

Boris Papandopulo: Koncert za ksilofon i gudački orkestar

Leko, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:054730>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-11**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

TOMISLAV LEKO

**BORIS PAPANDOPULO: KONCERT ZA
KSILOFON I GUDAČKI ORKESTAR**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

BORIS PAPANDOPULO: KONCERT ZA KSILOFON I GUDAČKI ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Frano Đurović

Student: Tomislav Leko

Ak.god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Frano Đurović

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

SAŽETAK

U ovom radu bavit ćemo se analizom *Koncerta za ksilofon i gudački orkestar* Borisa Papandopula. Njegov opus koji bilježi gotovo 490 kompozicija prikazuje bogatstvo glazbenog jezika te različitih kompozicijskih tehnika zbog čega se smatra jednim od najznačajnijih i najplodonosnijih hrvatskih skladatelja. U cjelokupnoj analizi svih stavaka ovog koncerta bazirat ćemo se na elementima harmonije, polifonije, oblika i određenih kompozicijskih tehnika i na taj način utvrditi pripadnost glazbenom jeziku i utjecaju različitih stilova koji su doprinijeli stvaranju ovoga djela. Također ćemo pisati o skladateljevom životu i spomenuti neka od njegovih bitnijih djela koja se smatraju svojevrsnim predstavnicima Papandopulovog bogatog i raznolikog glazbenog izričaja.

Ključne riječi: *Koncert za ksilofon i gudački orkestar*, Boris Papandopulo, harmonija, polifonija, kompozicijske tehnike.

ABSTRACT

This paper analyses the Concerto for Xylophone and String Orchestra by Boris Papandopulo. His work, including almost 490 compositions, represents the richness of musical language, as well as the diversity of compositional techniques, which makes him one of the most important and most prolific composers in Croatia. By analysing all the elements of the concert, the emphasis will be put on the elements of harmony, polyphony and certain compositional techniques. In that way the type of musical language and the influence of various styles will be determined. Furthermore, the paper explores the composer's life pinpointing some of his most important works, which are considered to be the representatives of Papandopulo's rich and diverse musical style.

Key words: Concerto for Xylophone and String Orchestra, Boris Papandopulo, harmony, polyphony, compositional techniques.

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. BORIS PAPANDOPULO	2
2.1. Život	2
2.2. Djela i glazbeni jezik	10
3. KONCERT ZA KSILOFON I GUDAČKI ORKESTAR	27
3.1. O djelu	27
3.2. Allegro con brio	28
3.3. Andante sostenuto	43
3.4. U tempu valcera	53
3.5. Prestissimo	67
4. ZAKLJUČAK.....	82
5. LITERATURA	83

1. UVOD

Analiza glazbeno umjetničkih djela daje nam svojevrsan uvid u skladateljevo poimanje glazbe te nam u krajnosti može donijeti vlastit te prepoznatljiv stil samog skladatelja. No u ovom slučaju moramo se isto tako zapitati može li se stil odnosno glazbeni jezik skladatelja točno odrediti na temelju sveukupnosti značajki unutar svih njegovih glazbenih djela. Ovo pitanje može nas potaknuti na analitički pristup djela određenog skladatelja i time približiti njegovom jedinstvenom glazbenom izričaju.

Ovaj rad će se primarno baviti analizom *Koncerta za ksilofon i gudački orkestar* Borisa Papandopula koja će nam dati svojevrsni uvid u njegov skladateljski rukopis, a isto tako prikazat će nam njegov odnos prema udaraljka i poimanje istih (u ovom slučaju ksilofona) kao solističkim instrumentima. Razlog odabira upravo ovog koncerta u Papandopulovom bogatom opusu je zbog prikazivanja opsega instrumenta ksilofona te njegovih tehničkih mogućnosti kojih ćemo se dotaknuti u analizi. Iako je njegov *Koncert za timpane i orkestar* svojevremeno bio poznatiji i istaknutiji, *Koncert za ksilofon i gudački orkestar* danas se češće izvodi jer je za njega potreban samo gudački orkestar, a time je za izvedbu bez orkestra dovoljna i samo klavirska pratnja.

Osvrnut ćemo se također na život Borisa Papandopula te spomenuti neka od njegovih značajnijih djela unutar kojih možemo pronaći bogatstvo skladateljeva glazbenog jezika. Osvrt na ta djela pomoći će nam u prikazivanju glazbenog sadržaja unutar analize *Koncerta za ksilofon i gudački orkestar*.

2. BORIS PAPANDOPULO

2.1. Život

Boris Papandopulo rođen je 25. veljače 1906. u malom njemačkom gradiću Honnefu na rijeci Rajni. Sin je ruskog plemića Konstantina Papandopula i u to vrijeme poznate operne pjevačice Maje Strozzi. Već u ranim godinama svoga djetinjstva bio je okružen umjetničkom glazbom o čemu je i sam Papandopulo govorio: „Rođen sam, odrastao i odgojen u obitelji čija je tradicija uvijek bila tijesno povezana s muzikom i kazalištem. Imao sam od svoje najranije mladosti prilike da muziku svestrano upoznam i da je zavolim.“¹ U svojoj šestoj godini počeo je privatno učiti svirati klavir, a nakon što je ovladao instrumentom, uspijeva upisati Konzervatorij u Zagrebu gdje je prvotno polazio studij dirigiranja.² Kao budući dirigent morao je ovladati instrumentacijom koju je slušao kod prof. Blagoje Berse.³ Međutim, taj predmet kod prof. Berse više se bazirao na konstruiranju odnosno komponiranju zadanih zadataka, a ne na instrumentaciji primjerice određenih klavirskih djela.⁴ Iako nije imao namjeru baviti se kompozicijom i sam je smatrao da nema smisla za komponiranje, njegov profesor imao je drugačije viđenje.⁵ Smatrao je da Papandopulo kao budući dirigent mora znati komponirati kako bi što bolje i jasnije mogao interpretirati djelo kojim dirigira.⁶ To ga je navelo na sve aktivnije i učestalije stvaranje vlastitih glazbenih djela upravo zbog velikog utjecaja prof. Berse: „Zaslugom profesora Berse, eto, u meni se probudio kompozitor.“⁷ Nakon Zagreba Papandopulo upisuje studij dirigiranja u Beču 1925. god. kod glazbenog pedagoga Dirka Focka.⁸ Njega je smatrao velikim i raznolikim interpretativnim umjetnikom u tadašnjem tradicionalnom bečkom umjetničkom ozračju.⁹

¹ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 227.

² Do 1921. današnja Muzička akademija je imala status Hrvatskog Konzervatorija, a uvođenjem novih nastavnih disciplina i povećanjem kapaciteta, mijenja naziv u Kraljevsku muzičku akademiju.

³ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 6.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 12.

⁹ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 7.

U dobi od 18 godina Papandopulo je imao svoj prvi javni nastup u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu.¹⁰ Možemo reći da je to početak njegove umjetničke karijere, gdje je ujedno dirigirao svoju kompoziciju „Svatovske pjesme“, čime se uspješno profilirao kao dirigent i kompozitor. Nakon što je 1929. god. diplomirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu sa temom diplomskog rada *Umjetnost dirigiranja*¹¹, već iste godine preuzima vodstvo nad pjevačkim društvom „Kolo“ čiji je glavni cilj bio njegovanje hrvatske narodne glazbene umjetnosti, a od 1931. do 1935. god. intenzivno surađuje sa Hrvatskim glazbenim zavodom gdje ujedno preuzima ulogu dirigenta Društvenog orkestra.¹²



Slika 1. Boris Papandopulo kao mladi glazbenik

U razdoblju tridesetih godina kada se Papandopulo pokušavao afirmirati kao skladatelj i dirigent, počeo je djelovati i kao glazbeni publicist i kritičar. Nakon što je postao muzički izvjestitelj zagrebačkog lista *Novosti*¹³, u svojim člancima najčešće se bavio svim aspektima tadašnjeg glazbenog života.¹⁴ Organizacija glazbenog života

¹⁰ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 227.

¹¹ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 27.

¹² Ibid., 7.

¹³ Ibid., 27.

