedagogije. Pisanjem se bavio od 1931. do 1943. godine. Glazbene je kritike uglavnom pisao za zagrebačke „Novosti“.¹⁶ Pedagogijom se bavio vrlo malo, govoreći kako je to bilo više „prisilne, odnosno usputne naravi“.¹⁷



¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., str. 13.

2.2. Stilska obilježja

Od početaka glazbenog djelovanja do smrti, Boris Papandopulo je u svom opusu dotaknuo svako glazbeno područje, bilo da se radi o vokalnoj, instrumentalnoj ili vokalno-instrumentalnoj glazbi, za soliste, komorni ansambl ili veliki orkestar. Može se reći da se njegov cjelokupni opus temelji na „bipolaritetnoj izričajnosti nacionalno - europske relacije“.¹⁸ Bio je neobično fleksibilan kad se radilo o skladanju u konvencionalnom ili modernom izričaju, često je kombinirao oboje. Iako je znao reći da „nastojanja i eksperimenti mnogih suvremenih muzičara često nemaju više veze s muzikom“¹⁹, nije se ustručavao upoznati s nekim modernijim tehnikama suvremene glazbe kao što su dodekafonija ili proučavanje novih „sonornih blokovi“.²⁰ Proučavanje mogućnosti zvuka i njegovih boja jedno je od glavnih okupacija Papandopulova stvaralaštva. Valja istaknuti kontinuiranu prisutnost karakterističnih izražajnih obilježja u njegovu opusu. Papandopulo nije imao ambiciju isticati se kao inovator ili pokretač nečeg novog i nepoznatog. Radije je sintetizirao glazbena sredstva koja su mu odgovarala, no nikad bez obraćanja pozornosti na tehničku formalnu preglednost.²¹ Premda je bio sklon poigravati se raznim ritamskim obrascima u svakom sljedećem djelu²², ritmička je jasnoća uvijek prisutna. Isto vrijedi i za prisutnost tonalitetnog središta bez obzira na pojave politonaliteta, modaliteta ili atonaliteta.²³ Papandopulo je u djelima bio sklon služiti se naglim promjenama tonaliteta i mjera uz pratnju ostinatnih figura.²⁴ Znao je isto tako kombinirati diatoniku i kromatiku u horizontalnim linijama ili vertikalnim suzvučjima.²⁵ Gotovo sveprisutan glazbeni karakter njegovih djela zasigurno je vedrina često potkrijepljena spontanom šaljivošću i virtuoznošću.²⁶ Što se tiče odnosa prema tematskom materijalu, služio se

¹⁸ ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Boris Papandopulo 1906 - 1991*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994., str. 15.

¹⁹ REICH, Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb: Školska knjiga, 1972., str. 231.

²⁰ ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Boris Papandopulo 1906 - 1991*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994., str. 15.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ KRPAŃ, Erika, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2006., str. 65.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., str. 67.

motivičkim radom i izbjegavao atematičnost.²⁷ Jedno od važnih obilježja Papandopulova stvaralaštva jest njegov odnos prema folkloru. Koristio je elemente folkloru slobodno, bez doslovnih citata, proučavajući njegove zvučne mogućnosti.²⁸ Sve navedeno prisutno je u *Sinfonietti*.

²⁷ Ibid., str. 69.

²⁸ Ibid.

3. SINFONIETTA ZA GUDAČKI ORKESTAR

3.1. O djelu

Sinfonietta za gudački orkestar ubraja se u najveća i najpoznatija djela Borisa Papandopula. Napisana je u ljetu 1938. i praizvedena iste godine najesen.²⁹ Izvela ju je Zagrebačka filharmonija na Trgu Stjepana Radića pod ravnanjem hrvatskog skladatelja i dirigenta Krešimira Baranovića 3. rujna 1938. godine. Prvobitno je sadržavala četiri stavka. Sam Papandopulo se dvoumio oko proporcija drugog stavka te njegova uklapanja pa je prihvatio Baranovićev prijedlog da *Scherzo* izbaciti iz djela.³⁰ Izvedena je trostavna verzija koju je objavila ugledna izdavačka kuća Schott & Söhne.³¹ Po vremenskom razdoblju, *Sinfonietta* pripada ranoj fazi stvaralaštva kad su napisana i druga značajna djela kao što su kantata *Slavoslovije (Laudamus)* za glasove solo, zbor i orkestar (1928.), *Concerto da camera* za sopran, violinu, klavir i sedam drvenih puhačkih instrumenata (1929.), *Rapsodia concertante*, poznata pod nazivom *Introduzione, Arioso e Danza* (1938.), dvije mise *Muka Gospodina našega Isukrsta* (1936.) i *Hrvatska misa* u d-molu (1938.), obje napisane za glasove solo i miješani zbor *a cappella*.

Sinfonietta za gudački orkestar sastoji se od tri stavka *Intrada, Elegia* i *Perpetuum mobile*. Po stilskom izričaju pripada pretežito neoklasicizmu u kombinaciji s elementima neobaroka i nacionalnog stila. U vanjskim stavcima prevladava plesni pokret naznačen neobaroknim pulsom dok je srednji melodičan stavak uglavnom ispunjen karakterom melankolije. Premda su stavci većinom tonalitetni, sadrže elemente modaliteta, zatim trenutke kromatike koja graniči s kontekstom tonalnosti i slobodnijeg tretiranja klasične harmonije. Ne isključuju se sredstva koja pripadaju suvremenoj glazbi pa se zato ne mogu u potpunosti objasniti rječnikom klasične harmonije; ipak je jedan od ciljeva neoklasicizma da se skladatelj služi oblicima i komponentama prijašnjih glazbenih stilova u fuziji s harmonijskim jezikom svojeg vremena. Treba imati na umu da se zbog naglog razvoja harmonije i iscrpljivanja

²⁹ KR PAN, Erika, *Riznica hrvatske glazbe*, 2016.

<https://www.cantus.hr/index.php?act=show&id=472&lang=hr&opt=shop> Pristup: 17.06.2023.

³⁰ Hrvatski dom Split, 2022.

<https://hdsplit.hr/en/program/detalj/dubrovacki-simfonijski-orkestar> Pristup: 18.06.2023.

³¹ Ibid.

njezinih mogućnosti (pogotovo ako govorimo o akordima tercne građe), ali i proširivanja radi korištenja novih sredstava i popuštanja određenih restrikcija u mnogim pravilima, nerijetko nailazi na dvosmislenosti koje se katkad teže mogu objasniti na samo jedan način, a katkad ih nije moguće objasniti u potpunosti. Harmonijski gledano, vođenje glasova je napušteno što znači da se akordi često kreću u paralelnim blokovima; tretman glasova općenito je slobodan, isto vrijedi i za građu akorda koji nisu uvijek tercne građe. Mnogi slučajevi povezani s područjem neakordike smjelije su iskorišteni; dapače, ima pojava čije su funkcije nepostojeće u kontekstu tonaliteta i modaliteta. Jednim dijelom su takvi tretmani prisutni u djelu zbog Papandopulove melodioznosti koja je po svojoj inertnosti sklona nastaviti tijekom bez obzira na razna vertikalna suzvučja, no i ona se događaju s predumišljajem. Sve navedeno vezano je uz eksploataciju zvukovnih boja koje se ubrajaju u najvažnija obilježja cjelokupne glazbe 20. stoljeća. Bilo da se radilo o harmonijskim, instrumentalnim ili stilskim proučavanjima, Boris Papandopulo neumorno se bavio svime navedenim u svom cjelokupnom opusu.

3.2. Intrada: Festivo, tempo di marcia

Prvi stavak napisan je u sonatnom obliku. Stavak započinje u 4/4 mjeri prvom temom prvog uvodnog odsjeka: toničkim kvintakordom Es-dura (es-g-b) unisono u svim dionicama gudačkog orkestra, odlučnom *forte* dinamikom i nastavlja jednoglasnom melodijskom linijom. Zbog velikog opsega i razvedenosti tema, određene dionice su dominantnije u izvođenju teme dok se preostale povuku iz praktičnih i / ili estetskih razloga. Prva četiri takta izvode u oktavama uglavnom dionice prve i druge violine radi izrazito visokih tonskih visina (najviša je nota u dionici prve violine c4). U petom je taktu subdominanta Es-dura (as-c-es) potkrijepljena dionicama violončela i kontrabasa, no u izvođenju ostatka teme prvim i drugim violinama te violama pridružuje se dionica violončela. Sad se može reći da se dogodila modulacija preko subdominante Es-dura koja postaje šesti stupanj c-mola jer zapravo prva tema završava polovičnom kadencom na dominantni; funkcija dominante dokazana je melodijskim kretanjem same teme. Druga tema prvog uvodnog odsjeka je poput prve, osmerotaktna rečenica te nastupa na drugu dobu povezanu s trećom u obliku sinkope; napisana je u c-molu s dva harmonijska tetrakorda, tzv. ciganskoj c-mol ljestvici koja sadrži dva i pol stepena između trećeg i četvrtog (es-fis), pa tako i šestog i sedmog stupnja (as-h). Obje teme sadrže plesni pokret i neoklasicistički puls uz kombinacije raznih ritamskih podjela, sinkopa, punktirajućih ritmova (radi isticanja karaktera marša), dijapazon ritamskih jedinica i neakordike (prohodni, izmjenični tonovi i njihove varijante te *appoggiature*) čiji nastupi i pojave samo dodatno obogaćuju njihovu melodioznost. Prvi odsjek uvoda (t. 1-16) posebno je značajan jer su određeni motivi, tj. segmenti obiju tema iskorišteni za motivički rad nadolazećeg sonatnog oblika. Radi bolje orijentacije, odlučio sam abecedno označiti motive po taktovima, npr. „a“ - 1, „b“ - 2 pa sve do „p“ - 16.

Festivo; tempo di marcia
sempre f, molto energico e ritmico

Violine I
Violine II
Violine
Violoncelli
Contrabassi

Nakon završetka druge teme potvrđene još jednom polovičnom kadencom, slijedi drugi uvodni odsjek (t. 17-46) koji počinje u harmonijskom c-molu s ležećim tonom dominante g u dionicama violina i viole i melodijskom linijom u dionicama violončela i kontrabasa. Može se reći da je građen od dviju velikih proširenih rečenica od kojih prva (17), nakon četverotaktnog unutarnjeg proširenja, završava autentičnom kadencom na tonici as-mola, nižoj donjoj submedijanti c-mola, a druga (13) završava autentičnom kadencom na tonici Es-dura, no ako sagledamo veću sliku, cijeli spomenuti odsjek zvuči kao jedna fraza, stoga nije pretjerano pretpostaviti da je građen kao jedna izrazito velika proširena rečenica (30). U usporedbi s prvim odsjekom, drugi je muzički suptilniji i misteriozniji, ali dovoljno kontrastan da se može protumačiti i kao zasebni i prijelazni odsjek između uvoda i ekspozicije sonatnog oblika. Uglavnom se sastoji od skokovitog melodijskog kretanja u *tenutu* u dionicama violončela i kontrabasa dok su u ostalim dionicama prisutni ležeći tonovi u kombinaciji s melodijskim obrisima koji se kromatski postepeno kreću; jedina je iznimka kad se u t. 30-33 navedene donje dionice, u izričaju pedalnog tona, nađu u dijalogu sa silaznim melodijskim kretanjem u određenim podjelama dionica violina, a preostale zaostaju kako bi naknadnim nastupima nadoknadile popunjavanje kromatsko silaznih povećanih akorda u pokretu. Počinje jednoglasno, ali se broj glasova postepeno povećava pa tako donosi dodatno melodijsko kretanje u ostalim dionicama uz jasniju harmonijsku sliku. Iako na početku odsjeka nemamo potpunu četveroglasnu harmonizaciju, po melodijskom kretanju u donjim dionicama, a ubrzo i u ostalim, počevši od 20. takta, možemo čuti i vidjeti da harmonije od 17. do 27. takta još uvijek pripadaju c-molu; isto vrijedi i za harmonije koje su po građi sekundarne dominante bliskih tonaliteta bez rješenja i sekventnog lanca (t. 24 - D/III, t. 27 - D/S, t. 28 - D/D). U t. 28 preko D/D u c-molu, D7 d-fis-a-c (čija bi enharmonijska promjena glasila eses-ges-a-c -> povećani terckvartakord s povećanom sekundom sniženog VI. stupnja u Ges-duru) modulira u Ges-dur na zaostajaličnom toničkom kvartsekstakordu (des-ges-b) i nepotpunom D7 (des-f-ces) koji se riješi na varavoj kadenci, VI. stupnju u tijesno kvintnom položaju s udvojenim kvintama (jedan od bezbroj primjera slobodnog vođenja glasova u djelu). Od 30. do 33. takta, na pedalnom tonu es (s varijantom izmjeničnog tona d na drugoj dobi čiji skok podsjeća na oktavni prijelom i ostavlja dojam melodijskog elementa) u dionicama violončela i kontrabasa, dionice violina i viola (*divisi*) u silaznim kromatskim prohodima sekventno provode u dijalogu povećane troglasne akorde - melodijske obrise sviraju u oktavama

dionice prve violine prvih violina i druga violina drugih violina (t. 30 - d-des, t. 31 - des-c, t. 32 - c-ces, t. 33 - ces-b), a ostale dionice popunjavaju preostalim tonovima povećanih akorda - navedeni melodijski obrisi mogu se tumačiti kao motiv „x“ zbog njihovih kasnijih nastupa i općeg pojednostavljivanja; na kraju 33. takta, nakon postepenog kromatskog spuštanja *appoggiatura* i njihovih „ležećih“ rješenja u glavnim, već spomenutim dionicama, i ležećih tonova u sporednim dionicama, potvrđena je dominantna as-mola (es-g-b).