¹⁴ Iako su mu članci s glazbenom tematikom bili mnogobrojni, pisao je i članke koji su potpuno nevezani za glazbu što je ujedno pokazivalo mnogo veći opseg njegova interesa osim glazbe. Kao

primjerice jednog grada kao što je Zagreb te određeni parametri potrebni za prosudbu umjetničkog dijela su bile česte teme njegova pisanja. Razlog tomu bilo je što bolje približavanje umjetničkog djela slušateljima.¹⁵ Ponekad je znao iskazivati ljutitost i frustriranost u svojim kritikama koje su se odnosile na dovođenje stranih umjetnika u Zagreb, za koje bi on osobno smatrao da ne zaslužuju nikakvu pozornost, a s druge strane oduzimaju mogućnost promocije po njegovu mišljenju kvalitetnim domaćim umjetnicima.¹⁶ Papandopulo se u to vrijeme također svrstavao među pobornike nacionalnog smjera u umjetničkoj glazbi što je također bila česta tema njegova pisanja. Smatrao je da jedino umjetnička glazba utemeljena na tradicijskoj odnosno narodnoj glazbi može osigurati prepoznatljivost i originalnost van granica vlastite države.¹⁷ Ovakvo razmišljanje i sam je istaknuo u jednom od svojih intervjua: „Smatram da jedan umjetnik ne može ništa originalno ni vrijedno da stvori izvan svog naroda i bez njega. Ipak se u svakom djelu mora odražavati na neki način narodni duh. Ne kao prosta kopija to jest kao čisti folklor, nego taj folklor, prekaljen u jednu stiliziranu umjetničku formu.“¹⁸ U svojim je pisanjima ponekad znao doći i do nepromišljenih zaključaka te usporedbi. U vremenima kada se bližio drugi svjetski rat njegovo mišljenje što se tiče kulturne politike bilo je nastojanje obnove germanskog duha u umjetnosti zbog nastupanja larpurlartizma u njemačkoj glazbi nakon Wagnera i Richarda Straussa.¹⁹ Upravo ovakvo razmišljanje dovodi ga do svojevrsnog poistovjećivanja s Goebelsovom ideologijom nacionalnog smjera koju je na određeni način i sam zastupao u razdoblju između dvaju svjetskih ratova.²⁰ No ipak treba istaknuti kako je Papandopulo smatrao da se glazba ni na koji način ne smije povezivati s bilo kakvom vrstom politike niti imati ikakvih dodirnih točaka s njom što je ujedno i napisao u jednom od svojih članaka: „To su dva toliko oprečna pojma, dvije paralele koje se niti u neizmjernosti ne mogu nikada sastati.“²¹ Njegov stav glazbu je

primjer možemo navesti njegov odlazak u Frankfurt gdje će u svojim člancima osim izvještavanja o glazbenom životu toga grada pisati i o posjetu Goetheovoj kući, obilasku frankfurtskih sportskih ustanova i aerodroma itd.

¹⁵ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 27.

¹⁶ Ibid., 28.

¹⁷ Sanja MAJER-BOBETKO, „Bilješke o glazbenom spisateljstvu Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula“, u: *Generacija 1906.*, 2008, str. 44.

¹⁸ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 10.

¹⁹ Sanja MAJER-BOBETKO, „Bilješke o glazbenom spisateljstvu Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula“, u: *Generacija 1906.*, 2008, str. 45.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

predstavljao izričito kao čistu umjetnost, a ne onu umjetnost koja služi u svrhu postizanja određenih političkih ili bilo kakvih drugih neumjetničkih ciljeva.

Nakon svog sedmogodišnjeg glazbenog djelovanja u Zagrebu Papandopulo se odlučuje za promjenu sredine unutar koje djeluje kao kompozitor i dirigent te 1935. god. odlazi u Split.²² Tamo je djelovao kao profesor u Gradskoj glazbenoj školi i dominikanskoj gimnaziji u Bolu te kao dirigent glazbenog pjevačkog društva „Zvonimir“, a uz sve to je i dalje nastavio pisati glazbene kritike.²³ Smatrao je svoj boravak u Splitu jednim od triju za njega najznačajnijih, najljepših i najpozitivnijih faza vlastitog umjetničkog djelovanja i stvaralaštva što možemo potvrditi iz jednog od njegovih intervjua: „Bilo je poleta i entuzijazma, bilo je srdačne i zahvalne publike, bilo je neke topline i optimizma.“²⁴ Tu se pobliže upoznao s izvornim dalmatinskim pučkim pjevanjem koje je ujedno opisao kao osebujni i karakteristični te dopadljivi i melodiozni narodni melos.²⁵ Tradicionalna pučka glazba dalmatinskog zavičaja uvelike je utjecala na skladateljevo stvaralaštvo u njegovu trogodišnjem boravku u Splitu. U to vrijeme napisao je brojne obrade dalmatinskih svjetovnih, božićnih i duhovnih pjesama.²⁶ Zbog činjenice da još uvijek nije postojao magnetofon melodije pučkih napjeva koje su se prenosile s koljena na koljeno bilježio je po slušanju nakon čega bi krenuo na njihovu obradu i samim time stvaranje novog umjetničkog djela.²⁷ Vrhunac vlastita zalaganja u melografitiranju dalmatinskih pučkih melodija možemo pronaći u *a cappella* oratoriju za solo i muški zbor „*Muka Gospodina našega Isusa Krista po Ivanu*“ koji je i sam skladatelj opisao kao jedno od njegovih najuspješnijih djela.²⁸ U tom razdoblju umjetnički glazbeni život grada Splita svodio se na izvedbe pjevačkih društava, koncerte komorne glazbe i općenito koncerte koje je organizirala Gradska glazbena škola. U gradu, međutim, nije postojala opera ni filharmonija.²⁹ Zbog toga je Papandopulo smatrao da se treba osnovati orkestar u cilju obogaćivanja i proširivanja glazbeno izvođačke prakse. Iako je dugo bio pobornik te

²² Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 13.

²³ Ibid.

²⁴ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 7.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., 8.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

ideje, ona se naposljetku nije ostvarila što je i bio jedan od glavnih razloga skladateljeva ponovnog odlaska u Zagreb.

U razdoblju od 1938. do 1945. god. opet se vraća u Zagreb gdje 1938. ponovno preuzima ulogu dirigenta pjevačkog društva „Kolo“, a ujedno postaje korepetitorom u Operi Hrvatskog narodnog kazališta.³⁰ Dvije godine poslije preuzima mjesto dirigenta Opere, a od 1943. postaje i njezinim ravnateljem.³¹ Djeluje i kao dirigent Simfonijskog orkestra Hrvatskog krugovala³² (1942. – 1945.) te od kolovoza 1945. do svibnja 1946. također obnaša funkciju dirigenta na Radio – stanici Zagreb.³³ Zbog svog rada na mjestu ravnatelja opere tijekom ratnih godina Papandopulo je pozvan pred Sud časti Udruženja kompozitora Hrvatske zbog sumnje da je surađivao s okupatorima.³⁴ Odluka suda bila je šestomjesečna zabrana javnog djelovanja.³⁵ Svjestan svoje situacije Papandopulo se odlučio zaposliti kao vozač kamiona.³⁶ Iako bi mnogi to smatrali kao posao koji je ispod časti za jednog nadarenog i priznatog umjetnika, njemu to nije predstavljalo nikakav problem. Dapače, to kratko vrijeme na radnom mjestu vozača kamiona za njega je bio jedan od ljepših perioda njegova života gdje je uživao u vožnjama kroz prelijepe prirodne krajobrazne Dalmacije i Like.³⁷

Veliku ulogu u umjetničkom djelovanju i stvaralaštvu Papandopula imao je odlazak u Rijeku. Njegov boravak u Rijeci dijelimo na dva razdoblja: od 1946. do 1948. god. te od 1953. do 1959. god. Prvo razdoblje boravka u Rijeci bile su, u smislu komponiranja vlastitih skladbi, ne baš plodonosne godine.³⁸ Tada je postao direktorom novoosnovane riječke opere. U tom periodu potpuno se posvetio radu u kazalištu te je svu svoju energiju usmjerio prema organizaciji i kvaliteti izvođenja

³⁰ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 32.

³¹ Ibid.

³² Današnji Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije

³³ Erika KRPAN, *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016.

³⁴ Alen ČEMELJIĆ, „Maestro“, *Susačka revija, mrežno izdanje*, 54/55, 2006. <http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=54-55&C=11> pristup: 16.01.2022.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Erika KRPAN, „Riječko razdoblje u stvaralaštvu Borisa Papandopula“, *Riječ između tonova*, 2011, str. 49.

glazbeno umjetničkih djela riječke opere.³⁹ Drugo je razdoblje njegova boravka u Rijeci, osim ponovnog preuzimanja vodstva riječke opere, obilježio bogati stvaralački nagon koji je uvelike bio pod utjecajem tradicionalnog narodnog stvaralaštva Istre i Primorja. Veliki utjecaj na skladatelja imao je pjesnik Drago Gervais koji ga je upoznao sa narodnim izričajem istarskog folkloru i bogatstvom čakavštine koji su postali dio skladateljeva stvaralaštva.⁴⁰ Višestavačni ciklus napjeva za sopran i klavir „*Čakavska suita*“ koji je napisao upravo na stihove Drage Gervaisa jedan je od oglednih primjera prvog skladateljeva doticaja s istarskim tradicijskim melosom i čakavštinom.⁴¹ Ipak treba napomenuti da Papandopulo u ovoj skladbi ne pokušava prikazati istarsku glazbu kao svojevrsan muzički izraz, nego kao stvaranje određenog ugođaja tipičnog za to podneblje u svom vlastitom individualnom viđenju.⁴² Sam je skladatelj to najbolje objasnio u svojoj izjavi: „Folklor me uvijek može inspirirati, ne tako da bih ga naprosto kopirao, već da ga donesem u umjetničkoj i stiliziranoj muzičkoj formi. U tako preobraženom obliku on uvijek dobiva i izvjesnu moju ličnu notu i fizionomiju.“⁴³ Ovaj period boravka u Rijeci će uvelike utjecati na zvuk i stvaralački izričaj u njegovim skladbama te će ostati prisutan do kraja njegova života.

Od 1948. do 1953. god. (vrijeme između dvaju riječkih razdoblja), Papandopulo je boravio u Sarajevu. Za njega je to također bio jedan od značajnih i najljepših perioda vlastita života o čemu svjedoči i jedna od njegovih izjava: „Moj boravak u Sarajevu ostat će mi također u jednoj trajnoj i divnoj uspomeni. Dragi i srdačni ljudi, dragi i iskreni prijatelji i draga publika, a najviše dragi i neobično privrženi moji đaci koji su mi do današnjeg dana ostali uvijek vjerni i odani.“⁴⁴ Tu je 1948. god. postao direktorom Opere Narodnog pozorišta na čijoj je poziciji ostao sve do kraja svog boravka u Sarajevu.⁴⁵ U ovom razdoblju skladao je veći broj kantata, orkestralnih i scenskih djela te djela za zbor, a jedno od istaknutijih djela bio je balet „*Žetva*“ koji je

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., 50.