Primjer je zanimljiv jer se Papandopulo volio poigravati kromatikom čija je funkcija često znala izaći izvan tonaliteta; iako u ovom slučaju ne možemo u potpunosti zaključiti da je tako zbog pedalnog tona. Svejedno se povećanim akordima osnažuje muzička nestabilnost koja čeka razrješenje pa tako i daje specifičnu boju. U kombinaciji sa silaznim melodijskim kretanjima u gornjim dionicama gudačkog korpusa, pedalni ton es u donjim dionicama obogaćen je na drugoj dobi varijantom izmjeničnog tona d između 31. i 33. takta. U 34. taktu ponovno kreće melodijska linija u dionicama violončela i kontrabasa; u 36. taktu, preko kromatskih pomaka između dva nesrodna akorda (ges-b-es -> gis-h-d-e), dolazimo do dominante za a-mol koja se može tumačiti i kao molska subdominanta E-dura; u 38. taktu prevladava septakord II. stupnja pa se u 39. taktu čuje tonika E-dura. Na kraju drugog odsjeka uvoda, t. 39-43 u obliku unutarnjeg proširenja pretežito se čine izmjene septimno srodnih sekundarnih dominantni, e-gis-h-d i f-as-b-d, čije su potencijalne tonike u polarnom odnosu (a-c/cis-e i es-ges/g-b) te su popunjene dodatnim kromatskim

prohodima kako bi se samo pojačala tonalitetna nestabilnost i nerješivost, ali u t. 44-46 prevladava dominantna Es-dura i autentična je kadenca razriješana u idućem taktu.

Ekspozicija sonatnog oblika (t. 47-81) počinje uvodnim dvotaktom koji se sastoji od izmjena tonike i dominante u plesnom pokretu marša iznesenog u četvrtinkama u dionicama drugih violina, viola, violončela i kontrabasa; prve tri dobe su *stacc.* dok je posljednja povezana *legatom* s idućim taktom (samo su na četvrtoj dobi prvi put osminke silaznih kromatskih prohoda, a drugi u šesnaestinkama - vrijedi, u ovom slučaju, za dionicu druge violine drugih violina). Plesni karakter marša, koji se nadovezuje na oznaku karaktera i tempa *Festivo; tempo di marcia* te naslov stavka *Intrada* (ples u baroknim suitama 17.st.³²) znatno je prisutan u stavku, no početni dvotakt, po svom posebnom tretmanu nastupa doba (tri dobe isprekidane, četvrta povezana) poslužit će kao vezivno tkivo između određenih dijelova stavka radi dodatnog postizanja strukturalnog jedinstva.

Kraj drugog odsjeka uvoda i početak ekspozicije

Od 49. takta kreće prva tema u dionici prvih violina u Es-duru, kao i na početku prvog odsjeka uvoda i predstavljena je u homofonom izdanju. Pretežno je građena od motiva/segmenata prve teme prvog uvodnog odsjeka koji su sada harmonizirani po dobama: „a“ (tonički kvintakord, dominantni undecimakord, septakord i terckvartakord VI. stupnja), „b“ (septakord II. stupnja, tonički sekstakord, kvintsekstakord II. stupnja i

³² PERIČIĆ, Vlastimir, SKOVAN, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1986., str. 185.

kvintakord III. stupnja), „c“ (subdominantni septakord, obrat povećanog kvintsekstakorda u funkciji D/D/VI -> es-fis-as-c, tonički i subdominantni septakord) „c“ (ponovljeni subdominantni septakord te obrat povećanog kvintsekstakorda u funkciji D/D/VI, tonički septakord i kvintsekstakord II. stupnja), „d“ (dominantni nonakord) od 49. do 53. takta; „k“ (sad u c-molu: dominantni kvintakord, kvintakord VI. stupnja, dominantni kvintakord te nonakord zbog uzlazne none), „k“ (tonički kvintakord, povećani kvintsekstakord sniženog II. stupnja u funkciji D/D -> des-f-as-h, dominantni kvintakord te ponovno povećani kvintsekstakord sniženog II. stupnja) u taktovima 55 i 56; „l“ (dominantni kvintakord, kvintsekstakord prirodnog II. stupnja, ponovno dominantni kvintakord i kvintakord VI. stupnja), „m“ (MD7 na II. stupnju u funkciji D/D -> d-fis-a-c, koji postaje nonakord s malom nonom - es, kvintakord prirodnog V. stupnja i tonički kvintakord), „n“ (dominantni kvintakord, kvintakord VI. stupnja, obrat povećanog terckvartakorda VI. stupnja s udvojenim basovim tonom u funkciji D/D -> d-fis-as-c, dominantni kvintakord), „o“ (subdominantni septakord, dominantni kvintakord, sekundakord VI. stupnja sa sniženom septimom u basu u funkciji sekundarne dominante sniženog II. stupnja -> ges-as-c-es, sekstakord prirodnog II. stupnja), „p“ od 57. do 61. takta. Što se tiče harmonizacije segmenta „p“, postoje dvije analitičke mogućnosti. Prva mogućnost je da je cijeli takt u harmoniji dominante jer kretanja glasova u ritamskim vrijednostima osminki muzički ostavljaju dojam neakordike (iako bi se i njihovi tonovi mogli staviti u kontekst dominante) pa se može reći da se radi o autentičnoj kadenci na tonici c-mola. Druga je mogućnost da se određene tonske visine mogu tumačiti kao akordički tonovi pa se četvrta doba 61. takta može u grubo objasniti kao kvintakord II. stupnja s *app.* na naglašenom dijelu osminke, u dionici viola (fis -> f), koji naknadno postaje septakord zahvaljujući skoku na nenaglašeni dio osminke četvrte dobe u dionici prvih violina (d-f-as-c) te bi se moglo pričati o plagalnoj kadenci. Segment melodijske linije u t. 54 ispunjen je uzlaznim triolskim ornamentima kromatske prirode. Ukratko, prva tema počinje u Es-duru i završava tonikom c-mola s pikardijskom tercom (15) - modulacija se odvila na drugoj dobi 54. takta na harmoniji septakorda II. stupnja u Es-duru koji je c-molu IV7. Nakon dvotaktnog vanjskog proširenja (t. 62-63), slijedi kratak most (t. 64-69); modeliran je po uvodnom dvotaktu ekspozicije i građen kao mala proširena rečenica (6). Počinje s dvotaktnom frazom koja se sekventno dvaput ponovi za malu tercu uzlazno, po relaciji realnih kromatsko-tercnih veza: c-e-g -> es-g-b -> fis-ais-cis (enh. ges-b-des), no drugi put se ponovi samo jedan takt. Most završava plagalnom

kadencom na tonici fis-mola dok se netom prije njezinog rješenja u dionici prvih violina pojavljuje motiv „a“. Druga je tema (t. 70-81), poput prve, također homofono iznesena u dionici prvih violina uz pratnju ostalih koje se harmonijski i plesno nadopunjuju. Njezina je melodijska linija pretežito građena od glave (prve polovice) motiva „c“ i njezinih varijanti. Također sadrži plesni karakter marša s izmjenama harmonija u četvrtinkama, no ovaj put drugačijima (tonika, harmonije subdominantne funkcije). Ukratko, zbog svih navedenih elemenata druge teme može se reći da se radi o monotematskom sonatnom obliku pošto je jedina distinkcija druge teme kako je motivički tretirana glava motiva „c“ i kako u konačnici utječe na karakter teme. Međutim, početak glave motiva „c“ je vrlo često (kroz cijeli stavak) povezan s prijašnjom dobom koja je naglašena i duže ritamske vrijednosti: njezin nastup i daktilni ritam (dobu čine jedna osminka i dvije šesnaestinke) prve polovice glave motiva „c“, i segmenta motiva „a“ općenito, bitno utječu na razvoj i sveprisutan osjećaj stavka. Uglavnom, konvencija sonatnog oblika jest da je prva tema ili grupa prve teme, u pravilu muzički aktivnija i pomoću mosta pronalazi smiraj u drugoj temi ili njezinoj grupi. Ovdje imamo prvu temu pretežno razigranog karaktera dok je druga tema u usporedbi napetija. Prva polovica druge teme, građena u obliku velike proširene rečenice (12) počinje poigravanjem s mutacijom terce Fis-dura i fis-mola, ali i njezinim oduzimanjem, što nam ukazuje na nestabilnost tonike pa tako i tonaliteta. Za to ih vrijeme okružuju harmonije subdominantnih funkcija, npr. kvintakord i sekstakord sniženog II. stupnja (g-h-d, h-d-g), sekstakord molske subdominante (d-fis-h) te sekundarna subdominanta bez rješenja: septakord i kvintsekstakord (*sixte ajoutée*) V. stupnja u fisu frigijskom, tj. II. stupnja u h-molu (cis-e-g-h), nadolazećem tonalitetu drugog dijela teme. Navedene harmonije zasigurno više pripadaju fis-molu nego Fis-duru, no bez obzira na uporno pojavljivanje terce ais, uvjerljivija bi konstatacija bila kako te iste harmonije više pripadaju fisu frigijskom, pogotovo maloprije navedeni septakord i kvintsekstakord V. stupnja, ali zbog njihove intervalske građe (mali smanjeni - MSM), izglednije je da se radi o harmonijama II. stupnja u h-molu te da u fis-molu imaju funkciju sekundarne subdominante. Zbog izostanka akorda dominantne funkcije, nije isključena vjerojatnost da je tonalitet h-mol cijelo vrijeme prisutan u rečenici druge teme. Osim toga, u drugoj temi pronalazimo dinamičku gradaciju motivičkog rada zbog reduciranja, ali i ponavljanja motiva, te njegovih melodijskih izmjena - sve navedeno prvenstveno vrijedi za glavu motiva „c“; uglavnom je prisutno korištenje glave motiva „c“ u dionici prvih violina (u t.

74 iznose ju dionice drugih violina), jedino se u t. 75 pojavljuju punktirajući ritmovi sa šesnaestinskom pauzom koji bi se mogli protumačiti kao glave motiva „b“. Drugi dio teme (od t. 76), u afirmiranom (prirodnom) h-molu, sastoji se isprva od izmjena subdominantnog septakorda (h-d-fis-a) i sekstakorda dorskog VI. stupnja, tj. prirodnog II. stupnja u fis-molu -> još jedan primjer tonalitetne ambivalentnosti druge teme (h-d-gis); zatim nastavlja sa septakordom prirodnog V. stupnja (fis-a-cis-e) koji posluži kao modulator za E-dur čime postaje septakordom II. stupnja; rečenica završava izmjenama septakorda II. i VI. stupnja (cis-e-gis-h) i autentičnom kadencom na sada očekivanoj tonici E-dura. Što se motivičkog rada tiče, u drugom se dijelu rečenice nastavlja sprovođiti glava motiva „c“ u dionici prvih violina, a ostale dionice harmonijski prate u anapestičkom šesnaestinskom puls (dobu čine dvije šesnaestinke i jedna osminka) - u kombinaciji s drugim segmentom navedene glave (t. 78) i ponavljanjem šesnaestinskih segmenata istoimenog motiva (t. 80), sva navedena sredstva naglašavaju napetost glazbe koja se na kraju rečenice smiri autentičnom kadencom na tonici E-dura. Tematskim materijalom iz uvodnog dvotakta ekspozicije i mosta u posljednje navedenom tonalitetu počinje prvi dio provedbe (t. 82-103) gdje se motivski obrađuju segmenti tema iz prvog odsjeka uvoda s početka stavka.

Kraj ekspozicije i početak prvog dijela provedbe

Provedba, kakva se inače očekuje u konvencionalnom sonatnom obliku, sastoji se od dramatičnog kolaža ispunjenog nemirom prikazanog pomoću rada svih motiva i njihovih segmenata iz prvog uvodnog odsjeka te njihova tretmana u kontrapunktu.

Nakon dvotaktne fraze, slijedi velika proširena rečenica (12) koja je građena kao 3+3+6. Započinje melodijskom linijom u gis-molu u dionici violončela, građenom uglavnom od glave motiva „c“ i glave motiva „b“, zatim u fis-molu, pa nastavlja u prirodnom h-molu kako bi misao vodilju, nakon nagle modulacije u F-dur (h frig.: VII6 -> F: III6) na naglašenom dijelu prve dobe (prva osminka) t. 93, preuzele dionice violina (t. 94 u 2/4 mjeri - rep motiva „d“ -> ornamenti sekstola) i privele kraju rečenice autentičnom kadencom. Iza jednotakta (t. 96), modeliranog po dvotaktu s početka ekspozicije i mosta (također materijala koji povezuje dijelove stavka i dodatno osnažuje njegovu homogenost), slijedi mala proširena rečenica (7) i počinje s iznošenjem motiva „a“ u dionicama prvih violina (t. 97) pa se imitira u dionicama viola, violončela i kontrabasa u uklonu D-dura, pomoću realne kromatsko-tercne srodnosti, uz produžetak glave motiva „b“ (t. 98); bez stanke, nastavak melodijskog kretanja preuzimaju gornje dionice, služeći se šesnaestinskim pulsom na četvrtoj dobi kako bi se na trenutak ostavio dojam imitacije i nakon izlaganja motiva „e“ u oktavama, zaustave se na tonu e u trileru - poput zastoja na dominantu u djelima klasicizma (t. 98-99); nakon harmonijskog popunjavanja, glavnu misao u dijalogu (motiv „a“) preuzimaju dionice viola i violončela u uklonu G-dura dok spomenuti triler u gornjim dionicama, poput ležećeg tona na dominantu, traje do polovice 100. takta - kombinacija navedenih elementa, koji su nastali zbog tehnike imitacije, daju dojam dvostruke harmonije/politonaliteta. Na trećoj dobi nastupa uklon u a-mol, s glavama motiva „b“ u dionicama violina, no nakon izmjene s harmonijom VI. stupnja istoimenog tonaliteta, ponovno nastupi kao očekivani II. stupnja G-dura i vodi prema nesavršenoj autentičnoj kadenci na toničkom sekstakordu. Dodatna dva takta, u obliku vanjskog proširenja, čine motivi „a“ i „b“ u cjelovitom izdanju radi kratkotrajne potvrde G-dura u dionicama violina i viola. Glazbeno aludiraju na pobjedničku vedrinu koja se osjeća u karakteru prve teme u prvom odsjeku uvoda i njenim segmentima motivskog karaktera. Drugi dio provedbe (t. 104-115) počinje s velikom proširenom rečenicom (12), sadrži karakter i (uglavnom) motive druge teme iz prvog odsjeka uvoda zbog čega je i ovdje u ciganskom c-molu. Cijeli gudački korpus sudjeluje u dramatičnom i tmurnom kontrapunktu koji počinje izlaganjem motiva „i“, „j“ i „k“, tj. glavom navedene druge teme u kanonskoj imitaciji: prvo u dionicama drugih violina i viola, zatim u dionicama prvih. Nakon 107. takta, točnije nakon glave motiva „k“ u dionici prvih violina, slijedi gusto melodijsko ispreplitanje karakteristično po tome što sadrži motive i/ili njihove segmente u raznim (čak i međusobnim) kombinacijama

koji nisu samo iz druge teme prvog uvodnog odsjeka: pojavljuju se i oni iz prve teme, preciznije motivi „e - h“, koji kreću od modulatora as-c-es, subdominante u Es-duru i VI. stupnja u c-molu. Ukratko, sastoji se od svih motiva koji bi u prvom uvodnom odsjeku teorijski već pripadali ciganskom c-molu. Zanimljivo je mjesto kretanja melodijske linije u dionici prvih violina u kojem se ujedinjaju neki od motiva iz obiju tema: ritamski izmijenjena i relativna diminucija motiva „h“ (t. 110), motivi „e“ i „f“, motiv „g“ u apsolutnoj diminuciji - vjerojatno zbog nastupa motiva „e“ na, ovaj put, trećoj dobi, ne na prvoj dobi kao i u uvodu stavka (t. 111-113) - i motivi „o“ i „p“ koji vode prema kraju drugog dijela provedbe: vanjskim proširenjem na dominantni nakon utvrđene polovične kadence (t. 114-115).

Kraj drugog i početak trećeg dijela provedbe

Treći dio provedbe (t. 116-128) na početku primjenjuje atmosferu drugog odsjeka uvoda (tzv. „prijelaznog“) i iznosi samo prva dva takta melodijske linije s malom melodijskom izmjenom u trioli, preciznije drugoj osminki: c umjesto cis (t. 117). U c-molu, melodijsku liniju izvode dionice drugih violina, violončela i kontrabasa, a ostale sviraju ležeće tonove *tremolo* (t. 116-118). Nakon sekventnog takta i pol (kromatsko silazni prohodni povećanih kvintakorda na teškim dobama u tijesno oktavnim položajima, velike septime na lakim dobama), na trećoj dobi 120. takta pojavljuje se motiv „x“ (*appoggiatura* i njezino rješenje povezano *legatom* s idućim taktom -> c-h) u dionici drugih violina koji nastavlja s varijantom glave motiva „c“ s daktilnim segmentom motiva „a“ u obliku ostinatne figure, vrteći se oko note h (t. 121-124); ostale su se dionice, za vrijeme odvijanja motiva „x“, nastanile na tonici melodijskog

E-dura: dionice prvih violina i viola i dalje sviraju ležeće tonove *tremolo* u oktavama (e-gis), zatim u t. 121 mutaciju (e-g), a dionice violončela i kontrabasa u tom trenutku sviraju u oktavama *tenuto* (e - fis kao izmjenični ton - e) i prilagođavaju se kretanjima predhodno navedenih dionica i ambivalentnostima njihovih tonskih visina (prije toga su dionice violončela *divisi* izvodile kvintu e-h radi podebljanja tadašnje harmonije; isto vrijedi i za notu e oktavu niže u dionici kontrabasa). U t. 122 dionice prvih violina izvode tercu f-a, a dionice viola d-f (teoretski čine harmoniju VII. stupnja u e frig.); daju zvučni kolaž koji podsjeća na dvostruku harmoniju s obzirom na kromatsku relativno ostinatnu figuru u dionici drugih violina i melodijsko kretanje u donjim dionicama s tonovima prirodnog e-mola, no može se protumačiti i kao trenutak e frigijskog pošto svi tonovi (izuzev kromatski neakordičkih tonova) pripadaju navedenom starocrkvenom načinu. U t. 123 prevladava harmonija VI. stupnja u raznim obratima: septakorda (c-e-g-h), sekundakorda s udvojenim basom septime (h-c-e-g) i kvintsektakorda (e-g-h-c); temeljni ton septakorda cis-e-g-h na prvoj dobi je *appoggiatura* - ukoliko zaključimo da t. 123 još uvijek u e frigijskom. T. 124 čini septakord V. stupnja (h-d-fis-a) koji pripada e miksolidijskom i nadovezuje se rješenjem autentične kadence na tonici e-gis-h (t. 125). U navedenom taktu pojavljuju se motivi „a“ s proširenjem njegova repa i povezuje idući 126. takt koji na trećoj dobi završava inverzijom motiva „a“. Treći dio provedbe završava „dvtaktom“ (t. 127-128): jedan je u 4/4 mjeri (u kojoj je stavak većinom napisan), a drugi u 2/4. Navedeni dvotakt može se podrazumijevati i kao dodatno vanjsko proširenje velike rečenice koja čini treći dio provedbe. Takt u 4/4 mjeri donosi glava motiva „c“ u dionicama violina i viola pa se, u paralelnom kretanju durskih sekstakorda, ponovi za malu sekundu gore; za to vrijeme, uzlazni kromatski bas u četvrtinkama (fis-g-gis-a) izvodi dionica violončela. Takt u 2/4 mjeri zapravo ima ulogu kratkog prijelaza koji, bez obzira na zapis predznaka, sadrži tonove velikih durskih sekundakorda u obliku silaznih kromatskih prohoda izvan određene tonalitetne funkcije. Četvrti i posljednji dio provedbe (t. 129-141) sastoji se od niza fraza, a postepenom gradacijom jača intenzitet koji vodi prema početku reprize; počinje sada već poznatim dvotaktom u 4/4 mjeri, s ulogom tzv. vezivnog tkiva, u B-duru, ili b miksolidijskom zbog note as u prvoj dobi u dionici violončela; radi dodatnog muzičkog osjećaja iščekivanja, dionice drugih violina sadrže kromatske ostinatne šesnaestinke kružnog tipa oko note f čiji će segmenti biti prisutni u obliku ostinata s relativnim melodijskim izmjenama do kraja provedbe. Pojavljuje se još jedan prijelazni takt u 2/4 mjeri, samo što se u dionicama

violina i viola u šesnaestinskom pulsu kreću durski sekstakordi kromatski uzlazno na pedalnom tonu b. Sljedeći dvotakt, ponovno u 4/4 mjeri, čini dominantanta G-dura, tj. prvi stupanj d miksolidijskog (d-fis-a-c) i sadrži spomenutu figuru u šesnaestinkama u dionici drugih violina. T. 134-139 čini harmonija dominantnog undecimakorda u F-duru (c-g-b-d-f) i završava tonikom uz izmjene harmonija tonike i dominante (t. 140-141) s karakterom marša, poput dvotakta s početka ekspozicije, uz puniji zvuk akorda u dionicama viola, violončela i basa u kontrabasima u *pizz.* Kromatski ostinato u šesnaestinkama izveden je u tercama: najprije u podijeljenim dionicama (*divisi*) prvih violina (t. 134), zatim u kvartama (t. 135) koje izvode i podijeljene dionice drugih violina uz ponovnu pojavu anapestičkog ritma (t. 136-137 u dionici violončela, t. 138-139 u dionici kontrabasa) i dvotakta koji je modeliran po t. 94 i 95 (jedan je takt u 2/4 mjeri s repom motiva „d“, a drugi, u 4/4 mjeri, sadrži glavu motiva „b“ na prvoj dobi, sinkopu između druge i treće te silazne postepene šesnaestinke na četvrtoj dobi koje melodijski vode prema tonici). Svi navedeni elementi i koloriti obogaćuju neobično vedru napetost koja traži rješenje. Nakon dvotaktnog proširenja u ozračju tonike F-dura, repriza (t. 142-180) počinje mutacijom (f-a-c -> f-as-c), harmonijom VI. stupnja As-dura; tonika spomenutog tonaliteta je potvrđena autentičnom kadencom u 144. taktu.

The image shows a musical score for measures 141 to 144. The score is written for violin and viola. Measure 141 is marked with a circled '15'. Three sections of the score are highlighted with pink rounded rectangles and labeled 'a', 'b', and 'b''. Section 'a' covers measures 141-142, section 'b' covers measures 143-144, and section 'b'' covers measures 145-146. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pizz.* and *arco*.

Kraj provedbe i početak prve teme u reprizi

U reprizi konvencionalnog sonatnog oblika, uglavnom se očekuje da građa prve teme, mosta i druge teme bude varirana i modificirana zbog poštivanja tonalitetnog plana, ali svakako radi muzičkih razloga (u najmanju ruku kako bi se izbjegla monotonost). Početak prve teme u reprizi (t. 142-154) počinje s očekivanim motivom „a“, ali se ponovi za oktavu više nakon kratkog šaljivog proširenja (kromatski prohodi u šesnaestinkama na prvoj i drugoj dobi t. 143). Ostatak teme je gotovo isti, njezinom kraju nedostaje samo motiv „p“, stoga završava motivom „o“ autentičnom kadencom za harmonijski C-dur ili c-mol - završava tonskim centrom s kvintom, ali bez terce. Osim toga, do t. 147 prvu temu izvode dionice prvih i drugih violina. Pratinja u reprizi je kompleksnija nego u ekspoziciji i sadrži ponešto drugačije harmonije s intenzivnijom kombinatorikom akordike i neakordike. Osim prisutnije kromatike, donje „prateće“ dionice viola, violončela i kontrabasa ponovno preuzimaju karakter akorda i basa u *pizz.* sa završnog dvotakta provedbe (t. 143-147) dok, uglavnom, dionice drugih violina, viola i violončela nastavljaju pratiti melodijsku liniju u dionici prvih violina većinom u anapestičkom ritmičkom pulsus (t. 148-154), prvi put pojavljenom u ekspoziciji druge teme.

Kraj prve teme i početak mosta u reprizi

Most u reprizi (t. 155-163) nema gotovo ništa zajedničkog s mostom u ekspoziciji, tek ritmičnost koja naglašava monotematičnost i homogenost stavka. Počinje isto kao i početak uvoda stavka i ekspozicija prve teme: akcentnom prvom dobom koja se spusti na oktavu niže na drugu dobu s ligaturom, ali ovdje melodijska linija nastavi s varijantom glave motiva „c“ i daktilnim segmentom motiva „a“ u dionici prvih violina što jako podsjeća na ostanatnu figuru iz trećeg dijela provedbe (t. 121), samo što ovaj

put navedeni segmenti čine treću i četvrtu dobu dok su u provedbi nastupili na prvoj i drugoj dobi, a pritom su se nadovezali na drugu četvrtinku motiva „x“ (t. 120-121). Uz pratnju anapestičkog pulsa u dionicama viola i violončela, i glavnu misao prvih violina, dionica drugih violina izvodi *pizz. sforzato* skokove (t. 155-157). Može se reći da most u reprizi muzički priprema i naglašava karakter druge teme, ali i njezinu tonalitetnu ambivalentnost, posebno vezanu za afirmaciju terce tonike (c-e-g ili c-es-g). Most do svojeg kraja nastavlja s ponavljanjem još jedne varijante glave motiva „c“ u isključivo šesnaestinskom puls (inače se ritamski sastoji od daktilne i šesnaestinske podjele). Za to vrijeme, u t. 158-159, pedalni ton c izvode dionice violončela (u dužim notnim vrijednostima s trilerom) i kontrabasa (dvaput *stacc.* u četvrtinkama), a dionice viole, pa zatim i drugih violina, u notnim vrijednostima četvrtinke kromatski postepeno kreću prema akordu c-e-g (iako melodijska linija ima es kao *app.* na prvom naglašenom dijelu šesnaestinke). U 160. taktu pratnja se sastoji od vertikalnog suprotstavljanja ritmičkih podjela različitog trajanja u ponavljanju kvartnog akorda (g-c-f-b); ritmičke podjele su: šesnaestinke u dionici prvih violina, osminke u triolama u dionicama drugih violina, viola i violončela (podsjećaju na segment prve teme u t. 54 i 148) i osminke u dionici kontrabasa koje su frazirane po tri, a ne po dva (fazni pomak). T. 161 nastavi s izmjenama kvartnih akorda u anapestičkom puls uzlazno bez dionice kontrabasa (c-f-b, f-b-es), a dionica prvih violina iznosi prvu polovicu glave motiva „c“. Dva završna takta sastoje se pretežito od navedene varijante glave motiva „c“ u dionicama prvih violina i paralelnih terci u silaznim kromatskim prohodima u dionicama drugih violina. Druga tema u reprizi (t. 164-180) ovaj put nije povezana ligaturom s prijašnjom dobom, već odmah krene s daktilnim ritmom glave motiva „c“ u dionici prvih violina, no dosljednije nastupe kao u ekspoziciji s povezanom prijašnjom dobom imaju dionica viola pa zatim dionice violončela i kontrabasa u obliku imitacijskog dijaloga - u ovom slučaju, glava motiva „c“ ponovila se dvaput dok se u ekspoziciji ponovila samo jedanput. Melodijska linija teme nastavlja u dionici prvih violina (t. 167-170) uz ambivalentnost tonaliteta (C-dur, c-mol, c frig.), ali njezinu drugu frazu preuzima dionica viole (druga doba t. 171-173) na septakordu IV. stupnja (f-as-c-es). Isprva popraćena anapestičkim pulsom ostalih dionica, vrhunac fraze prisutan je u oktavama dionica prvih i drugih violina (druga doba t. 174-175), a kraj samo u dionici prvih (t. 176), s osminkama u triolama u dionicama viola i violončela (t. 175- tri dobe t. 176). Nakon polovične kadence na dominantu Es-dura, slijede dvije dvotaktne fraze koje su

modelirane prema vezivnom tkivu dvotakta (prva dva takta se sastoje od izmjena harmonija dominante i sekundarne dominante u prvim trima isprekidanim dobama i četvrtoj povezanoj), u kombinaciji s kromatskim šesnaestinskim ostinatom iz kraja provedbe (od t. 129), repriza, nakon zastoja na dominantni, završava autentičnom kadencom na tonici uz uzlazna kromatska kretanja sekstakorda u dionicama violina.

Codu (t. 181-231) čine dva uvodna odsjeka s modifikacijama proširenja, harmonizacije i kontrapunkta. Prva tema prvog uvodnog odsjeka (t. 181-189) počinje očekivanim motivom „a“, akordom tonike i ostatkom u donjem registru dionica viola, violončela i kontrabasa, samo što se druga polovica navedenog motiva ponovi u istom registru početka stavka i čini takt u 2/4 mjeri koji posluži kao unutarnje proširenje; osim toga, nastup prve teme ni po čemu nije drugačiji, jedino što je obogaćen harmonizacijama. Temu u 4/4 mjeri prate sve dionice osim kontrabasa čije kretanje, uglavnom ritamsko usklađeno s ritamskom građom teme, čine paralelizmi, premda njihove tonske visine pripadaju tonalitetu Es-dura. Od 186. takta imamo konkretnije harmonizacije, u kombinaciji sa često korištenom neakordikom, ali i modulaciju u očekivani ciganski c-mol (f-as-c-es -> septakord II. stupnja u Es-duru, tj. subdominante u c-molu). Prva tema završava autentičnom kadencom na tonici (c-es-g). Druga tema (t. 190-199), praćena pedalnim tonom c isprekidanog skokovima za oktavu uzlazno i silazno u četvrtinkama (dionica kontrabasa) i pedalnim kvintama u anapestičkom pulsu (dionica violončela), iznesena je u dionici prvih violina bez promjena, ali dodatnu kompleksnost dokazuje njezina stroga kanonska imitacija u dionicama drugih violina dok za to vrijeme dionica viola obogaćuje cijelu situaciju slobodnim kontrapunktom; osim što je rep druge teme, tj. njezin motiv „p“, sada prebačen za oktavu više, u isto vrijeme kanonska imitacija prestaje s motivom „o“.