⁴³ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 230.

⁴⁴ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 8.

⁴⁵ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 32.

napisao za sarajevski balet.⁴⁶ Iako je bio zaokupljen dirigentskim i direktorskim poslovima, a u slobodno se vrijeme potpuno posvećivao komponiranju, uspijevaio je odvojiti vrijeme i za pedagoški rad.⁴⁷ Osim već spomenutog rada na mjestu profesora glazbene škole u Splitu, također je djelovao na srednjoj glazbenoj školi u Sarajevu kao profesor kompozicije. Smatrao je da su mu godine rada u toj glazbenoj školi donijele određenu vrstu zadovoljstva i ponosa, ponajviše zbog činjenice da je svojim učenicima (skladatelji Nada Ludvig Pečar, Avdo Smailović i dr.) dao dobru i kvalitetnu podlogu za daljnji glazbeni razvoj te vlastiti prodor u javnost⁴⁸.

Od 1959. do 1965. god. vraća se u Zagreb gdje djeluje kao dirigent opere Hrvatskog narodnog kazališta, a istu funkciju obnašat će u operi Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu od 1968. do 1974. god.⁴⁹ Za vrijeme svog angažmana u Zagrebu i Splitu Papandopulo neprestano putuje Hrvatskom kao gostujući dirigent u različitim ansamblima (orkestar Zagrebačkog kazališta „Komedija“, Simfonijski i Tamburaški orkestar RTV Zagreb), a ujedno i van granica Hrvatske u gradovima kao što su Mostar, Sarajevo, Beograd i Kairo.⁵⁰ Zbog svog plodonosnog i aktivnog rada na području glazbene umjetnosti 1965. imenovan je redovnim članom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a tri godine kasnije uručena mu je i nagrada *Vladimir Nazor* za životno djelo.⁵¹ Najveće priznanje za svoja postignuća koja su prešla granice domovine te su bila priznata diljem Europe jest nagrada AVNOJ-a⁵² koja mu je uručena 1981. god.⁵³

Papandopulov privatni i obiteljski život također je (kao i glazbeno umjetnički) bio dinamičan i najblaže rečeno buran. Ženio se tri puta, a njegova prva žena je bila Mira Frol s kojom je imao i svoje najstarije dijete Damira Papandopula.⁵⁴ Nakon što je

⁴⁶ Mladen POZAJIĆ, „Boris Papandopulo“, u: *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, 1978, str. 8.

⁴⁷ Ibid., str. 9.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Erika KRPAN, *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916> pristup: 20.01.2022.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 32.

⁵² Akronim za *Antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije* utemeljeno 1942. god.

⁵³ Erika KRPAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 33.

⁵⁴ Alen ČEMELJIĆ, „Maestro“, *Susačka revija, mrežno izdanje*, 54/55, 2006. <http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=54-55&C=11> pristup: 20.01.2022.

njihov brak propao oženio se drugi put 1946. god. s Janom Pulevom,⁵⁵ solo pjevačicom koja je kao i Papandopulo te iste godine došla u Rijeku kako bi pomogla u izgradnji glazbenog života toga grada. S Janom je imao kćer Maju Papandopulo koja je rođena 1950. god. u Sarajevu. Za vrijeme svog drugog boravka u Rijeci 1956. god. upoznaje Zdenku Jakoplić koja je u to vrijeme radila kao balerina HNK-a Ivan pl. Zajc. Ljubav između ovo dvoje umjetnika izrodila se tijekom gostovanja riječkog HNK-a na Rabu,⁵⁶ a vjenčali su se sedamdesetih godina. Nakon što su 1974. god. kupili kuću u Tribunju, oboje se odlučuju preseliti u ovaj mali dalmatinski gradić gdje će ujedno Papandopulo boraviti sve do svoje smrti.

U razdoblju od 1974. do 1991. god. Papandopulo je uživao u blagodatima života na moru i u društvu komunikativnih i dobrodušnih ljudi malog Tribunja. Iako je i dalje često putovao, uvijek se vraćao u taj mali gradić odakle je i crpio inspiraciju za svoj daljnji skladateljski rad: „...Borisa su puno zvali, pa je odlazio u Sarajevo, Dubrovnik, Split... ali smo se uvijek vraćali u Tribunj. I kada je bila nevera i zima. Znali bi mu reći, nemojte sada dolaziti, ali on je stvarno volio Tribunj. Boris je rano ustajao i odmah bi počeo raditi i lupati po klaviru.“⁵⁷ Svakodnevno je radio na svojim kompozicijama o čemu govori i činjenica da je u ovom razdoblju napisao više od trećine glazbenih djela svog cjelokupnog opusa.⁵⁸ U čast njegova djelovanja je 2013. god. osnovana Papandopulijana Tribunj, festival glazbenih, glazbeno – scenskih, plesnih i filmskih programskih sadržaja.

Papandopulo je zbog duge i teške bolesti preminuo 16. listopada 1991. god. u zagrebačkoj bolnici Rebro.⁵⁹ Sahranjen je uz svoju majku na groblju u Opatiji u kojoj je (uz Tribunj) proveo svoje zadnje godine života.⁶⁰ Njegov interpretativni i stvaralački glazbeno umjetnički rad ostavio je velik te neizbrisivi trag u cijeloj hrvatskoj

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Nina OŽEGOVIĆ, „Papandopulova muza plesala je striptiz“, *Nacional, mrežno izdanje*, 862, 2012. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/130263/papandopulova-muza-plesala-je-striptiz> pristup: 20.01.2022.

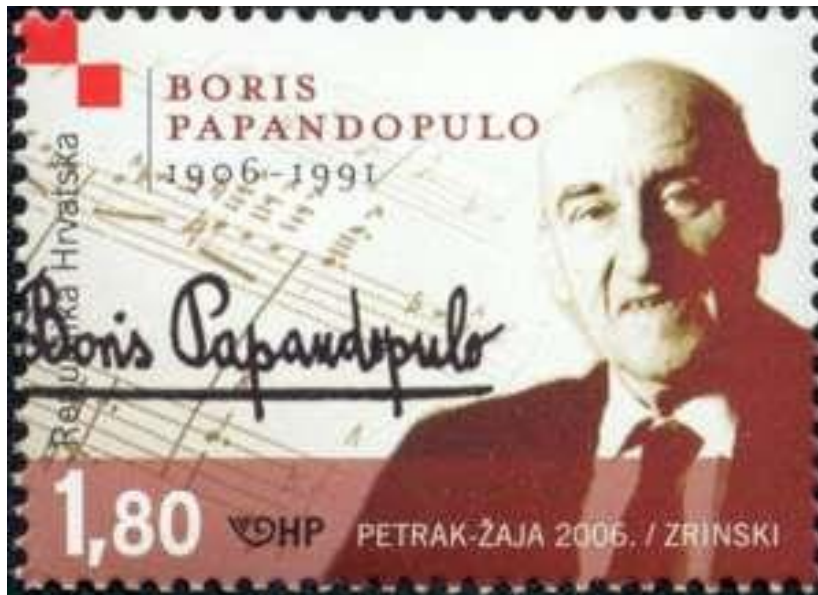
⁵⁷ Marija LONČAR, *Bilo je lijepo živjeti s Papandopulom: Hrvatski Mozart zorom je razbuđivao Tribunjce*, 2017. <https://sibenski.slobodnadalmacija.hr/sibenik/kultura/ostalo/bilo-je-lijepo-zivjeti-s-papandopulom-hrvatski-mozart-zorom-je-razbudivao-tribunjce-501194> pristup: 22.01.2022.

⁵⁸ Ivana TOMIĆ – FERIĆ, *Boris Papandopulo i Tribunj*, <https://papandopulijana-tribunj.com/exhibition/info> pristup: 22.01.2022.

⁵⁹ Lovro ŽUPANOVIĆ, *Boris Papandopulo 1906. – 1991.*, 1994, str. 12.

⁶⁰ Ibid.

umjetničkoj glazbi te ga možemo smatrati nakon Zajca te uz Bruna Bjelinskog jednim od najplodonosnijih hrvatskih skladatelja.⁶¹



Slika 2. 2006. godine je izdana poštanska marka s likom Borisa Papandopula

2.2. Djela i glazbeni jezik

Kao što smo već i prije spomenuli, Papandopulo se komponiranjem počeo baviti već od svoje rane mladosti. Njegov opus sadrži oko 490 djela zbog čega spada među najproduktivnije hrvatske skladatelje. U tom bogatom opusu možemo primijetiti raznovrsnost glazbenih vrsta i sastava kojih se dotakao počevši od solističkih skladbi te skladbi za zborove, zatim komornih, koncertnih i simfonijskih djela te također baleta, opera, oratorija, kantata, pa čak filmske i scenske glazbe.⁶² Glazbeni stil odnosno jezik koji je koristio u procesu skladanja odlikovao se raznovrsnošću i raznolikošću, ali je također jednim dijelom uvelike ovisio o okolnostima, vremenu te mjestu boravka u kojem je stvarao. Primjena nacionalnog i neoklasicističkog stila, dodekafonije i drugih modernih stilova 20. st. te ponekad njihovo međusobno stapanje pokazuju njegovu inovativnost, genijalnost i jedinstvenost koju je prenio na

⁶¹ Ibid., str. 15.

⁶² Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 358.

svoja djela. Slijedom toga pokušat ćemo prikazati neke od njegovih bitnijih i značajnijih skladbi koje se odnose na prijašnje navode.

Prva značajnija i zapaženija skladba koja donosi određene značajke Papandopulova vlastita stila, a koje ćemo pronaći i u kasnijim djelima, jest kantata *Slavoslavije* napisana 1928. godine. Sastoji se od osam stavaka, a skladana je za četiri solista, dva mješovita zbora i orkestar. U njoj prevladava gusti zbarski slog⁶³ u kombinaciji sa dinamičnom i prozračnom instrumentacijom orkestra čime se postiže svojevrsni zvučni balans.⁶⁴ Skladba je namijenjena dvama mješovitim zborovima radi miješanja i suprostavljanja dviju glazbenih praksi. S jedne strane nalazimo tipične melodijske konstrukcije *Osmoglasnika*⁶⁵ koje predstavljaju istočno crkveno pjevanje, a s druge strane imamo rezponzorijalno i psalmodijsko pjevanje te primjenu fugata što predstavlja zapadnu srednjovjekovnu crkvenu praksu.⁶⁶ Suprostavljanjem i združivanjem ovih dvaju elemenata Papandopulo često mijenja metarske situacije unutar skladbe, a u nekim dijelovima čak iz takta u takt.⁶⁷ Promjene metra jedna je od karakteristika njegova stvaralaštva koju ćemo pronaći i u kasnijim djelima.

Concerto da camera je prvo Papandopulovo djelo koje je ostvarilo internacionalne uspjehe i to na glazbenom festivalu u Stuttgartu te na bijenalu u Veneciji.⁶⁸ Skladba je napisana za pikolo flautu, flautu, obou, engleski rog, klarinet, bas klarinet, fagot, violinu, klavir i sopran koji pjeva vokalizacije bez teksta te dobiva ulogu imitiranja puhačkog instrumenta.⁶⁹ Skladao ju je 1929., a praizvedba je održana 1930. god. u Zagrebu na kojoj su sudjelovali sam Papandopulo i njegova majka. Sastoji se od pet stavaka unutar kojih svaka dionica ima izražen virtuoзитet, ali se nijedna ne ističe posebno čime se ujedno postiže glazbeno jedinstvo.⁷⁰ U prvom stavku *Capriccio*, koji je u brzom tempu, stapanja i prijelazi među instrumentima

⁶³ Taj slog jedino ne nalazimo u osmom stavku kojeg izvode četiri solista.

⁶⁴ Erika KRPAN, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2008, str. 65.

⁶⁵ Zbornik pjesama u pravoslavnom bogoslužju koje se pjevaju prema točno utvrđenom redoslijedu.

⁶⁶ Erika KRPAN, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2008, str. 64.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 361.

⁶⁹ Ibid., str. 360.

⁷⁰ Ibid.

stvaraju zanimljive zvukovne boje, a polagani recitativ klarineta u srednjem dijelu donosi i narodni prizvuk.⁷¹ Drugi stavak *Intermezzo* donosi nam dijalog između flaute i soprana u kontrapunktu, a treći stavak koji obiluje kromatskim linijama izgrađen je u strogom obliku fuge temeljenom na temi s kromatskim motivima.⁷² Ovaj stavak ujedno pokazuje Papandopulovu težnju za baroknom formom i motoričnošću koje će koristiti u svojim daljnjim djelima. U četvrtom stavku *Pastorella* ostvaruje seoski ugođaj kroz dionicu soprana te postiže dinamički luk prema snažnom *fortissimu*, a nakon toga postepeno popuštanje prema kraju stavka do potpunog nestajanja zvuka.⁷³ Skladba završava stavkom *Finale* u brzom tempu sa razigranim ritmom i zanimljivim zvučnim koloriranjem temeljenim na skladateljevom izvrsnom poznavanju karakteristika pojedinih instrumenata. Iako je ova skladba tek početak Papandopulova bogata opusa, već nam daje uvid u neke značajke njegova glazbenog jezika kao što su oslanjanje na tonske boje temeljene na instrumentaciji, korištenje baroknih formi te pisanje melodija s narodnim prizvukom.

Početak tridesetih godina Papandopulovo stvaralaštvo zalazi u umjereniju fazu koju karakteriziraju staloženije harmonizacije, široke i gotovo romantičarske melodije te smireniji rad s motivom.⁷⁴ Skladbe kao što su *Sinfonietta*, *Koncert za violinu i orkestar*, *Kvintet za klarinet i gudački orkestar* i još mnoge druge spadaju u Papandopulova velika ostvarenja koja obiluju ranije spomenutim karakteristikama, a u njima se ujedno očituje i neoklasicistički stil.⁷⁵ Osim velikih instrumentalnih djela ovog razdoblja postoji i druga strana njegova skladateljskog rada koju predstavljaju jednako značajna vokalno instrumentalna djela. Tu svakako možemo spomenuti *Pjesmu ljubavi* – ciklus pjesama za sopran i klavir, zatim *Dodolice* – pučki obred u četiri dijela za sopran, djevojački zbor i klavir napisana glazbenim jezikom koji prikazuje Papandopulovu fasciniranost skladateljem Igorom Stravinskom. Isto tako

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Erika KRPAN, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2008, str. 66.

⁷⁵ Ibid.

možemo istaknuti skladbu *Nad grobom ljepote djevojke* za mješoviti zbor te *Hrvatsku misu* o kojoj ćemo nešto više reći u nastavku.⁷⁶

Papandopulo 1935. god. sklada *Sunčanicu*, svoju prvu romantičnu operu u tri čina. Njezina se praizvedba održala 1941. god. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Sukladno radnji opere u kojoj predstavlja likove sa sela koji se suprotstavljaju turskom veziru donosi nam slavenske i orijentalne elemente koji se u glazbi neprestano nadmeću.⁷⁷ Bitnu ulogu ima sam orkestar koji svojim zvukovnim bojama opisuje duševna stanja i unutrašnje porive glavnih likova. Osim na primjeru *Sunčanice*, Papandopulu će orkestar i u budućim skladbama imati važnu ulogu dočaravanja i opisivanja glazbenog tijeka, ne samo kao grupa svirača koja realizira melodijsko – ritmički i harmonijski slijed, nego kao bitna i glavna sastavnica zvučnog dekora koji obiluje zanimljivim i ponekad nekonvencionalnim tonskim bojama.

Jedno od važnijih djela ovog razdoblja te općenito Papandopulova cijelog opusa jest oratorij *Muka gospodina našega Isukrsta* napisan za soliste i muški zbor a *cappella*. Skladba je dovršena 1935. god. za vrijeme njegova boravka u Splitu, a temelji se na dalmatinskom pučkom pjevanju te originalnom tekstu iz stare zbirke „*Istomačenje epistolah i evangjelijah priko svega godišta*“.⁷⁸ Ljepota, bogatstvo i raznolikost melodija dalmatinskog pučkog crkvenog pjevanja je navela Papandopula da se upusti u ovaj melografski rad.⁷⁹ *Muka Isusova* koja se pučki pjeva u dalmatinskim crkvama na Veliki petak sastojala se isključivo od određenih motiva te njihovih varijacija koji se uvijek ponavljaju bez obzira na radnju u pripovijedanju.⁸⁰ Zbog toga je bio zahtjevan te iznimno težak zadatak na temelju oskudnog glazbenog materijala stvoriti oratorijsko djelo.⁸¹ U predgovoru programske brošure objavljene uz praizvedbu sam Papandopulo je zapisao: „Trebalo je na osnovu oskudne motivičke građe u istom duhu stvarati nove motive, pronaći nove melodije i upotrijebiti ih u sklopu složenog i mnogoglasnog zbornog stavka. Trebalo je nanovo komponirati

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 13.

⁷⁸ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 363.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid., str. 364.

⁸¹ Ibid.

oveće stavke, naročito za zbor, koji aktivno zahvaća radnju. Trebalo je nadalje stvoriti što jače kontraste u muzičkoj karakterizaciji pojedinih lica radnje.⁸² Oratorij je napisan dijatonski te metrički u slobodnom glazbenom stilu što ujedno i jest okosnica dalmatinskog pučkog crkvenog pjevanja.⁸³ Ako bismo ovu skladbu uspoređivali sa skladateljevim prijašnjim (ali i budućim) opusom, mogli bismo zaključiti da ona predstavlja određeni odmak u smislu metoda i načina gdje je na temelju tradicijske glazbene građe stvorio potpuno novu i samostalnu umjetničku cjelinu.

Osebužno i reprezentativno djelo u njegovu stvaralaštvu zauzima *Sinfonietta* za gudački orkestar. Napisao ju je 1938. god., a praizvedena je iste godine u Zagrebu od strane zagrebačke filharmonije kojom je dirigirao Krešimir Baranović.⁸⁴ Prvotno je napisana u četiri stavka, ali upravo na nagovor Krešimira Baranovića Papandopulo izostavlja *Scherzo* čime je kompletirana kao trostavačno djelo.⁸⁵ *Sinfonietta* je apsolutan primjer skladbe neoklasicističkog stila te kao takva nije temeljena na izvanglazbenom sadržaju.⁸⁶ Prvi stavak *Intrada* sadrži bogato i zanosno muziciranje bazirano po uzoru na uvodnu glazbu višestavačnih djela 16. i 17. stoljeća.⁸⁷ Drugi stavak *Elegija* donosi polifono tretirani lirski glazbeni ugođaj, a treći stavak *Perpetuum mobile* sadrži ekspresno i virtuosno poigravanje tonovima.⁸⁸ Na ovaj je način Papandopulo kompletirao *Sinfoniettu* kao djelo temeljeno na čistoj glazbenoj srži bez ikakve programnosti.