Kraj prve i početak druge teme prvog odsjeka uvoda

Prvi uvodni odsjek, završava dvotaktnim proširenjem i polovičnom kadencom na dominantu koja je do kraja popraćena anapestičkim pulsom dionice violončela. Može se reći da spomenuto dvotaktno proširenje služi kao prijelaz između prvog i drugog uvodnog odsjeka jer sadrži ležeće tonove u oktavama u dionici prvih violina (ovaj put u *tremolu*) po kojima je karakterističan početak drugog uvodnog odsjeka pa i u takvom izdanju nastave do 207. takta. Drugi uvodni odsjek, tzv. „prijelazni“ (t. 200-225), izrazito je modificiran u usporedbi s prvim nastupom. Glavnu misao ponovno izvode donje dionice violončela i kontrabasa u *pizz.*, samo što nastup originalne melodijske linije dolazi naknadno. Njemu prethodi šest taktova materijala slične ritamske građe koja nikako ne ugrožava stabilnost homogenosti, već je nadopunjuje. Počinje, u spomenutim dionicama, dvotaktom koji čine note g na prvoj dobi i as na trećoj dobi (drugu i četvrtu dobu čine četvrtinske pauze); glazbena se misao nastavi s tonovima, također u četvrtinkama: g, as i b pa zatim a i as u osminkama. Zapravo se radi o tonovima koji kruže oko temeljnog tona dominante. Imitira se za kvintu gore u dionicama drugih violina, viola i violončela i doslovno ponovi samo u dionici drugih violina. Nakon šesterotaktnog dodatka, tematski materijal i harmonije od 206. do 222. takta većinom su isti kao i prvi dio drugog uvodnog odsjeka od 17. do 33. takta, samo obogaćeni dodatnim podjelama dionica (*div.*) koje mjestimično izvode ležeće tonove i melodijske obrise u *tremolu* i/ili poduplanim oktavama. Završava trotaktnim proširenjem s harmonijom tonike Es-dura (es-g-b); pritom se u dionici prvih violina melodijski obris s motivom „x“ u oktavama proširuje s tonovima melodijskog Es-dura (b-ces-des-ces) i zadrži na kvinti tonike za dva preostala takta. Završni dio code (t. 226-231) počinje motivom „a“ u dionicama violončela i kontrabasa čiji se daktilni i šesnaestinski segmenti dvaput imitiraju: prvi put u dionicama viola, ponovno violončela i kontrabasa za oktavu više, a drugi u dionicama violina i viola u tonovima akorda tonike s basom u donjim dionicama (t. 227). 228. takt čini motiv „b“ u tonovima akorda u dionicama violina i viola dok dionice violončela i kontrabasa izvode *app. f* koja se pomoću septole spušta tonovima Es-dura prema temeljnom tonu njegove tonike. 229. takt u 2/4 mjeri sadrži završni vrhunac melodijskog kretanja stavka glavom motiva „b“ u prijašnje navedenim gornjim dionicama gudačkog orkestra koja se ubrzo, u 4/4 mjeri, nadovezuje sa završnim akordima tonike i temeljnim tonom u oktavama izraženih u svim dionicama. Zgodan dodatak vedrom završetku jesu šesnaestinke des-c-b-as treće dobe 230. takta u dionici drugih violina koje nakratko ostavljaju dojam es miksolidijskog u obliku ukrasa.

Kratka analiza prvog stavka *Intrada*

<p>t. 1 – 16 -> PRVI UVODNI ODSJEK (Es-dur, c-mol):</p> <p>1. tema 1. uvodnog odsjeka (t. 1-8): v. reč. (8) - motivi od „a“ do „h“;</p> <p>2. tema 1. uvodnog odsjeka (t. 9-16): v. reč. (8) - motivi od „i“ do „p“;</p> <p>t. 17 – 46 -> DRUGI UVODNI ODSJEK (c-mol, as-mol, ukloni, tonalni skokovi, Es-dur):</p> <p>v. proširena reč. (30) - motiv „x“</p>
<p>t. 47 – 81 -> EKSPozICIJA (Es-dur, c-mol, C-dur, Es-dur, Fis-dur/mol):</p> <p>uvodni dvotakt (2);</p> <p>1. tema (t. 49-63): v. proširena reč. (15) - motivi od „a“ do „d“ te od „k“ do „p“;</p> <p>most (t. 64-69): niz fraza (2+2+1) + jednotaktna fraza - materijal uvodnog dvotakta + motiv „a“;</p> <p>2. tema (70-81): v. proširena reč. (12) - segmenti i varijante motiva „a“, „b“ i „c“</p>
<p>t. 82 – 141 -> PROVEDBA (E-dur, gis-mol, fis-mol, F-dur, G-dur, c-mol, E-dur, B-dur, F-dur):</p> <p>1. dio (t. 82-103): dvotakt + v. proširena reč. (12) + jednotaktna fraza + m. proširena reč. (7) - materijal uvodnog dvotakta + segmenti i varijante motiva „c“, „b“, „a“ i „e“;</p> <p>2. dio (t. 104-115): v. proširena reč. (12) - motivi od „e“ do „k“, „o“ i „p“;</p> <p>3. dio (t. 116-128): v. proširena reč. (13) - tematski materijal iz drugog uvodnog odsjeka te pojava motiva „x“ + segmenti i varijante motiva „c“ i „a“;</p> <p>4. dio (t. 129-141): niz fraza (2+1+2+2+2+2+2) - materijal uvodnog dvotakta + rep motiva „d“</p>
<p>t. 142 – 180 -> REPRIZA (As-dur, c-mol, Es-dur):</p> <p>1. tema (t. 142-154): v. proširena reč. (13) - motivi od „a“ do „d“ te od „k“ do „o“;</p> <p>most (t. 155-163): niz fraza (3+3+1+2) - segmenti i varijante motiva „a“ i „c“;</p>

2. tema (t. 164-176): v. proširena reč. (13) - segmenti i varijante motiva „a“, „b“ i „c“;
dvije dvotaktne fraze (2+2) - materijal uvodnog dvotakta

t. 181 – 231 -> CODA (Es-dur, c-mol, ukloni, Es-dur):

1. tema 1. uvodnog odsjeka (t. 181-189): v. reč. (8) - harmonizirani motivi od „a“ do „h“;

2. tema 1. uvodnog odsjeka (t. 190-199): v. proširena reč. (10) - motivi od „i“ do „p“ +
kanonska imitacija;

2. uvodni odsjek (t. 200-225): ponovljena dvotaktna fraza (2+2+2) + v. proširena reč.
(20) - motiv „x“;

završni dio code (t. 226-231): niz dvotaktnih fraza (2+2+2) - segmenti motiva „a“ i „b“

3.3. Elegia: Andante sostenuto, sempre molto espressivo e dolorosamente

Drugi stavak napisan je u obliku modificiranog ronda ABA'B'A"CB"+ coda/A". A dio (t. 1-44) je građen kao fugato i počinje temom (dux) od 11 taktova (2+2+7) u prirodnom gis-molu (enharmonijskom as-molu - subdominanti Es-dura) u dionici prvih violina. Glava teme sadrži melodijski pomak T (tonika) - D (dominanta) u polovinkama (t. 1) i punktirajući ritam s notom e u šesnaestinkoj ritamskoj vrijednosti i d u osminki s točkom povezane ligaturom s polovinkom s točkom. Iako prva četiri takta (i t. 9) po tonskim visinama pripadaju tonici, 6. i 10. takt pripadaju subdominanti, a 7., 8. i 11. pripadaju dominantni. U zanimljivosti teme ubrajaju se muzički karakter melankolije prigodne za elegiju (naziv stavka), mjestimične pojave manjih ritamskih vrijednosti u temi radi dodatne dekoracije i osebnosti te tonovi teme u 7. i 8. taktu fisis i cisis koji pripadaju ciganskoj gis-mol ljestvici, no fisis se harmonijski može protumačiti kao vođica dominante harmonijske gis-mol ljestvice (dis-fisis-ais), a cisis kao velika septima dominante koja je ligaturom povezana s prvom dobom idućeg takta i riješi se uzlazno na kvintu tonike (t. 9). Inače pojave ciganskih dur ili mol ljestvica ili harmonijskih tetrakorda s dva i pol stepena (povećanim sekundama) karakteriziraju ugođaj južnoslavenskog folklor.³³

³³ GLIGO, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, 1996. <http://www.muza.unizg.hr/conmusterm/wp-content/uploads/pojmovni%20vodic%20kroz%20glazbu%2020%20stoljeca.pdf> Pristup: 17.06.2023.

Odgovor teme (comes) je tonalitetan s obzirom da sada glavu teme čini izmijenjen melodijski pomak D (dominanta) - T (tonika); imitacija teme nastupa za kvintu niže u prirodnom cis-molu, subdominanti gis-mola, u dionici drugih violina (t. 12). Rep comesa je izmijenjen (g-e1) u usporedbi s repom duxa (d1-c2) zbog privremenog harmonijskog usklađivanja s ponovnim nastupom duxa u gis-molu u dionicama violončela i kontrabasa (t. 23). Vrijedi spomenuti da nakon svakog idućeg nastupa teme ostale dionice izvode slobodni kontrapunkt u kojem katkad zna biti ritamskih podudarnosti između dviju ili više dionica gudačkog korpusa. Nakon ponovnog nastupa comesa u dionici viola u cis-molu (t. 34-44), i jednotaktnog prijelaza na tonici gis-mola (rješenje plagalne kadence) s dekorativnom ritamskom podjelom od 10 tonskih visina unutar kombinacije prirodnog i harmonijskog tetrakorda (t. 45), slijedi B dio (t. 46-61) koji je, u usporedbi s A dijelom, pretežito homofone, ali i nestabilnije tonalitetne građe.

Kraj A dijela i početak B dijela

B dio čini izražajna melodijska linija visokog registra (označena karakterom *piangendo* što znači „plačući“), s mjestimičnim ornamentima sekstola, u zasebnoj solo dionici violine koja je pretežito praćena akordima ostalih dionica gudačkog orkestra iako se od 50. do 60. takta dionica prvih violina pridružuje izvođenjem prateće melodijske linije. B dio počinje tonikom gis-mola, a nadolazeće harmonije su sekundakord sniženog II. stupnja: gis-a-cis-e, tj. III. stupnja zbog modulacije u prirodni fis-mol (t. 47), dominantni terckvartakord harmonijskog fis-mola: gis-h-cis-eis

(t. 48), tonički septakord: fis-a-cis-e (t. 49), dominantni septakord Des-dura: ges-as-c-es (enharmonijska zamjena dominantnog septakorda Cis-dura: fis-gis-his-dis) (t. 50), dominantni sekundakord c-mola s neriješenom *appoggiaturom* (na sekstu d): f-g-h-es (po zapisu akord može pripadati cjelostepenoj ljestvici jer u svakom slučaju daje određenu zvukovnu boju) (t. 51), septakord II. stupnja d-mola, tj. septakord VI. stupnja melodijskog g-mola u funkciji sekundarne subdominante: e-g-b-d (t. 52), nonin terckvartakord II. stupnja melodijskog g-mola u funkciji sekundarne dominante: e-g-b-cis-a (t. 53 u 3/4 mjeri), dominantni septakord g-mola: d-fis-a-c (t. 54 u 3/4 mjeri), sekundakord VI. stupnja: d-es-g-b (t. 55 i 56 u 3/4 mjeri), subdominantni septakord melodijskog g-mola (*app. es -> e*): c-e-g-b (t. 57 i 58 u 3/4 mjeri) koji postaje nonakord zbog rješenja decime na nonu: c-g-b-d (t. 59, 60 i 61 u 3/4 mjeri). Pošto se harmonija subdominante unutar zadnja četiri takta B dijela zapravo nije promijenila, kao cjelina završava polovičnom kadencom na subdominanti. Prijelaz od druge polovice 61. takta do 63. (ponovno u 4/4 mjeri) čini razvedeni melodijski obris u dionici violončela prelazeći iz registra bas ključa u registar violinskog ključa te završava s tri tona karakteristična za drugi tetrakord harmonijskog g-mola (i segment teme A dijela): es u polovinki, fis i es u četvrtinkama. Može se protumačiti i kao nastavak rečenice s polovičnom kadencom na dominantu (d-fis-a-c-es).

Ponovni nastup A dijela (t. 64-74) je drugačiji od prvog jer je njegova tema (*dux*) iznesena samo jednom bez dodatnih tehnika imitacije koje su karakteristične za oblik fugata, premda prateće melodijske linije u dionicama drugih violina, viola i violončela ostavljaju dojam slobodnog kontrapunkta. Ukratko, drugi je nastup A dijela napisan u pretežno homofonom slogu. Temu izvode dionice solo violine i prvih violina, samo što ju dionica prvih violina izvede u potpunosti (uključujući i glavu teme), a dionica solo violine se pridružuje nakon odsviranog dvotaktnog ležećeg tona g3. Jedina modifikacija teme je u njezinom predzadnjem segmentu: umjesto da završi očekivanom anticipacijom d, završava varijantom izmjeničnog tona cis (t. 73). Zbog nedostatka prijelaza i imitacija teme, A dio ovaj put završava nesavršenom autentičnom kadencom na tonici u tercnom položaju i odmah nastavlja sa sljedećim nastupom B dijela (t. 75-87).