Iste godine sklada i dovršava *Hrvatsku misu* za četiri solista i mješoviti zbor. Ova skladba ujedno predstavlja i kraj jednog razdoblja⁸⁹ unutar kojeg je izgradio svoj vlastiti glazbeni rukopis te ga postepeno unaprjeđivao kako bi postigao što bogatiji zvukovni segment.⁹⁰ *Hrvatska misa* ujedno se može smatrati svojevrsnom sintezom unutar koje prikazuje svoje skladateljsko umijeće i tehnike kao što su česte metričke

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid., str. 365.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 14.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ovdje mislimo na razdoblje koje obuhvaća njegovo zbarsko stvaralaštvo.

⁹⁰ Erika KRPAN, „Stvaralaštvo za zbor Borisa Papandopula do godine 1940.“, *Riječ između tonova*, 2011, str. 22.

promjene i neobične modulacije.⁹¹ Iako nam naslov djela sugerira mogućnost elemenata nacionalnog stila, njih ne nalazimo u misi. Tekst koji je na hrvatskom jeziku dobiva zadaću postizanja određenih zvukovnih boja, a ujedno i daje određeno opravdanje za naslov djela koje može asociirati na uzorke nacionalnog stila.⁹² Stavci mise oblikovani su kao prizori u kojima čovjek donosi svoje osjećaje, strahove, sumnje i nadu.⁹³ Zanimljivost ove skladbe je njezin početak. Prvi stavak započinje i temelji se na tekstu „*Gospode pomiluj*“, a isti taj tekst možemo naći u prvom stavku *Slavoslavija* koji se također na njemu bazira.⁹⁴ Iz toga možemo zaključiti kako je Papandopulo uvelike pazio pri odabiru teksta, njegovoj ulozi i primjeni.⁹⁵

Mali koncert za klavir koji je napisao 1945. god. također spada među njegove zapaženije skladbe. Iako se radi o koncertantom djelu manjih razmjera, ova peterostavačna suita prikazuje raznorodnost dvaju stilova Papandopulova stvaralaštva.⁹⁶ Od dijelova koji su temeljeni na elementima glazbenog folklora te onih koji sadrže značajke neoklasicističkog stila možemo primijetiti da svaki stavak za sebe predstavlja ostvareniju kompoziciju nego kompletan koncert u cjelini.⁹⁷ Papandopulovo besprijekorno i savršeno poznavanje tehničkih postupaka na klaviru omogućilo mu je postizanje različitih mogućnosti zvuka na tom instrumentu. Prvi stavak *Predigra* sadrži motoričnost koja nam donosi zanimljive zvukovne boje. U drugom stavku *Improvizacija* nalazimo elemente narodnog kolorita, a treći stavak *Scherzo* donosi elemente narodnog izričaja koji se baziraju na varoškoj narodnoj popijevci.⁹⁸ Četvrti stavak *U pučkom ugođaju* također se temelji na temi narodnog prizvuka koja u pojedinim trenucima poprima polifoni karakter.⁹⁹ Koncert završava

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 366.

⁹⁷ Ibid., str. 367.

⁹⁸ Za varoške narodne popijevke se smatraju one koje su nastale u gradu te su postepeno postigle veliku popularnost

⁹⁹ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 367.

stavkom *Finale* u kojem se vrhunac postiže velikim gradacijama, a dinamičke promjene dodatno su istaknute naglim metričkim promjenama naglasaka.¹⁰⁰

Za vrijeme svog boravka u Rijeci 1946. god. sklada svoju *Drugu Simfoniju* koju je iste godine prouzveo Simfonijski orkestar zagrebačke radio stanice, a na izvedbi je dirigirao sam Papandopulo.¹⁰¹ Skladao ju je za standardni veliki orkestar, a jedna od specifičnosti ove simfonije je dodavanje mezzosoprana u izvedbi četvrtog stavka koji ima ulogu vokaliziranja melodije (bez teksta) čime se postižu zanimljive tonske boje.¹⁰² Svi stavci su programskog karaktera, a to možemo zaključiti i iz njihovih naslova: *Put u život*, *Rezignacija*, *Vizija* i *Koraci slobode*. U svrhu boljeg razumijevanja djela Papandopulo je zapisao program na kojem se temelji cijela simfonija. U svim stavcima prikazuje osjećaje, razmišljanja, uspone, no i padove jednog umjetnika kompozitora na koje nailazi u svom kreativnom radu.¹⁰³ Cijeli prvi stavak u tematskom se pogledu bazira na motivu koji na početku nastupa u dionici oboe. Drugi stavak donosi sumornu i tmurnu zvučnu sliku koja zapravo opisuje umjetnikove teškoće i zapreke na koje nailazi u svom životu.¹⁰⁴ U cijeloj simfoniji najviše se ističe treći stavak pod nazivom *Vizija*. Virtuoznost i blještavost zvuka ovaj stavak svrstava u najreprezentativnije i po mnogim kritičarima najbolje ostvarenje simfonije te općenito cijele hrvatske orkestralne literature.¹⁰⁵ Zadnji stavak napisan u tempu koračnice opisuje pronalazak nove snage i inspiracije u stvaranju novih djela i donošenja novih vizija jednog umjetnika kompozitora.¹⁰⁶

Nakon izvedbe *Druge Simfonije* 1947. god. komponira svoj *Drugi koncert za klavir i gudački orkestar*. U ovoj skladbi odmiče se od standardne šablonske koncertne glazbe za solistički instrument tako da ravnopravno tretira orkestar i klavir.¹⁰⁷ Koncert se sastoji od tri stavka unutar kojih nalazimo elemente neoklasicizma i nacionalnog stila.¹⁰⁸ Prvi stavak *Predigra* izgrađen u

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 15.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 368.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., str 369.

¹⁰⁸ Ibid.

neoklasicističkom stilu donosi sugestivnu glavnu temu baroknog karaktera te sadrži polifono razrađene elemente.¹⁰⁹ U njemu se izraženi zvučni kontrasti postižu čestim izmjenama orkestra i solista. Drugi stavak *Andantino con moto* napisan je u trodijelnom obliku te u njemu dominira sjetni ugođaj, a nastup trećeg stavka *Allegro vivace* napisanog u obliku ronda donosi izrazite zvučne i nepravilne ritmičke kontraste.¹¹⁰ Oba stavka temelje se na glazbi nacionalnog stila, posebice treći stavak napisan prema izvornoj makedonskoj narodnoj pjesmi „*Dafino vino*“.¹¹¹ U ovoj je skladbi Papandopulo osim ravnopravnog tretmana klavira i orkestra postigao maksimum u suprostavljanju njihovih karakterističnih zvučnih boja čime je obogatio glazbeni sadržaj koncerta.

U Papandopulovom bogatom skladateljskom radu također se ističe i glazba koju je skladao za filmove. Tako je na temelju glazbe koju je napisao za film *Jadran kroz vjekove* skladao još jedno zapaženo orkestralno djelo naziva *Praeludium*. Ova jednostavačna skladba napisana 1949. god. upravo se temelji na motivu glazbe prethodno spomenutog filma koji prati osvrt na Šibensku katedralu.¹¹² U *Praeludiumu* Papandopulo (zahvaljujući brojnijem sastavu gudačkih instrumenata) želi slušatelju dočarati zvuk orgulja.¹¹³ Početak ove skladbe bazira se na ostinatnoj podlozi iznad koje drvena puhačka glazbala iznose glavnu temu.¹¹⁴ Nakon velikog vrhunca obilježenog svečanim zvukom fanfara nastupa provedbeni dio koji započinje gudačkim instrumentima te se nastavlja u puhačima.¹¹⁵ Varirani provedbeni materijal dovodi do trećeg dijela u kojem nastupa vrhunac nakon kojeg slijedi postepeno smirenje u motorici i dinamici.¹¹⁶ Skladba završava u pianissimu i time slušatelju ostavlja snažan utisak zaokružene umjetničke cjeline.

Kao što smo već vidjeli u nekim prijašnjim skladbama, Papandopulo je često koristio izvore u narodnoj tradiciji. Tako se u njegovim djelima često javljaju motivi

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 16.

¹¹⁵ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 370.

¹¹⁶ Ibid.

svadbenih i žetvenih svečanosti, ivanjskih krijesova, dodola itd.¹¹⁷ U red takvih djela spada i balet *Žetva* koji je napisao 1950. god. za vrijeme svog boravka u Sarajevu gdje je i praizveden. Ovaj balet napisan je u tri čina, a temelji se na sintezi narodne igre s izvornim plesnim ritmovima unutar kojih nalazimo lirske i dramske ugođaje koji se isprepliću sa dijelovima narodnih obreda.¹¹⁸ Orkestralna glazba baleta sadrži brojne instrumentalne efekte koji služe za prikazivanje svirke seoskih glazbenika.¹¹⁹ Zanimljiva i vješto orkestrirana glazba navela je Papandopula da iz nje sastavi tri zasebne koncertne orkestralne suite naziva *Povratak skitnice*, *San* i *Praznik rada*.¹²⁰ U ovoj skladbi je još jednom pokazao svoje majstorstvo, znanje i vladanje instrumentacijom kod skladanja glazbe za orkestar.