U ponovnom nastupu B dijela samo prva četiri takta melodijske linije i njezine harmonije (i ornamentalne ritamske podjele sekstola, doduše s drukčijim tonskim visinama), sad u g-molu, ostaju netaknuta. Instrumentacija je dodatno proširena i

obogaćena ležećim tonovima, a *portata* izvodi samo dionica kontrabasa - prošli nastup B dijela skromno je počeo u *portatu* u dionicama drugih violina i viola koje su pratile melodijsku liniju dionice solo violine. Osim toga, melodijska linija od 81. takta koristi segmente teme A dijela u kombinaciji s homogenošću trenutnog B dijela što je vjerojatno najzanimljivija pojava u njegovoj sadašnjoj varijanti. B dio počinje u g-molu s istim harmonijama njegove tonike: g-b-d (t. 75), sekundakorda sniženog II. stupnja g-mola koji postaje III. stupanj f-mola: g-as-c-es (t. 76), dominantnog terckvartakorda: g-b-c-e (t. 77) i toničkog septakorda f-mola: f-as-c-es (t. 78). Između 78. i 79. takta kvinta zadnje navedenog akorda c kromatski se pomiče silazno na ces čime dobijemo mali smanjeni septakord koji pripada II. stupnju es-mola, harmonije 79.,80. i 81. takta. Taktovi 79 i 80 (koji je u 3/4 mjeri) služe kao melodijski segmenti prijelaznog tipa jer vode prema ostatku melodijske linije sa segmentima teme A dijela.

The image shows a musical score for measures 81 through 87. The score is written for a solo violin and piano accompaniment. The violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *mf* and *mf*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *mf* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Važno je spomenuti da ovaj put melodijsku liniju izvodi isključivo dionica solo violine dok ju sve ostale dionice pretežito prate harmonizacijom. Preostale harmonije su dominantni terckvartakord: f-as-b-d (t. 82) i tonički septakord es-mola: es-ges-b-des (t. 83-87). Iako je u dionici prvih violina na kraju 87. takta, pokraj cijele note es, u zagradi sitno napisana nota dis sa malim vratom u obliku sugestije enharmonijske promjene, bez obzira na note des i c (kromatski prohodni ton) u polovinkama u

dionici drugih violina, skoro sigurno je tonički septakord es-mola enharmonijski modulator za gis-mol kao septakord V. stupnja (dis-fis-ais-cis) zbog čega se radi o enharmonijskoj zamjeni cijelog akorda, a ne o enharmonijskoj promjeni jednog tona - vjerojatno je tako napisano iz praktičnih razloga.

Treći je nastup A dijela (t. 88-100) također napisan u drugačijoj instrumentaciji (bez zasebne solo dionice) i u pretežno homofonom slogu bez dodatnih imitacija teme, ali je u tonalitetu gis-mola kao i prvi put. Temu donosi dionica violončela dok sve ostale preuzimaju ulogu pratnje. Ovaj put A dio ima proširenje pred kraj teme kako bi se pripremila izbjegnuta kadenca za modulaciju u Es-dur: u 99. taktu, bez obzira na neakordiku, prve dvije dobe čine harmoniju toničkog sekstakorda gis-mola (h-dis-gis), zatim preko kromatskog pomaka (dis -> d) druge dvije dobe harmonija smanjenog sekstakorda VII. stupnja a-mola (h-d-gis); s obzirom na melodijsko kretanje u osminkama gis-fis-g-as (u donjim podijeljenim dionicama violina i viola), može se reći da harmonija smanjenog sekstakorda VII. stupnja a-mola, preko naknadne enharmonijske promjene (gis -> as), potvrđuje modulaciju u Es-dur koja završava harmonijom njegovog toničkog kvartsekstakorda (b-es-g); prema tome, s navedenom enharmonijskom promjenom dobili smo nepotpuni septakord VII. stupnja c-mola bez kvinte (h-d-as) koji teoretski sad već može pripadati Es-duru u funkciji sekundarne dominante VI. stupnja, samo što je njezino rješenje „izbjegnuto“. Enharmonijsku je promjenu mogao imati i basov ton smanjenog septakorda VII. stupnja a-mola (h-d-gis) čime bi postao snižena septima nepotpunog smanjenog sekundakorda VII. stupnja u Es-duru bez smanjene kvinte (ces-d-as). Uglavnom, dionice prvih (*div.*) i drugih violina (prvo *unis.* pa *div.* od 94. takta) sviraju prateće melodijske linije u pravilnim ritamskim vrijednostima u *tremolu* (t. 88-96); od 96. takta gornje dionice prvih i drugih violina sviraju zajedno *ord.* sa donjim u *tremolu*, zatim od 97. taktu sve podijeljene dionice iste tonske visine u razmaku od oktave. Dionice viola i kontrabasa zajedno (u razmaku od oktave) izvode pedalni ton gis u *portatu* na lakim dobama koje su okružene četvrtinskim pauzama (t. 88-93), no dionica viola se od 94. takta pridružuje gornjim dionicama u podijeljenom izvođenju u *tremolu* (t. 94-96) te u izvođenju istih tonskih visina u razmaku od oktave (t. 97-99), a dionica kontrabasa, sad u oktavama (*div.*), nastavlja izvoditi pedalni ton (t. 94-95) pa se priključuje dionici violončela u izvođenju ostatka teme (t. 96-100). 100. taktom završava treći nastup A dijela optimističnim akordom toničkog kvartsekstakorda u Es-

duru i istovremeno signalizira početak C dijela koji službeno počinje nakon melodijskog pomaka zadnje dobe na kvintu tonike u dionici prvih violina (ces-b).

C dio (t. 101-130) počinje sa stretnim imitacijama glave teme A dijela: dvije polovinke (uzlazni skok za veliku sekstu umjesto čiste kvinte) + punktirajući ritam sa šesnaestinkom i osminkom s točkom i ligaturom koja se povezuje s idućom dobom; samo dionice violončela i kontrabasa ne sadrže ligaturu. Izlaganje glave teme počinje u Es-duru s dionicom prvih violina, zatim se stretno imitira u dionicama drugih violina, pa viola te violončela i kontrabasa (t. 101-105), no ubrzo dolazi do mutacije u es-mol s izmjenama harmonija subdominante as-ces-es i septakorda II. stupnja, f-as-ces-es (t. 105-106). Unutar dva iduća takta (t. 107 i 108, koji je u 3/4 mjeri), na harmonijama septakorda, pa zatim njegova obrata kvintsekstakorda II. stupnja (as-ces-es-f), demonstriranih nakratko u *stacc.*, pojavljuju se u gotovo izoliranoj melodijskoj liniji, pretežito sekstole u dionicama prvih i drugih violina, gotovo onakve kakve se javljaju u 80. taktu u dionici solo violine (ne sadrže tonove povećanih sekundi koje asociraju na harmonijski tetrakord). U 109., također u 3/4 mjeri, i 110. taktu, ponovno u 4/4 mjeri, pojavljuje se isti tematski materijal s drugog nastupa B dijela koji istovremeno citira tematski materijal A dijela (t. 81-82) s harmonijama kvintsekstakorda II. stupnja u es-molu, as-ces-es-f (t. 109), dominantnog sekundakorda, as-b-d-f, s varijantama izmjeničnih tonova u dionicama violina i viola (t. prve dvije dobe t. 110), toničkog septakorda, es-ges-b-des (treća doba t. 110) i malog durskog sekundakorda na II. stupnju u funkciji D/D, es-f-a-c (četvrta doba t. 110 ligaturom povezana s naglašenim dijelom osminke prve dobe t. 111) bez rješenja, ostavljajući dojam nesavršene

polovične kadence. Sadržaj s melodijskim obrisom t. 110 ponovi se dvaput: prvi je ponovni nastup, za oktavu niže na trećoj dobi t. 111 u istim ritamskim vrijednostima nakon osminske i četvrtinske pauze, a drugi nakon dužih pauza i oktavu još niže, na nenaglašenom dijelu osminke treće dobe t. 113 s ritamskim izmjenama - dominantni sekundakord es-mola, as-b-d-f, nastupi kao sinkopa u ritamskoj vrijednosti četvrtinke dok su varijante izmjeničnih tonova u osminkama, a harmonije toničkog septakorda, es-ges-b-des, i malog durskog sekundakorda u funkciji sekundarne dominante, es-f-a-c, su u polovinkama, samo što je zadnja spomenuta harmonija opet povezana ligaturom s osminkom prve dobe idućeg takta. Ipak, bez obzira na proširenje, navedena harmonija doživi svoje, doduše slobodnije rješenje nakon osminske i četvrtinske pauze u harmoniju smanjenog sekstakorda, d-f-h, na četvrtoj dobi s *app.* c na trećoj (t. 115), a njezina dvosmislena funkcija može pripadati II. stupnju a-mola ili VII. stupnju c-mola (ili C-dura). Smanjeni se sekstakord riješi u harmoniju povećanog sekstakorda, d-fis-b u polovinki na trećoj dobi dok seksta prijašnjeg akorda preuzima ulogu zaostajalice prve polovice takta i riješi se silazno (t. 116). Prema kretanjima melodijskih glasova dionica prvih violina i viola (t. 117), možemo pretpostaviti da harmonija povećanog sekstakorda pripada III. stupnju u g-molu te da privodi kraju velike proširene rečenice polovičnom kadencom (17). Cijeli 118. takt, u dionicama violina i viole čine harmonije koje bi po svojim akordičkim tonovima pripadale b-molu. Prve dvije dobe čini harmonija povećanog septakorda III. stupnja (ges-b-d-f), na trećoj je dobi terckvartakord II. stupnja (ges-b-c-es), a na četvrtoj smanjeni sekundakord VII. stupnja (ges-a-c-es). Slijedi slobodno rješenje u harmoniju malog molskog septakorda VI. stupnja u Es-duru (c-es-g-b) kojim počinje privremeno stabiliziranje navedenog tonaliteta (t. 119). Nakon septakorda II. stupnja, f-as-c-es (prve dvije dobe t. 120), dionica violončela pridružuje se zastojem pedalnog tona dominante (b) na trećoj dobi 120. takta i traje do druge dobe 125. takta. Iznad pedalnog tona su akordi slobodne dijatonske prirode čiji se melodijski glasovi kreću postepeno uzlazno prema višem registru. Druga polovica 125. takta sadrži harmonije septakorda VI. (c-es-g-b) i VII. stupnja (d-f-as-c) koje vode prema stabilnim klasičnim harmonijama tonike i subdominante (t. 126), toničkog sekstakorda, dominante i VI. stupnja (t. 127) te kvintakorda II. stupnja (t. 128) koji se proširi u septakord, f-as-c-es (prva polovica t. 129), s kromatskim pomakom njegove kvinte (druga polovica t. 129) pa tako privodi i kraju velike proširene rečenice polovičnom kadencom (13). Posljednje navedeni akord je modulator pa se može protumačiti kao septakord VI.

stupnja u melodijskom as-molu; melodijski obrisi u oktavama u dionicama violina, f i g (druga doba t. 130 - prva doba t. 131) dodatno potkrepljuju tu činjenicu. Nakon optimističnog početka C dijela (t. 101-104) koji naglo postane silno dramatičan služeći se materijalom drugog nastupa B dijela, odnosno A dijela (t. 105 - prva polovica t. 111) pa nastavlja s proširenjem i funkcijama izvan tonaliteta što tmurno vode prema nepredvidivom (druga polovica t. 111 - 117), završni kolaž (t. 118-130) donosi nenadanu svjetlost, lirsku i ugodnu ljupkost koja dosad nije bila prisutna u stavku. Zbog navedenih ekspresivnih i tematskih kontrasta te vremenskom trajanju, C dio je sam po sebi razradbeni dio i pokazuje kako je Papandopulo mogao uspješno napisati glazbu ispunjenom snažnim osjećajima.

U as-molu, enharmonijskom gis-molu, počinje posljednji nastup B dijela (t. 131-146) s temom u dionici prvih violina, pratećom melodijskom linijom kromatske prirode u dionici drugih violina i ostatkom pratnje u *tremolu* u dionicama viola i violončela te *portatu* u dionici kontrabasa. Premda je i ponovni nastup B dijela modificiran, tematski materijal i harmonije od 132. do 140. takta su identični kao i u taktovima od 47. do 55. iz prvog nastupa B dijela napisanog u gis-molu, samo što je u 131. taktu tema iznesena pretežito jednoglasno u oktavama dionica prvih i drugih violina, ali ju od idućeg takta samo dionica prvih dionica nastavi sprovoditi. Taktovi 141 i 142, poput taktova 55 i 56, sadrže harmoniju VI. stupnja u g-molu (d-es-g-b) iako je u oba slučaja, zbog zastoja na tonu d i melodijskih linija koje sadrže tonove harmonijskog tetrakorda veća vjerojatnost da se radi o zastoju na pedalnom tonu dominante u dionici kontrabasa s tonskim visinama u gornjim dionicama koje bi se mogle protumačiti kao tonovi akorda alteriranog dominantnog terckvartakorda (d-fis-a-cis-es-g-b). Sve navedeno više ide u službu argumentiranja da se prvenstveno radi o umjetničkom poimanju kolorita negoli analitičkom promišljanju. Uglavnom, nakon navedenih taktova slijedi završnica B dijela u obliku prijelaza (t. 143-146) za posljednji nastup A dijela u obliku code (t. 147-167). Takt 143 počinje djelomičnom harmonijom VI. stupnja u g-molu, tj. intervalom terce es i g u dionicama violina u *tremolu*, ostavljajući dojam rješenja varave kadence s obzirom na prethodnu harmoniju (D-VI) i kromatski pomak u dionici viola (polovinka d, u obliku sinkope i četvrtinka des) dodatno potvrđuje kratkotrajan uklon u es-mol što znači da završava u funkciji D/S. Takt 144 čini harmonija subdominante, a takt 145 tonike. 146. takt je presudan. Prvu dobu čini harmonija nepotpunog dominantnog nonakorda s

udvojenom nonom. Drugu i treću dobu čini harmonija dominantog sekundakorda u Fes-duru (heses-ces-es) prvo u nepotpunom pa zatim u potpunom položaju. Četvrta je doba zapisana kao: g-ces-es-fes (u dionici drugih violina, u osminkama, odvija se rješenje velike septime koja uzlazi u oktavu -> es-fes); u partituri nije zapisana enharmonijska promjena ili zamjena. Kako god da je posljednji akord zapisan (as-ces-es-fes ili g-h-dis-e), možemo naslutiti da je poveznica između njega i idućeg akorda realna kromatska terčna veza.



Kraj trećeg nastupa B dijela i početak coda

Coda je građena od teme A dijela i njezinih segmenata, bilo doslovnih i/ili variranih. Počinje akordom tonike gis-mola u kvintnom položaju i nastavi s izlaganjem teme A dijela i njezinih stretnih imitacija, samo što njihovi nastupi nisu u potpunosti realizirani, strogo dosljedni niti doslovni. U 147. taktu, prvih šest taktova teme (dux) iznose dionice violončela i kontrabasa pa nastave s pedalnim tonom tonike, gis. Prva stretna imitacija nastupa takt iza u dionici viola i iznosi prvih sedam taktova te nastavi s ulogom slobodnog kontrapunkta. Druga stretna imitacija odvija se dva takta iza prve u dionici drugih violina i sastoji se od osam taktova teme od kojih peti i osmi imaju varijacijske izmjene. Treća i posljednja je stretna imitacija u dionici prvih violina i čini gotovo cijelo izlaganje teme osim posljednjeg takta jer se radi o posljednjem odsjeku stavka koji vodi prema kraju. Nakon sekcije pedalnih i ležećih tonova, u kombinaciji s laganim kretanjima melodijskih obrisa tonских visina harmonijskog tetrakorda, drugi stavak izolirano i suho završava kvintom u dionicama violina (gis-dis), kako zahtijeva naslov *Elegia*.

Kratka analiza drugog stavka *Elegia*

<p>t. 1 – 45 -> A dio u obliku fugata (gis-mol, cis-mol, gis-mol, cis-mol, gis-mol):</p> <p>tema / dux u dionici prvih violina (t. 1-11): v. proširena reč. (11);</p> <p>odgovor / comes u dionici drugih violina (t. 12-22): v. proširena reč. (11) - tonalitetni odgovor, imitacija u 4 + melodijska izmjena glave i repa teme;</p> <p>tema / dux u dionicama violončela i kontrabasa (t. 23-33): v. proširena reč. (11);</p> <p>odgovor / comes u dionici viola (t. 34-44): v. proširena reč. (11);</p> <p>prijelaz (t. 45): jednotaktna fraza (1)</p>
<p>t. 46 – 63 -> B dio (gis-mol, ukloni, g-mol):</p> <p>tema B dijela (t. 46-61): v. proširena reč. (15 ½);</p> <p>prijelaz (t. 61-63): fraza od dva takta i pol (2 ½)</p>
<p>t. 64 – 74 -> A dio u homofonom slogu (g-mol):</p> <p>tema / dux (t. 64-74): v. proširena reč. (11)</p>
<p>t. 75 – 87 -> B dio (g-mol, es-mol):</p> <p>početni dio teme B dijela + tematski materijal teme A dijela (t. 75-87): v. proširena reč. (13)</p>
<p>t. 88 – 100 -> A dio u homofonom slogu (gis-mol, Es-dur):</p> <p>tema / dux (t. 88-100): v. proširena reč. (13) - proširenje i melodijska izmjena repa teme</p>
<p>t. 101 – 130 -> C dio (Es-dur, es-mol, ukloni, Es-dur):</p> <p>1. dio (t. 101-117): v. proširena reč. (17) - stretne imitacije glave teme A dijela + tematski materijal A dijela;</p> <p>2. dio (t. 118-130): v. proširena reč. (13)</p>
<p>t. 131 – 146 -> B dio (as-mol, g-mol, ukloni):</p>

većinski dio teme B dijela + prijelaz za codu: v. proširena reč. (16)

t. 147 – 167 -> CODA (gis-mol):

stretne imitacije teme / duxa A dijela - niz fraza (21)

3.4. Perpetuum mobile: Presto

Treći stavak napisan je u slobodnom, fragmentarnom tretmanu dvodijelnog oblika čija se glavnina homogenosti temelji na neprekidnom šesnaestinskom pulsu (što je i očekivano s obzirom na naziv stavka). Iako ima uvod i dva jasna odsjeka, veliki dio stavka čine prijelazi provedbene funkcije koji sadrže ostinatne figure u kombinaciji s mjestimičnim pojavama njihovih motiva i/ili tematskih odlika. Premda je stavak ispunjen slobodnim korištenjem tonaliteta potkrijepljenih kromatikom, slobodnijim funkcijama i čestim sekvencama, prijelazi i glavni dijelovi lako se mogu prepoznati po raznim oznakama tempa, agogike, artikulacije te fraziranju i ritamskim vrijednostima. Uvod počinje u Es-duru u 2/4 mjeri izlaganjem motiva tetrakorda (šesnaestinska triola + osminka), u podijeljenim dionicama prvih violina, u kombinaciji s *tremolima* koji čine dijatonski klaster svih tonskih visina Es-dura u svim dionicama gudačkog korpusa (t. 9 u 3/4 mjeri).

19

MOTIV UVODA

Navedeni klaster završava toničkim kvintakordom G-dura (g-h-d), njegovom realnom kromatskom tercnom vezom. Ponovna pojava motiva uvoda sadrži kromatske prohode čiji kraj vodi prema toničkom kvintakordu tijesnog tercnog položaja i imitira se dvaput uzlazno za oktavu: prvo u podijeljenim dionicama viola i violončela, zatim u dionicama drugih violina i viola te u dionicama prvih i drugih violina (t. 10-11). Nakon posljednjeg izlaganja motiva uvoda, događa se zastoj na kvintakordu tercnog položaja u ritamskoj vrijednosti četvrtinke, s ligaturom na zadnjoj dobi 11. takta. Nadalje se nadovezuju akordi tercnog položaja u kromatskim silaznim pomacima šesnaestinskog pulsa u *stacc.*, prvo u podijeljenim dionicama violina (t. 12-15) pa u podijeljenim dionicama prvih violina i violončela (t. 16-17). Niz kromatskih pomaka i završava spomenutim tercnim položajem na tonici već spomenutog G-dura čime počinje prvi odsjek A.

Prvi odsjek A (t. 18-72) građen je od dva motivski građena dijela: A1 (t. 18-42) i A2 (t. 43-72). Počinje u 2/4 mjeri motivom „a“ u dionici violončela, h-es-d-cis (*app.*)-d-H-A-G (t. 19 - prva doba t. 21), „b“ u dionici kontrabasa, es (sinkopa)-d-G (t. 21 - prva doba t. 22) i „c“ u dionicama prvih violina *div.*, tonovi pentatonike (t. 22-23); sva su tri motiva praćena ostinatnim figurama šesnaestinki u kvintama g-d u *stacc.* Motiv „a“, u *pizz.*, uglavnom se pojavljuje ili isključivo u dionicama violončela (t. 19-21, 29-31) ili u kombinaciji s dionicom kontrabasa (t. 47-49, 69-71). Motiv „b“ je češće korišten i imitiran u drugim dionicama, npr. kontrabasa (t. 21-22, 28-29, 40-41) drugih violina (t. 31-32, 38-39) ili violončela u proširenom obliku „b'“, es-d-G-d-h-c1-d1-es1-d (t. 24-26, 34-36) ili njegovoj varijanti (t. 67-68).

Treći motiv „c“, premda ne toliko prisutan, čini tonove pentatonike u *pizz.* u dionicama prvih violina *div.* koji se u osminkama kreću uzlazno ili silazno sa završetkom na kvinti g-d (t. 22-23, 26-27, 32-33, 36-37). Prvi dio, A1, građen je od svih prijašnje navedenih elemenata; počeo je i završio toničkom funkcijom harmonijskog G-dura bez harmonijskih promjena. Premda sadrži kromatske pomake i ljestvični niz poput pentatonike, njihove funkcije nisu prevladavajuće. Posljednji takt završava smanjenom tercom, cis-e, rješenjem u protupomaku koje se nadovezuje na kvintu tonike predhodnog takta. Drugi dio, A2 građen je cjelovitije od A1, ali se i dalje ne može pričati o temi. Sadrži ostanatne figure pretežno u dionici prvih violina čije su tonske visine u kromatici s postupcima sekvenci, pretežito izmjenične ili kruže oko tonova koji pripadaju harmonijama tonike, njezine realne kromatske tercne veze g-b-es (t. 56, 62) dominante d-fis-a ili njezine sekundarne dominante a-cis-e (t. 51-54, 59-60). A2 završava u harmonijskom G-duru motivom „a“ u dionicama violončela i kontrabasa i ostanatnom pratnjom izmjeničnih kvintakorda tijesnog kvintnog položaja u dionicama violina i viola. Pratlja se nastavlja sekventno kretati u silaznim pomacima u početku mosta. Most (t. 73-148) je građen od nizova fraza ispunjenih paralelizmima, bilo akordičkih ili ljestvičnih, u kombinaciji s kromatskim ostanatnim figurama raznih vrsta i pretežito harmonijskim tetrakordima i njihovim varijantama. Funkcija tetrakorda uglavnom je svedena na dominantu G-dura, d-fis-a. Uz akordiku istovremeno susrećemo mnogo neakordike čija funkcija na mahove izlazi van tonaliteta. Most sadrži bogati dijapazon pisanja za gudače, od izmjenjivanja dionica do artikulacija te kontrasta u dinamici i promjena ritamskih vrijednosti. Nakon ostanatnih izmjeničnih kvintakorda tijesnog kvintnog položaja (t. 73-78) pojavljuje se motiv „c“ u 81. i 82. taktu. Praćen je šesnaestinskim ostanatom u podijeljenim dionicama gudačkog korpusa te sadrži kvintakord tonike u istom položaju s izmjeničnim tonovima pentatonike (t. 79-82). U pratnji ostanata izmjeničnih disonantnih suzvučja, u sklopu dominantne funkcije harmonijskog G-dura, d-fis-a, motiv uvoda (t. 110-116) javlja se u dionicama drugih violina, viola, violončela te kontrabasa s tonskim visinama navedene ljestvice. Zgodna je pojava potencijalnog uklona u e-mol (t. 120-128) čije se harmonije dominantnog nonakorda, h-dis-fis-a-cis, i tonički kvartsekstakord, h-e-g, mogu mjestimično čuti zahvaljujući kraćim pojavama akordičkih tonova te pedalnog tona dominante (h), no ponovno prevladava dominantna G-dura prvo sekundakordom, c-d-fis-a (t. 130-133), zastojem na pedalnom tonu d (t. 135-139) te akordnim tonovima koji i dalje pripadaju dominantnoj

funkciji. Motiv „a“ nastupa pred kraj mosta u tonskim visinama ciganskog D-dura u dionicama drugih violina i violončela (t. 143-145).

Drugi odsjek B (t. 149-192), u prirodnom G-duru, označen je agogikom *Poco meno mosso* i počinje u pastoralnom ugođaju kratkog uvoda s dvostrukom pojavom potencijalne varijante motiva uvoda (ovaj put četiri tridesetdruginke + osminka). Prisutan je pedalni ton (dionica kontrabasa), ostinatne figure s izmjeničnim dijatonskim tonovima u skladu s glazbenim karakterom (dionice viola i violončela) te *trileri* kvarti d-g (podijeljene dionice drugih violina). Nakon četverotaktne uvodne figure slijedi jedina melodijska linija stavka koja se po svojoj građi može nazvati temom (t. 153-165). Tema (označena karakterom *giocoso* što znači „razigrano“) je pretežno dijatonske prirode, s intervalskim pomacima karakterističnima po pentatonici, no zasigurno je tonalitetno građena i stabilna te pripada prirodnom tonalitetu G-dura. Nakon četverotaktnog prijelaza kromatskih uzlaznih akorda tercne građe (t. 165-168), slijedi nastavak u tonalitetu D-dura (t. 169-183). U 171. taktu ponovno nastupa tema u dionici violončela pa je nastavlja provoditi dionica viola od 175. takta dok dionica violončela preuzima ulogu prateće melodijske linije.

The image shows a musical score for measures 171 to 183. It features four staves: two for violins (top) and two for violas/cellos (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 171 is marked with a circled '171'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sempre p*, *mf*, and *giocoso*. There are also performance instructions like *arco* and *tr.* (trill). The notation is in a standard musical staff format with a treble clef for the violins and a bass clef for the violas/cellos.

Drugi nastup teme drugog odsjeka B

Ponovnim dolaskom harmonije tonike, u dionici prvih violina opet se javlja tema u G-duru u skraćenom obliku bez prva četiri takta te njena kanonska imitacija u dionici drugih violina (t. 185-192). Kraj kanonske imitacije je izmijenjen radi prilagođavanja drugim dionicama u privođenju kraju odsjeka. Drugi most (t. 193-278) označen je *allegro* i počinje sekvencom građenom od izmjena tetrakorda dijatoničke (dionica

prvih violina) i pentatonike (dionica drugih violina) u šesnaestinkama te njihove kombinacije u osminkama (dionica viola); navedena glazbena sredstva služe kao prateće ostinatne figure melodijskim obrisima. Njih čine uzlazni skokovi tritonusa d-as i motiv „a“; navedeni model sekventno se ponavlja dvaput za veliku sekundu uzlazno (t. 193-210). Nastavak mosta (t. 211-222) sastoji se od kromatskih prohoda i izmjeničnih tonova, u razmacima od velike sekunde (u dionicama violina i viola), kombiniranih sa silaznim skokovima tritonusa c-fis koji završavaju postepenim kretanjem e-fis-f (u dionicama violončela i kontrabasa). Vode prema dominantni i tonici harmonijskog d-mola, a-cis-e i d-f-a (t. 223-224) te dominantnom sekundakordu ciganskog G-dura, c-d-fis-a (t. 225-227) i njegovom nonakordu, d-fis-a-c-es (t. 229). Nadolazeće sekvence s harmonijskim tetrakordima (t. 230-237) identične su kao u prvom mostu (t. 97-104), no ovaj su put postavljene oktavu niže i dodatno su praćene slobodnim melodijskim kretanjem u dionici violončela. Prva četiri takta sljedećeg prijelaza (t. 238-243) sastoje se od izmjena harmonija pentatonike, as-es-b i tonike G-dura, g-h-d (u dionicama drugih violina, viola i violončela) te kromatskog šesnaestinskog pulsa ispunjenog kombinacijom kromatike i harmonijskog tetrakorda (u dionici prvih violina). Zadnja dva takta bez određenih funkcija vode prema nastupu još jedne varijante teme B odsjeka u prirodnom F-duru; eventualno se nota g u dionicama violončela (točnije, interval none G-a) i kontrabasa može tumačiti kao *app.* s naknadnim rješenjem u f, temeljni ton tonike, jer je u dionici prisutan ležeći ton a, terca tonike. Varijanta teme B odsjeka (t. 244-251) iznesena je u dionici prvih violina i praćena je kvintakordom (u dionicama viola i violončela), pedalnim tonom tonike (u dionici kontrabasa) i ostinatnim kromatskim pomacima iz ranijeg prijelaza (u dionicama drugih violina). Varijanta teme je dodatno izmijenjena jer sadrži skraćen i variran rep koji priprema idući nastup teme u drugom tonalitetu, bilo zbog dvotaktnih kromatskih prohoda (druga doba t. 251 - prva doba t. 253), ligature s označenom emharmonijskom promjenom (t. 260) ili prijelaza u iduću sekciju (t. 267-268). Varijanta teme ponovit će se još dvaput u drugačijim instrumentacijama: u Des-duru u dionici viola (t. 254-260) i u A-duru u dionicama violončela i kontrabasa (t. 261-267). Završni dio drugog mosta (t. 268-278) sastoji se od sedam taktova zastoja pedalnog tona na dominantni G-dura (u dionicama violončela i kontrabasa), varijante motiva uvoda u 269. taktu (tri tridesetdruginke u kromatici + osminka) koji se četiri puta sekventno ponavlja za veliku sekundu silazno (u dionici viola) te slobodnim vertikalnim suzvučjima koja se kromatski kreću pretežno u sekundama (dionica prvih

violina) i sekstama (dionica drugih violina). Posljednja četiri takta identične su građe kao početni taktovi u prvom mostu (t. 79-82) i završavaju motivom „c“ koji vodi prema harmoniji toničkog kvartsekstakorda G-dura i motivu „b“ (t. 279), početku reprize A odsjeka.