Papandopulo je pisao i komorne skladbe od kojih svakako možemo istaknuti njegovih šest gudačkih kvarteta. Među njima ćemo svakako spomenuti *Četvrti gudački kvartet* kojeg je napisao 1950. god. u Sarajevu.¹²¹ Kvartet se temelji na četiri narodna kola koja je Papandopulo periodički povezo u jednu cjelinu dodatnim uvođenjem još dviju slobodno izgrađenih međuigara u laganom tempu.¹²² Gledajući kompletno djelo po strukturi i principu skladateljeve obrade kvartet ima sve značajke jedne instrumentalne suite.¹²³

U poslijeratnom razdoblju Papandopulo je veliku pažnju posvetio formi kantate unutar koje najjasnije može izraziti teme vezane uz borbu, pobjedu i obnovu.¹²⁴ Među takvim skladbama spada *Stojanka, majka Knežpoljka* koju je napisao 1950. god. Kantata je istovremeno imala svoju praizvedbu u Sarajevu i Zagrebu.¹²⁵ Napisana je za sopran, mješoviti zbor i orkestar, a temelji se na tekstu poeme Skendera Kulenovića.¹²⁶ Skladba prikazuje borbu naroda za slobodu, a ujedno donosi poziv na

¹¹⁷ Erika KRPAŃ, *Papandopulijana*, 2006, str. 17.

¹¹⁸ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 370.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., str. 371.

¹²² Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 17.

¹²³ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 371.

¹²⁴ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 228.

¹²⁵ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 372.

¹²⁶ Bosanskohercegovački pisac i akademik

osvetu te slavi slobodu i život. Napisana je kao jednostavačna skladba u formi peterodijelne rapsodije.¹²⁷ U prvom dijelu nalazimo orkestralni uvod koji prikazuje dolazak neprijatelja te njihovo razaranje i uništavanje Knežpolja, a nakon glazbenog smirenja ženski zbor započinje s izvođenjem naricaljke.¹²⁸ Drugi dio donosi usporedbu Knežpolja prije i poslije pustošenja okupatora. Sumoran glazbeni ugođaj koji nastupa na samom kraju drugog dijela prikazuje pustoš i žalost koja je nastupila nakon neprijateljeva napada.¹²⁹ Treći dio koji započinje nastupom zbora *a cappella* u brzom tempu poziva na osvetu od strane majke Knežopoljke te zbog gubitka svojih sinova opisuje njezine osjećaje boli i tuge.¹³⁰ Četvrti dio naznačen je dolaskom oslobodilačke vojske koju predstavlja glazba u tempu koračnice, dok peti dio koji karakterizira svečana glazba donosi apoteozu ispunjenu optimizmom i vjerom u budućnost.¹³¹ Upravo ta apoteoza smatrala se jednim od najljepših uradaka u dotadašnjem Papandopulovu stvaralaštvu.¹³²

U sklopu proslave 25. godišnjice zagrebačke radio stanice, Papandopulo je 1951. god. komponirao *Koncertnu uvertiru*.¹³³ Ova skladba namijenjena velikom orkestru zasniva se na motivu živahnog i motoričnog karaktera.¹³⁴ Taj motiv koji se pojavljuje u nastupima solističkih instrumenata i orkestralne skupine Papandopulo iznosi u izvornom obliku te na njemu temelji tematski i kontrapunktski materijal.¹³⁵ Skladba naposljetku završava upečatljivom dinamičkom gradacijom.

Papandopula su u stvaralačkom radu često inspirirali događaji iz prošlosti. No također je inspiraciju za svoja djela nalazio u mjestima i krajolicima kroz koje bi putovao. Jedno od takvih nadahnuća je pronašao u rijeci Neretvi na temelju kojeg je i nastalo njegovo simfonijsko djelo *Poema o Neretvi* koje je napisao 1951. god. Skladba ima programski karakter te opisuje Neretvu od izvora do ušća, proučava

¹²⁷ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 372.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² Krešimir KOVAČEVIĆ, „Papandopulo“, *Muzička enciklopedija*, 2. izdanje, 1977, str. 34.

¹³³ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 373.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

njezin tok te njenu bogatu i burnu prošlost.¹³⁶ Ovdje možemo izdvojiti jedan dio literarnog programa u kojem Papandopulo izvrsno opisuje Neretvu: „Slavna je bila nedavna njena prošlost, o njoj će historija vječno pisati. Gorda i ponosna, Neretva u svojoj širini i veličanstvenosti teče prema toplome jugu, gdje se mirno i dostojanstveno sjedinjuje s divnim našim plavetnim Jadranom.“¹³⁷ Poema se sastoji od četiriju dijelova koji se razlikuju po ugođaju i karakteru te se izravno nadovezuju jedan na drugi. Prvi dio započinje motoričkim i kratkim motivom koji odmah nastupa u violinama.¹³⁸ Taj motiv se pojavljuje tijekom cijele kompozicije u svom izvornom obliku ili u različitim varijantama.¹³⁹ Drugi melodiozno raspjevani motiv prikazuje čudesnu i mirnu rijeku, a svoj vrhunac postiže na kraju prvog dijela.¹⁴⁰ Drugi dio je okarakteriziran mirnim pastoralnim ugođajem za razliku od trećeg dijela koji sadrži dinamične dramske gradacije.¹⁴¹ Mirni početak četvrtog dijela dovodi poemu do reprize u kojoj nas motiv Neretve postepenim gradiranjem uvodi u završni dio skladbe.¹⁴² Kao što je i Bedřich Smetana prikazao svoju rijeku Vltavu, Papandopulo je svoje viđenje Neretve iznio vlastitim glazbenim jezikom dočaravši slušatelju njezinu ljepotu i veličanstvenost.

Među Papandopulovim brojnim glazbeno scenskim ostvarenjima svakako treba istaknuti operu *Ronu*. Dovršena 1955. god. opera se sastoji od triju činova i prikazuje život prosjačkog društva te njihove borbe za vlastiti opstanak.¹⁴³ Skladao ju je na libreto Ferde Delaka napisan prema drami „*Dvije obale*“ slovenskog pisca Antuna Leskovca. Kao što je bio slučaj i u prijašnjim njegovim operama (*Sunčanica* i *Amfitron*), Papandopulo ne obraća veliku pažnju na libreto odnosno na njegov značaj unutar opere. On mu je bitan onoliko koliko mu je dostatno da realizira izravan kontakt između radnje i glazbenog tkiva.¹⁴⁴ Ovu činjenicu možemo primijetiti u *Roni*

¹³⁶ Osim opisivanja toka Neretve i njezina krajolika, Papandopulo se osvrnuo i na povijesne događaje koji su se odvijali na njenim obalama u vrijeme narodnooslobodilačkog rata.

¹³⁷ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 229.

¹³⁸ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 374.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ S obzirom na temu i ideju opere, uvelike podsjeća na englesku *Beggar's* operu skladatelja Johna Gaya.

¹⁴⁴ Erika KR PAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 22.

gdje orkestar ima vodeću ulogu u dočaravanju mračnih i tragičnih te svijetlih i obijesnih ugođaja.¹⁴⁵ Papandopulova potreba za potpunom individualizacijom sudbine likova u ovoj operi dovodi do gotovo minimalne uloge zbora, dok solističke dionice uglavnom skladane u recitativima, a ponegdje i u arijama, djeluju izrazitije, dominantnije te čvrsto usađene u glazbenu materiju.¹⁴⁶ Radnja ove opere naposljetku donosi realnost ljudske sudbine koja trenutno postoji i uvijek će postojati ili kako je i sam Papandopulo rekao – bilo kada na bilo kojem mjestu.¹⁴⁷

Njegov proces shvaćanja izvanglazbenog sadržaja (narodni običaji, obredi, legende i mitovi) te preobrazba tog sadržaja u glazbeno djelo nikada nećemo u potpunosti shvatiti, ali ga na temelju istovrsnih znakova priče možemo razaznati i odrediti. Papandopulo se nakon 1950. god. počeo intenzivnije baviti legendama i njihovom transformacijom u glazbeno stvaralački čin. Na temelju tog rada nastala je i kantata *Oranje kraljevića Marka*. Skladbu je dovršio 1956. god. na stihove pjesnika Ahmeta Muradbegovića, a u Zagrebu je iste godine izvedena u čast njegove pedesete godišnjice rođenja. Kantata sadrži nekoliko odlomaka koji se međusobno nadovezuju prikazujući lirske ugođaje i potpuno suprotne dramske sukobe.¹⁴⁸ Sadržaj donose likovi kraljević Marko (bariton), mlada Crnogorka (sopran), majka Jevrosima (alt), guslar (tenor) i zbor koji predstavlja narod. Preuzevši tematiku iz narodnog pjesništva Papandopulo je sukladno tome u orkestru koristio zvukove bubnjeva, tambura, gusli i drugih narodnih instrumenata.¹⁴⁹ Takva instrumentacija omogućila mu je uvođenje elemenata narodnog muzičkog izričaja što na posljetku ova kantata i tematski i glazbeno to prikazuje.

Iznimno poznavanje zvukovnih mogućnosti glasovira kao solističkog instrumenta te izvanredno vladanje glasovirskim tehnikama uvelike je doprinijelo Papandopulu u stvaranju tridesetak skladbi za *solo* glasovir.¹⁵⁰ Među takvim djelima svakako trebamo istaknuti *Osam studija za klavir* koje imaju veliku vrijednost za cjelokupnu

¹⁴⁵ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 376.

¹⁴⁶ Erika KR PAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 22.

¹⁴⁷ Ibid., str. 21.

¹⁴⁸ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 377.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Erika KR PAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 22.

hrvatsku glasovirsku glazbu. Dovršio ju je 1956. god. i ujedno posvetio prof. Svetislavu Stančiću u povodu četrdesete godišnjice njegova djelovanja.¹⁵¹ Kompletna se studija sastoji od osam stavaka u kojima je Papandopulo dočarao različite stilove od primjerice barokne *tokate* do modernih i plesnih formi *tanga* i *bluesa*. Također treba naglasiti da skladba ne predstavlja nerazdvojnu cjelinu što znači da se svaki stavak može izvoditi pojedinačno. U studijama svakako možemo istaknuti peti stavak jer se temelji na dodekafonskoj tehnici skladanja.¹⁵² U kompletnoj skladbi nalazimo različita suvremena izražajna sredstva, a politonalnost i osebujuan klavirski slog donose Papandopulovu virtuoznost punu duhovitih melodijskih, harmonijskih i ritmičkih obrata.

Nakon što je dovršio studije iste godine napisao je *Sonatu za violu i klavir*. Ova skladba ima veliku vrijednost u njegovom opusu jer predstavlja važan doprinos glazbi za violu općenito. U *sonati* je izvrsno realizirao mogućnosti viole zadržavajući se u njezinom izvornom karakterističnom registru.¹⁵³ Skladbu obuhvaćaju četiri stavka od kojih se prvi stavak u sonatnom obliku i drugi stavak osmišljen kao svojevrsna improvizacija izravno nadovezuju.¹⁵⁴ Treći stavak karakterističan je po izrazito naglašenoj poliritmiji, a četvrti stavak *Finale* izgrađen na dvanaesttonskom nizu predstavlja odmak od klasičnih formi upravo zbog same primjene dodekafonskih elemenata.¹⁵⁵ No, unatoč korištenju modernih kompozicijskih tehnika u pojedinim staccima, *sonata* i dalje zadržava stilsko jedinstvo što nam ujedno i govori koliko je Papandopulo bio vješt u stapanju tradicionalnih i modernih elemenata, a da time ne ugrožava jedinstvo cjeline.

Među njegovim mnogobrojnim skladbama svakako treba spomenuti kantatu *Legende o drugu Titu* koju je komponirao 1960. god. na tekst Vladimira Nazora.¹⁵⁶ Kantata napisana za recitatora, solo pjevače, mješoviti zbor i orkestar predstavlja svojevrsnu sintezu tradicionalnih i suvremenih glazbenih izražajnih sredstava.¹⁵⁷ U

¹⁵¹ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Boris Papandopulo“, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 1960, str. 378.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid., str. 379.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 17.

¹⁵⁷ Krešimir KOVAČEVIĆ, „Papandopulo“, *Muzička enciklopedija*, 2. izdanje, 1977, str. 34.

skladbi se manji orkestar, koji ima zadatak pratnje pjevanju, ujedno ističe većom i važnijom ulogom udaraljki.¹⁵⁸ Stihovi o Titu u kantati dobivaju još veći i snažniji dramatski naglasak,¹⁵⁹ a o uspjehu skladbe govori sama činjenica da je za nju 1963. god. dobio nagradu grada Zagreba „*Vladimir Nazor*“.

U razdoblju od 1962. do 1963. god. Papandopulo je skladao djela koja su se temeljila na dodekafonskim kompozitorskim tehnikama. Među njima spada *Koncert za klavičembalo* kojeg je napisao 1962. god. Koncert se sastoji od tri stavka od kojih je samo prvi izgrađen na dvanaestttonskom nizu.¹⁶⁰ Godinu dana kasnije je za veliki orkestar komponirao orkestralne varijacije *Boje i kontrasti* koje se isto tako temelje na dodekafonskom nizu.¹⁶¹ Različitim kombiniranjem dviju serija i izmjenom kontrastnih ugođaja uspio je dočarati apstraktne zvukovne boje, iako treba napomenuti da naziv skladbe i glazba nemaju nikakvih zajedničkih točaka u smislu programnosti.¹⁶²

Kao skladatelj i dirigent je bio čest gost na Dubrovačkim ljetnim igrama gdje su se također izvodile mnoge njegove kompozicije. Kantata *Srce od ognja* napisana 1965. god. na stihove Jure Kaštelana bila je posvećena dvadesetoj godišnjici oslobođenja zemlje te je iste godine izvedena na Igrama. Specifičnost kantate je u imitiranju određenih glazbala od strane vokalnih izvođača. Papandopulo daje zboru ulogu puhačkih instrumenata kojih osim fagota i rogova nema, a solo sopran zamjenjuje dionicu flaute.¹⁶³ Tek na kraju kantate koja završava himnom slobodi orkestru se nadodaje šest truba, četiri trombona i tuba kako bi se intenzivnije istaknula i glorificirala sloboda.¹⁶⁴

Jedna od značajnijih skladbi Papandopulova opusa je i *Koncert za timpane i orkestar*. Dovršio ga je 1969. god., a iste godine je i praizveden pod dirigentskom

¹⁵⁸ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 229.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 18.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Krešimir KOVAČEVIĆ, „Papandopulo“, *Muzička enciklopedija*, 2. izdanje, 1977, str. 34.

¹⁶³ Truda REICH, „Boris Papandopulo“, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, 1972, str. 229.

¹⁶⁴ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 18.

palicom Krešimira Šipuća. Timpanistica tadašnjeg simfonijskog orkestra RTZ – a Bonnie Lynn – Adelson uvelike je doprinijela izvedbi i predstavljanju ovog koncerta zahvaljujući svom velikom umjetničkom i sviračkom potencijalu.¹⁶⁵ Sastoji se od tri stavka koji se bez pauze međusobno nadovezuju. U njima se jasno može primijetiti Papandopulovo poigravanje i istraživanje zvukovnih boja, posebice zvukova timpana. Kako bi postigao sve mogućnosti tog instrumenta, u partituri je naznačio različite tehnike sviranja. To najbolje možemo primijetiti u trećem stavku gdje solist mora svirati rukama, noktima i tvrdim palicama. Treći stavak završava dugom kadencom gdje se prikazuje puna virtuoznost solista, a tome još dodatno pridonose nagle dinamičke izmjene. Koncert je zapravo odličan primjer Papandopulova istraživanja mogućnosti jednog nekarakterističnog solističkog glazbala, ali ujedno i uživanje u čistom zvuku.¹⁶⁶

U svom skladateljskom radu puno je koristio česte i nagle promjene metra koje u konačnici donose izražajan i dinamičan protok cjeline. Ovu karakteristiku koju smo već spominjali u nekim prijašnjim skladbama također možemo izdvojiti i u *Petom gudačkom kvartetu*. Skladao ga je 1970. god., a sastoji se od pet stavaka. Već u prvom stavku možemo primijetiti izrazite metričke promjene gdje pet četvrtina grupira u odnosu tri prema dva, a zatim ih mijenja u pet i nakon toga šest osmina. Iako su promjene metra prisutne i u drugom stavku, manje su primjetne zbog činjenice da je stavak gotovo oslobođen od taktnih crta. Slijed tih promjena će se nastaviti sve do petog stavka u kojem se primjenom fuge učvršćuje sedmeročetvrtinski metar. Jedna od zanimljivosti ovog kvarteta je i Papandopulovo promišljanje u smislu proširenja zvukovnog kapaciteta gudačkih instrumenata koje možemo primijetiti u trećem stavku.¹⁶⁷ Korištenjem udaračkih mogućnosti sviju gudača se proširuje njihov izražajni spektar, a to nam ujedno i prikazuje Papandopulovo daljnje istraživanje zvukovnih i kolorističkih mogućnosti koje prelaze granice već određenog prirodnog karaktera instrumenta.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Marija BARBIERI, *Programska knjižica simfonijskog orkestra hrvatske radiotelevizije*, str. 9.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Erika KRAPAN, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2008, str. 68.

¹⁶⁸ Ibid.

Njegova fasciniranost zvukom sredine s kojim se upoznao na svojim putovanjima je i dalje bila izvor inspiracije u komponiranju i stvaranju prekrasnih skladbi. Zato svakako trebamo spomenuti *Osorski rekvijem* kojeg je komponirao 1977. god. Specifičnost crkvenih napjeva u gradu Osoru na koju je Papandopulo naišao u svojim istraživanjima se mogla primijetiti u stapanju gregorijanskih korala sa hrvatskom pučkom popijevkom što je ujedno bio fenomen i inspiracija u komponiranju *Muke Gospodina našega Isukrsta po Ivanu*.¹⁶⁹ Inspiraciju u stvaranju Rekvijema također je našao u tekstovima iz hrvatske srednjovjekovne književnosti koji su pisani na čakavskom narječju.¹⁷⁰ Na primjeru mnogih njegovih djela, pa tako i *Osorskog rekvijema*, možemo primijetiti da pri korištenju čakavštine često bira kratke i jezgrovite tekstove.¹⁷¹ Izgovorena riječ za Papandopula je predstavljala određeni vid glazbe što na kraju i dovodi do njezine oskudne primjene, a ujedno i ostavlja prostora glazbi.¹⁷² Rekvijem je napisan za recitatora, četiri solista, mješoviti zbor, orgulje, električnu gitaru, dvije sopile i udaraljke. Sopile kao tradicijsko glazbalo s područja Kvarnera pridonose autohtonosti djela, a u određenim dijelovima Rekvijema imaju i ulogu ukrasa.¹⁷³ Ovakav nekonvencionalan instrumentalni sastav dobiva primarnu ulogu stvaranja zvučnih efekata koji pridonose posebnom ugođaju i atmosferi, a ujedno svojom bojom zvuka ističu ritmički bogate dijelove.¹⁷⁴ Papandopulova ideja ovog rekvijema u srži se temelji na komponentama koje se razvojem skladbe međusobno isprepliću i sukobljavaju: jednostavno i ponešto oskudno pučko pjevanje te polifono liturgijsko pjevanje zasnovano na gregorijanskom koralu.