Repriza A odsjeka (t. 280-306) temelji se isključivo na povratku prvog dijela A1. Osim početka motiva „a“ u dionici viola koja se pretače u dionicu violončela i ponovljene dvotaktne fraze na kraju A1 za oktavu niže, svi su nastupi određenih glazbenih sredstva jednaki kao na početku stavka.

Oznakom agogike *Più mosso* utvrđen je prvi dio code (t. 307-383). Počinje četverotaktom s tetrakordima (dionica violončela) i skokovitim kvartama u osminkama (dionica kontrabasa), čije tonske visine pripadaju ciganskom D-duru, te temeljnim tonom d (dionica viola); sekventno se ponavlja dvaput: prva sekvenca sadrži tonske visine harmonijskog d-mola, a druga harmonijskog G-dura. Slijedi postepeno popunjavanje dionica (s podjelama violina i viola) uz postepeno nizanje kraćih ritamskih vrijednosti, počevši s tonskim visinama ciganske d-mol ljestvice (t. 319-322) zatim harmonijske (t. 323-336). Nastavak označen karakterom *Furioso* (t. 337) uglavnom sadrži melodijske obrise u dionicama prvih violina (druga doba t. 336-368), drugih (druga doba t. 336-339, 345-368), i kasnije u dionicama viola (t. 363-375) i violončela (t. 368-375); kombiniraju kromatiku s tetrakordima dominantne funkcije harmonijske G-dur ljestvice u raznim varijantama s raznim vertikalnim suzvučjima, bilo akordnih (t. 338-339, 347, 351, 358, 362) ili slobodnih s aluzijama dvostrukih harmonija (t. 349-350, 352, 360-361). Prvi dio code završava četverotaktom dominantne funkcije harmonijskog G-dura, d-fis-a-c, i ponavlja se sekventno u dominantnoj funkciji harmonijskog A-dura, e-gis-h-d (t. 376-383).

32

378

poco meno mosso

Drugi dio code (t. 384-410) označen je agogikom *Poco meno mosso* i počinje tonalitetnim skokom u prirodni As-dur varijantom teme B odsjeka u dionici drugih violina (t. 385-392). Ponavljaju se prva tri i pol takta teme u A-duru u dionicama violončela i kontrabasa (t. 393-396). Taktovi 398-403 (od oznake *a tempo*) čine dijatonski prohod i izmjenični tonovi A-dura (dionice viola i violončela) sa pedalnim tonom tonike (dionica kontrabasa) u kombinaciji uzlaznih kretanja toničkog kvintakorda s promjenama položaja i izmjeničnim tonovima (dionice violina *div.*), a nakon kromatskog pomaka tijesno tercnog akorda u osminkama, a-cis-e -> as-c-es (dionice viola, violončela i kontrabasa), sadržaj se ponavlja u G-duru s pedalnim tonom tonike u dionici violončela i tonskim visinama prime, kvinte i sekste u šesnaestinkama u dionici kontrabasa (t. 404-409). Pasaža završava toničkim kvintakordom tercnog položaja (t. 410) koji je zvučno istaknut u svim dionicama gudačkog orkestra, s podijeljenim dionicama prvih i drugih violina; s navedenim akordom počinje završni dio code (t. 410-426).

Nastup akorda referira se na 11. takt uvoda. Na uvodni materijal (t. 12-15) također se nadovezuje nadolazeći četvertotaktni materijal silaznih kromatskih prohoda paralelnih akorda tijesnog tercnog položaja (podijeljene dionice violina), ovaj put potpomognutih akordima oktavnog položaja koji u *pizz.* osminkama nakon pauza (osminskih pa u kombinaciji s četvrtinskim). Akordi ostavljaju dojam cjelostepenih pomaka (t. 411-414). Ostatak završnice code čine izmjene motiva „b“ i njegova proširenja u originalnim i variranim izdanjima koje vode prema posljednjem izlaganju motiva „a“ te kraju u harmonijskom G-duru, tonalitetu prvog odsjeka A.

Kratka analiza trećeg stavka *Perpetuum mobile*

<p>t. 1 – 17 -> UVOD (Es-dur, G-dur):</p> <p>niz dvotaktnih + jednotaktna fraza (9) - motiv uvoda + dijatonski klaster Es-dura;</p> <p>niz dvotaktnih fraza (8) - motiv uvoda</p>
<p>t. 18 – 72 -> PRVI ODSJEK A (G-dur):</p> <p>A1 (t. 18-42): niz dvotaktnih + jednotaktna fraza (25) - motivi „a“, „b“ i njegovo proširenje, „c“;</p> <p>A2 (t. 43-72): niz dvotaktnih fraza (30) - motiv „a“ i varijanta proširenog motiva „b“</p>
<p>t. 73 – 148 -> PRVI MOST (D-dur, dominantna G-dura, harmonijski tetrakordi, kromatika izvan tonalitetne funkcije, ukloni):</p> <p>nizovi dvotaktnih fraza (76) - motivi „c“, uvoda i „a“</p>
<p>t. 149 – 192 -> DRUGI ODSJEK B (G-dur, D-dur, G-dur):</p> <p>uvod (t. 149-152): dvije dvotaktne fraze (2+2) - moguća varijanta motiva uvoda;</p> <p>prvi nastup teme (t. 153-165): v. proširena reč. (12);</p> <p>niz dvotaktnih fraza (t. 165): (2+2+2);</p> <p>drugi nastup teme (t. 171-183) + jednotaktna fraza (t. 184): v. proširena reč. (12);</p> <p>nastup skraćene varijante teme (t. 185): m. proširena reč. (7 ½)</p>
<p>t. 193 – 279 -> DRUGI MOST (kromatika izvan tonalitetne funkcije, harmonijski tetrakordi, ukloni, F-dur, Des-dur, A-dur, G-dur):</p> <p>niz dvotaktnih fraza sa sekventnim ponavljanjem (t. 193-210) (18) - motiv „a“;</p> <p>nizovi pretežno dvotaktnih fraza (t. 211-243);</p> <p>nastup skraćene varijante teme drugog odsjeka B u F-duru (t. 244-251): m. proširena reč. (7);</p> <p>dvije prijelazne fraze (t. 251-254): (2+1);</p>

ponovni nastup skraćene varijante teme drugog odsjeka B u Des-duru (t. 254-260): m. proširena reč. (6 ½);

posljednji nastup skraćene varijante teme drugog odsjeka B u A-duru (t. 261-267): m. proširena reč. (6 ½);

niz dvotaktnih fraza (t. 268-273): (2+2+2) - varijanta motiva uvoda;

dvije jednotaktne fraze + ponovljena dvotaktna fraza (t. 274-278): (1+2+2+1) - motiv „c“ i „b“

t. 280 – 306 -> REPRIZA PRVOG ODSJEKA A (G-dur):

A1: niz dvotaktnih + jednotaktna fraza + ponovljena dvotaktna fraza (27) - motivi „a“, „b“ i njegovo proširenje, „c“

t. 307 – 383 -> PRVI DIO CODE (harmonijski tetrakordi, kromatika izvan tonalitete funkcije, dominantna funkcija G-dura, ukloni):

niz pretežno dvotaktnih fraza (77) - sekvence, harmonijski blokovi dvostruke funkcije, tonalitetni skok

t. 384 – 410 -> DRUGI DIO CODE (As-dur, A-dur, G-dur):

nastup skraćene varijante teme drugog odsjeka B u As-duru (t. 385-392): m. proširena reč. (7 ½);

izlaganje početnog dijela teme drugog odsjeka B u A-duru (t. 393-396): m. skraćena reč. (3 ½);

niz fraza u A-duru (t. 397-403) i G-duru (t. 404-410): (2+2+2+1);

t. 410 – 426 -> ZAVRŠNI DIO CODE (G-dur):

ponovljena dvotaktna fraza (t. 411-414) - referira na uvodne dvotaktne fraze u t. 12-17;

niz dvotaktnih fraza (t. 415-426): (12) - motiv „b“ i njegovo proširenje te motiv „a“

4. Zaključak

Sinfonietta za gudački orkestar reprezentativno je djelo Papandopulova opusa. Osim što pršti širokim dijapazonom snažnih emocija, ispunjeno je mnogim majstorskim potezima od forme do jezika, skladanja za gudače te zvukovnih boja. Kombinacija tradicijskih i suvremenih tehnika nikad ne postaje zamorna, no ne postaje ni sama sebi svrhom. U navedenom se djelu očituje Papandopulov istančan osjećaj za mjeru. Nijedna minuta u skladbi nije suvišna što je veliko dostignuće s obzirom da traje oko tridesetak minuta, ovisno o izvedbi. Bez obzira na skroman naslov koji upućuje na malu simfoniju, *Sinfonietta* je glazbeno remek-djelo i to ne samo suvremene hrvatske glazbe.

Iako se radi o kompoziciji iz ranije faze Papandopulova stvaralaštva, mnogi se glazbeni i tehnički elementi *Sinfoniette* pojavljuju i u kasnijim djelima. Jedan od njih sasvim sigurno jest ritmički pokret plesnog karaktera koji nikad nije u potpunosti iščezao iz skladateljeva opusa. Tu je i već spomenuta formalna jasnoća te preglednost njegovih skladbi, upotpunjenima istovremeno naglim preokretima metarskog pulsa u melodijskom kretanju. Teško je u potpunosti zaključiti umjetničku osobnost Borisa Papandopula jer je bio uvijek spreman isplanirati novu iznenadnu konstrukciju u nekom idućem djelu.

5. Literatura

5.1. Knjige

ANDREIS, Josip, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana, BERGAMO, Marija, DAVIDOVIĆ, Dalibor, GLIGO, Nikša, JURČEVIĆ, Josip, KOS, Koraljka, KRPAN, Erika, MAJER-BOBETKO, Sanja, SEDAK, Eva, *Generacija 1906.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008.

FOTEZ, Marko, *Sadržaji opera*, Zagreb: Hrvatsko Auktorsko Društvo, 1943.

PERIČIĆ, Vlastimir, SKOVRAN, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1986.

REICH, Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb: Školska knjiga, 1972.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Boris Papandopulo 1906 - 1991*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994.

5.2. Mrežni izvori

GLIGO, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, 1996.

<http://www.muza.unizg.hr/conmuster/wp-content/uploads/pojmovni%20vodic%20kroz%20glazbu%2020%20stoljeca.pdf>

Pristupljeno: 17.06.2023.

KRPAN, Erika, *Riznica hrvatske glazbe*, 2016.

<https://www.cantus.hr/index.php?act=show&id=472&lang=hr&opt=shop>

Pristupljeno: 17.06.2023.

Hrvatski dnevnik, 3(1938), 840, str.9

https://mail.google.com/mail/u/0/?dispatcher_command=master_lookup#inbox?projector=1 Pristupljeno: 03.04.2023.

Hrvatski dom Split, 2022.

<https://hdsplit.hr/en/program/detalj/dubrovacki-simfonijski-orkestar>

Pristupljeno: 18.06.2023.

WEBER, Zdenka, „Papandopulova glazba na putu u svijet“, *Klasika.hr*, 2014.

<https://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=1959>

Pristupljeno: 03.04.2023.

E. N. von Reznicek in Dankbarkeit zugeeignet

Sinfonietta

I. Intrada

Boris Papandopulo

$\text{♩} = 120$

Festivo; tempo di marcia
sempre f, molto energico e ritmico

1. UVODNI ODSJEK

Violine I

Violine II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1. TEMA 1. UVODNOG ODSJEKA

2. TEMA 1. UVODNOG ODSJEKA

5

13

2. UVODNI ODSJEK

54

6

mf (6) (mf)

60

mf MOST

6 (mf)

67

II. TEMA

mf

6 (mf)

72

mf (6) (mf)

4
76 ³ *sempre ben ritmico*

mf

div.

mf

unis.

mf

unis.

mf

(v)

a

c

a

c

80

PROVEDBA
I. dio

¹⁰ ³ mf V n V

piu. f

div.

mf

unis.

piu. f

a

c

a

c

marc. espr.

mf

85

³

div.

unis.

mf

(mf)

a

c

b

a

c

a

c

90

crescendo

² unis.

unis.

div.

unis.

marc.

(mf)

a

c

b

a

c

d

d

95

molto

molto risoluto

un poco

piu

molto marc.

molto marc.

100

pizz.

arco

piu

energico

12

106

pizz.

arco

energico

111

poco slargando

sf

ff pp

pizz.

mf

III. dio

13

d = 104-100

II.
(D.)

ritardando poco a poco

crescendo - - p - - -

117

2

Handwritten annotations in pink boxes:
 - Measure 117: *div.*
 - Measure 118: *poco marc.*
 - Measures 118-123: *a*, *c*, *a*, *c*, *a*
 - Measure 122: *a u inv.*

124

Handwritten annotations in pink boxes:
 - Measure 124: *mf*
 - Measures 124-125: *a*
 - Measure 126: *a*
 - Measure 127: *a*
 - Measure 128: *a u inv.*
 - Measure 129: *C*

128

Handwritten annotation in yellow box:
 - Measure 128: *IV. dio*

133

Handwritten annotations in pink box:
 - Measure 133: *sempre crescendo*
 - Measure 134: *div.*
 - Measure 137: *molto marc.*

137

gva

sempre ff

sempre ff

sempre ff

amis.

pizz. b.v.

pizz. b

pizz.

molto

141

15

REPRIZA

I. TEMA

sempre ff

marcato

arco

pizz. b

pizz.

145

div. unis.

sempre ff

div. unis.

sempre ff

arco

8
149

Handwritten annotations: *div.*, *arco*, *pizz.*, *mf*, *sf*. Purple boxes highlight notes labeled *k*, *k'*, *l*, and *m*.

153

Handwritten annotations: *arco*, *pizz.*, *sf*, *mf*. Circled *16* and *(3+2)* above the first staff. Purple boxes highlight notes labeled *n*, *o*, *a*, and *a*.

157

Handwritten annotations: *diminuendo*, *arco*, *pizz.*, *sf*, *p*, *mf*. Purple boxes highlight notes labeled *a*, *c*, and *c*.

161

Handwritten annotations: *div.*, *pizz.*, *arco*, *mf*, *p*, *sf*. Circled *a* in the third staff. Purple boxes highlight notes labeled *c*, *c*, and *c*.

165

170

174

178

Rp. I.

202

Handwritten musical score for measures 202-211. The score includes a tempo marking $\text{♩} = 92-88$ and the instruction *espr.*. The music is written for multiple staves, with various dynamics such as *mf*, *pp*, and *sempre p*. Annotations include *div.*, *arco*, and *pp*. A circled measure number **203** is present. The text *(Nues Th.)* is written below the staves.

212

Handwritten musical score for measures 212-221. The score features a circled measure number **213** and a circled measure number **223**. Three measures are highlighted with green boxes, each containing a circled 'x'. The text *uniz.* and *ritr.* are visible. The tempo marking $\text{♩} = 116-120$ and *Tempo I* are present.

222

Handwritten musical score for measures 222-227. The score includes a tempo marking $\text{♩} = 116-120$ and *Tempo I*. The instruction *ritr.* is present. Several measures are highlighted with purple boxes, some containing a circled 'a'. The text *risoluto* and *uniz.* are visible. The instruction *arco* is also present.

228

Handwritten musical score for measures 228-237. The score includes a tempo marking *ritr.* and *schaff abg*. Two measures are highlighted with purple boxes, each containing a circled 'b'. The text *schaff* and *abg* are visible. The instruction *arco* is also present.

II. Elegia

♩ = 69

A *Andante sostenuto, sempre molto espressivo e dolorosamente con sord.*

Violine I

Violine II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for measures 12-19. The Violine I part is marked *pp* and contains the annotation "tema/dux" in blue. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled '1' is placed above the first measure of this system.

10

Musical score for measures 10-19. The Violine I part is marked *p* and contains the annotation "odgovor/comes" in blue. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled '1' is placed above the first measure of this system.

19

Musical score for measures 19-26. The Violine I part is marked *pp* and contains the annotation "tema/dux" in blue. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled '2' is placed above the first measure of this system.

26

Musical score for measures 26-33. The Violine I part is marked *sf p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled '2' is placed above the first measure of this system.

32

marcato il tema

con sord.

odgovor/comes

39

44

Solo-Violine

senza sordino

p piangendo

50

poco accelerando

56

Handwritten annotations in this system include a circled '5' at the top, 'gra...' with a dashed line, 'piu f' above a measure, and 'unis.' written twice in the piano part. The score features complex rhythmic patterns with many notes and rests.

60

Handwritten annotations in this system include a circled '6' with a red 'A' above it, 'senza sord.' written three times, 'piu p' above a measure, 'mf' below a measure, 'sempre con sord.' below a measure, and 'tema (dux)' written in blue. The score continues with complex rhythmic patterns.

68

Handwritten annotations in this system include two circled '>' symbols and a circled '3' above a measure. The score continues with complex rhythmic patterns.

B'

75

mf piangendo

pp

pp senza sordino

pp pizz.

div. mf

senza sordino

3

tematski materijal A dijela

81

mf

unis. p

unis. p

mf

mf

8 A' Poco agitato (1=80)

87

tutti

div. ppp

ppp

pizz. mf

molto espr. unis. ppp.

mf

div.

arco

div.

tema (dux)

95

Handwritten musical score for measures 95-102. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols. At the top, there are markings for *gra* and *Piu mosso*. A circled number '9' is present. The score includes various dynamics such as *uniso.*, *piu f*, and *molto*. The text *con solennità* is written at the bottom right. There are several large handwritten 'V' marks and other symbols throughout the score.

stretne imitacije glave teme A dijela

103

Handwritten musical score for measures 103-107. The score is annotated with *div.*, *piu f*, *uniso.*, and *rubato*. A circled number '2' is visible. The text *molto mar* is written at the bottom. There are large handwritten 'V' marks and other symbols.

108

Handwritten musical score for measures 108-114. The score is annotated with *traquillo*, *con sord.*, and *Tempo I*. A circled number '10' is present. The text *tematski materijal A dijela* is written in the middle. There are large handwritten 'V' marks and other symbols.

115

Handwritten musical score for measures 115-121. The score is annotated with *pp*, *div.*, and *piu f*. A circled number '11' is present. The text *Tempo I. (69)* is written at the top. There are large handwritten 'V' marks and other symbols.

125

17

unis. *piangendo* *div.* *pizz.* *mf*

B''

133

6

3

139

6 steady sul ponticello

unis. *mf* *con sordino* *arco* *mf*

146

naturale *molto sostenuto* **CODA / A'''** *3* *pp* *sempre pp*

naturale (V) *pp* *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp* *sempre pp*

stretne imitacije teme (dux)

Musical score for measures 154-159. The score includes five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabassi. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Handwritten annotations include 'gva' with a dashed line, 'sempre pp' repeated on several staves, and a circled '3' above the final measure. There are also some markings like 'div.' and 'pizz.' on the right side.

Musical score for measures 160-165. The score continues with five staves. It features more complex rhythmic patterns and dynamics like 'pp'. There are several slurs and accents throughout. The score ends with a double bar line and a fermata over the final measure.

$\text{♩} = 138$

III. Perpetuum mobile

UVOD

MOTIV UVODA

Violine I

Violine II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for measures 166-175. The score includes five staves: Violine I, Violine II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The music is in 3/4 time and features a 'Perpetuum mobile' texture. Handwritten annotations include 'Presto senza sordina' at the beginning, 'senza sord.' on several staves, and 'arco' markings. The first four measures of the Violine I staff are circled in pink, as are the first four measures of the Violoncelli staff and the last three measures of the Contrabassi staff. A circled '5' is above the fifth measure, and a circled '2' is on the right side.

9

MOTIV UVODA

15

2 PRVI ODSJEK A / A1

a

21

3 6 sf

a

b

C

C

b

Handwritten annotations: circled numbers 20, 29, 30; pink boxes labeled 'a', 'b', 'b1', 'c'.

PRVI ODSJEK A / A2

Handwritten annotations: circled numbers 37, 40, 41; pink boxes labeled 'c', 'b'.

Handwritten annotations: circled numbers 45, 48, 50; pink box labeled 'a'.

Handwritten annotations: circled numbers 53, 56, 59; pink box highlighting a passage.

61

69

8 **PRVI MOST**
spiccato

77

9

85 *unis.*

10 *crescendo*

arco *mf*

crescendo *arco*

f *pizz.* *sf sempre* *mf* *sf sempre*

93 *sfpp*

11 *pp*

pp

arco *f*

arco *sf*

div. *tra* *sf*

101

5

div. *pizz.* *marc.*

109

110 (1+3)

MOTIV UVODA

116

113

112

unis.

pizz.

8va...

poco marc.

124

14

113

unis.

unis.

arco

unis.

arco

unis.

arco

p

132

unis

o (4+2)

div.

24 (140) (15)

140

div. pizz.

unis.

arco

pizz.

mf

148

♩ = 126

DRUGI ODSJEK B

TEMA B ODSJEKA

MOTIV UVODA

poco meno mosso

p

mf

sf

arco

pizz.

155 (160)

mf

p

V

163 (170)

mf

p

sf

pizz.

V

171

sempre p

tr. unis.

arco

giocoso

TEMA B ODSJEKA

178

179

180

179

tr.

p

mf

fp

VARIJANTA TEME B ODSJEKA

kanonska imitacija

179

180

188

189

187

mf

p

div.

rit.

DRUGI MOST

187

188

189

190

191

192

193

194

195

arco marc.

p

mf

f

a

195

196

197

198

199

200

203

Handwritten number 6p above the system.

Handwritten circled number 22 above measure 209.

Handwritten circled number 210 above measure 209.

Handwritten circled number 23 above measure 210.

211

Handwritten number 6 above the system.

Handwritten circled number 22 above measure 211.

Handwritten circled number 23 above measure 211.

Handwritten circled number 24 above measure 218.

219

Handwritten number 5 above the system.

Handwritten circled number 22 above measure 219.

Handwritten circled number 23 above measure 219.

Handwritten circled number 24 above measure 226.

227

Handwritten circled number 22 above measure 227.

Handwritten circled number 23 above measure 227.

Handwritten circled number 24 above measure 234.

235

25

250

3

Musical score system 235-242. It features a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is in 12/6 time, indicated by a tempo marking $\text{♩} = 126$ and the word *giocoso*. The system includes various performance instructions such as *pizz.*, *arco*, and *mf*. There are several dynamic markings and articulation symbols throughout the system.

243

$\text{♩} = 126$
giocoso 26

VARIJANTA TEME B ODSJEKA

2

27

Musical score system 243-250. This system continues the piece with a grand staff. It includes the instruction *sempre mf*. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mf* and *sf*. There are also some handwritten annotations and a circled measure number 27.

251

27

VARIJANTA TEME B ODSJEKA

Musical score system 251-258. This system shows a grand staff with intricate musical notation. It includes the instruction *giocoso* and *pizz.*. There are several dynamic markings such as *p*, *sf*, and *mf*. The system is marked with a circled measure number 27 and contains various performance directions.

259

250

28

VARIJANTA TEME B ODSJEKA

2

Musical score system 259-266. This system features a grand staff with complex rhythmic patterns. It includes the instruction *mf giocoso* and *arco*. There are dynamic markings like *marc.*, *mf*, and *p*. The system is marked with circled measure numbers 250 and 28, and contains various performance directions.

29 *ritornando* *in tempo*

267

sempre p

sempre p

sempre p

mar.

MOTIV UVODA

sf

(V)

(V)

274

(38)

pizz.

unis.

arco

molto

molto

molto

molto

molto

a

b

c

PRVI ODSJEK A / A1

282

div.

C

C

a

b

b

290

div.

a

b

b

b

298

Handwritten circled number: 32

Handwritten circled number: 300

Annotations: *div. arco*, *pizz.*, *sf*, *ff*, *unis.*, *arco*, *pizz.*

Handwritten annotations in pink boxes: **C**, **b**, **b'**, **b**

306

Handwritten circled number: 33

Handwritten circled number: 310

Annotations: *poco a poco crescendo*, *pizz.*, *div.*, *sf*, *ff*, *unis.*, *arco*, *sf sempre*, *p*

Text: **PRVI DIO CODE**

314

Handwritten circled number: 34

Handwritten circled number: 310

Annotations: *sf sempre*, *arco*, *mf*

322

Musical score for measures 322-335. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several 'arco' markings and dynamic markings such as *f* and *ff*. A circled measure number '35' is visible at the top right of this section.

330

Musical score for measures 330-365. This section continues the complex rhythmic texture. It includes 'arco' markings and dynamic markings like *f* and *ff*. A circled measure number '36' is present. The notation includes various articulations and slurs. At the end of this section, there is a marking 'sempre furioso' with a '3' above it, indicating a triplet.

338

Musical score for measures 338-375. This section features a mix of 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) passages. It includes dynamic markings such as *ff*, *marcatissimo sempre*, and *sempre ff*. A circled measure number '37' is visible. The notation is highly detailed with many slurs and articulations. At the bottom left, the instruction 'marcatissimo sempre' is written.

346

Musical score for measures 346-353. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (treble clef) features a complex, rapid melodic line with many slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. Performance markings include *sempre ff* and *unis. pizz. sf*. Handwritten annotations include a circled '310' at the top, a circled '38' near the end of the system, and several circled 'sf' markings in the bass line.

354

Musical score for measures 354-361. The right hand continues with a dense, rhythmic melodic pattern. The left hand accompaniment consists of chords and some moving lines. Performance markings include *sf*. Handwritten annotations include a circled '350' and a circled '2' above the right hand staff.

362

Musical score for measures 362-369. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand features a more active accompaniment with *arco* markings. Performance markings include *sf* and *div.*. Handwritten annotations include a circled '39' and a circled '5' above the right hand staff.

370

Musical score for measures 370-377. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment is active with *arco* markings. Performance markings include *sf*. Handwritten annotations include a circled '310' at the top, a circled '3' above the right hand staff, and a circled '40' above the right hand staff.

♩ = 126
DRUGI DIO CODE
taceto meno mosso

378

Handwritten circled number: 380

Handwritten circled number: 41

div.

sfz

mf giocoso

pizz.

mf

pizz.

mf

VARIJANTA TEMA B ODSJEKA

386

Handwritten circled number: 390

Handwritten circled number: 42 (n) (h)

f

arco

f

giocoso

VARIJANTA TEMA B ODSJEKA

394

Handwritten circled number: 400

Handwritten circled number: 43

♩ = 144

da tempo

pizz.

f

arco

div.

mf

arco

mf

TEMA B ODSJEKA

402

Handwritten circled number: 44

unis.

div.

mf

molto

mf

molto

molto

TEMA B ODSJEKA

110

410

Musical score for measures 410-445. The score includes piano and string parts. Dynamic markings include *sf*, *pp*, *cresc.*, and *molto*. The piano part features a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking. The string parts provide harmonic support with various articulations and dynamics.

415

Musical score for measures 415-445. The score includes piano and string parts. Dynamic markings include *unis.*, *marcato*, and *marcatoissimo*. The piano part features a melodic line with a *marcato* marking. The string parts provide harmonic support with various articulations and dynamics.

421

Musical score for measures 421-445. The score includes piano and string parts. Dynamic markings include *div.*, *sf*, and *pizz.*. The piano part features a melodic line with a *div.* (diviso) marking. The string parts provide harmonic support with various articulations and dynamics.