U promišljanju i procesu komponiranja Papandopulo je često bio sklon zvučnom oponašanju pojedinih narodnih glazbala i instrumentaliziranju ljudskog glasa. U tom kontekstu svakako možemo spomenuti kompozicije *Matinjada* i *Ep o slobodi*. *Matinjadu* je napisao 1981. god. u čast obnove Narodnog kazališta *Ivan Zajc* u Rijeci. Namijenjena je recitatoru, mješovitom zboru i orkestru, a njezina specifičnost se ističe u imitiranju vele i male sopile pomoću oboe i klarineta.¹⁷⁵ Na taj način Papandopulo

¹⁶⁹ Marija RIMAN, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, 1988, str. 19.

¹⁷⁰ Tekstovi isključivo govore o smrti, ali nemaju nikakve veze s bilo kakvim crkvenim obredima.

¹⁷¹ Erika KR PAN, „Riječko razdoblje u stvaralaštvu Borisa Papandopula“, *Riječ između tonova*, 2011, str. 53.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid., str. 52.

¹⁷⁴ Ibid., str. 51.

¹⁷⁵ Erika KR PAN, *Papandopulijana*, 2006, str. 19.

stvara poseban zvučni sloj koji u velikom izvođačkom sastavu donosi svojevrsni komorni „momenat“.¹⁷⁶ Sličnu situaciju možemo primijetiti u *Epu o slobodi*. Ovo oratorijsko djelo koje je dovršio 1985. god. sadrži osam stavaka, a izvode ga solisti, mješoviti i dječji zbor te orkestar. Specifičnosti koje smo spomenuli u *Matinjadi* možemo uočiti i u petom stavku *Epa o slobodi* koji je napisan u trodijelnom obliku. Prvi dio ističe se dionicama oboe i klarineta koje imitiraju velu i malu sopilu, a u drugom dijelu tu imitaciju izvode *sopran* i *mezzosopran* potiskujući tekst u drugi plan kako bi se što jasnije i izražajnije prikazala nova zvučna slika.¹⁷⁷ Ovakav način primjene ljudskog glasa te istraživanje njegovih zvukovnih mogućnosti također možemo naći u već ranije spomenutim skladbama kao što su *Concerto da camera* i *Druga simfonija*.

Papandopulov stvaralački rad trajao je sve do kraja njegova života o čemu govori i činjenica da je svoje posljednje djelo, treći od *Tri muzička stavka za Orlando* napisao 1991. god. kada je i preminuo. Naravno da su spomenute skladbe tek kap u moru njegova bogata opusa, no pomoću njih pokušali smo pokazati bogatstvo i raznolikost glazbenih vrsta te skladateljevu inovativnost u njihovu nastajanju. Iako je znao biti kritiziran zbog nedovoljne suvremenosti stila te pretjeranog komponiranja u kojem je često stapao raznorodne elemente, upravo to spajanje različitih tradicija i suvremenog izričaja doprinijeli su izgradnji vlastitog i prepoznatljivog skladateljskog rukopisa.¹⁷⁸ A to nam je i bio cilj ovog prikaza njegovih skladbi: jasno definiranje, određivanje i shvaćanje značajki stila koje će nam pomoći u daljnjoj analizi *Koncerta za ksilofon i gudački orkestar* što je ujedno i glavna tema ovoga rada.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Erika KR PAN, „Neka stilska obilježja stvaralaštva Borisa Papandopula“, *Generacija 1906.*, 2008, str. 70.

3. KONCERT ZA KSILOFON I GUDAČKI ORKESTAR

3.1. O djelu

Papandopulo je skladao koncert za vrijeme svog boravka u Tribunju u razdoblju od 30. svibnja do 18. lipnja 1983. godine. Njegova praizvedba bila je u Dubrovniku 1985. godine u sklopu autorove koncertne večeri. Solističku dionicu ksilofona izveo je Jan Lotko kojem je ujedno djelo i posvećeno, a cijelom izvedbom dirigirao je sam skladatelj. U ovoj skladbi Papandopulo primjenjuje razne ksilofonske tehnike i efekte kao što su dvohvati, tremola, brzi pasaži ili dvostruki udarci te na taj način koristi veliki broj mogućnosti ksilofona kao solističkog glazbala. Ono što također odlikuje ovo djelo jest međusobni odnos ksilofona i gudačkog orkestra. Već spomenute brze pasaže, dinamična ritmika te ostinatne figure ksilofona izvrsno se isprepliću i stapaju s također iznimno ritmičko obojenim, a ponekad i lirskim nastupima gudača.

Koncert se sastoji od četiriju raznovrsnih stavaka: *Allegro con brio*, *Andante sostenuto*, *U tempu valcera* i *Prestissimo*. Iako su različiti po tempima i ugođaju, u pojedinim dijelovima možemo primijetiti sličnosti i međusobnu povezanost primjerice prvog i drugog stavka u korištenju tematskog materijala. Papandopulov glazbeni izričaj u svim stavcima obiluje ekspresivnim ritmičkim, a ponekad i poliritmičkim akcentima te ostinatima koji se nastavljaju u lirske melodije. Također čestom upotrebom disonantnih tonova i suzvučja zalazi u tehnike proširene tonalitetnosti, a u pojedinim dijelovima skladbe ujedno i primjenjuje polifoni slog. Na temelju navedenih karakteristike autorova glazbenog jezika možemo zaključiti da se u ovom slučaju radi o skladbi napisanoj u neoklasicističkom stilu. No, kako bismo potpuno uspjeli potkrijepiti te tvrdnje, potrebna nam je detaljna analiza oblika, elemenata harmonije i polifonije te kompozicijskih tehnika korištenih u svakom stavku.

3.2. Allegro con brio

Prvi stavak koncerta sastoji se od dva formalna odsjeka koji sadrže različite tematske materijale. Ta dva odsjeka se nakon prvog izlaganja ponovno ponavljaju, ali u sebi imaju neke nove elemente i sadrže drugačiju tonalitetnu sliku. Strukturnu sliku prvog stavka bi stoga mogli prikazati u shemi A – B – A1 – B1 – A2 – *coda*. Prvi A dio traje od 1. – 47. takta; B dio od 48. – 66. takta; A1 od 67. – 98. takta; B1 od 99. – 110. takta; A2 od 111. – 147. takta i *coda* od 148. – 161. takta.

Odsjek	A	B	A1	B1	A2	coda
Taktovi	1. – 47.	48. – 65.	66. – 92.	93. – 110.	111. – 151.	151. – 161.

Formalne odsjeka **A** i **B** s obzirom na duljinu i korištenje više tematskih materijala možemo podijeliti na manje cjeline te ih tako možemo prikazati kao jednostavne glazbene forme unutar većih strukturnih odsjeka. Prvi odsjek **A** započinje šesnaestinskom ostinatnom podlogom u ksilofonu na tonu -d- i traje sve do 10. takta. U 3. taktu nastupaju violončelo i kontrabas u obliku dvotaktne fraze koja ima funkciju dijaloga (pitanje) sa nastupom iduće dvotaktne fraze u violinama (odgovor). S obzirom na pomake u violinama za malu sekundu uzlazno i silazno od tona -d- , možemo ga smatrati centralnim tonom od kojega nastupom violina u dvije dvotaktne fraze nastaje kromatski klaster. U 11. taktu odvija se proširenje od četiri takta koje završava kadencom koja nam potvrđuje nastup tonaliteta d–mola. Ovaj manji odsjek koji smo opisali možemo okarakterizirati kao **a** dio koji se sastoji od motiva unutar dvotaktnih frazi.

ostinatna podloga

The image shows a musical score for the first section of the concerto, titled "ostinatna podloga". The score is in 2/4 time and features six staves: Xylophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Xylophone part consists of a continuous eighth-note ostinato on the note D. The Violoncello and Contrabass parts play a two-measure phrase starting on D, which is circled in blue and labeled "pitanje" (question). The Violin I and Violin II parts play a two-measure phrase starting on D, which is circled in red and labeled "odgovor" (answer). A green wavy line is drawn over the violin parts, indicating a chromatic cluster. The score is numbered 3 at the beginning.

7

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

kromatski total

Od 15. takta mijenjaju se uloge solističkog glazba i gudačkog orkestra gdje ksilofon izvodi novi tematski materijal, a gudači imaju ulogu harmonijske i ritmičke podloge. Time ujedno i započinje novi **b** dio u kojem nastupa velika rečenica od osam taktova (4+4). Njezin prvi dio nam donosi kratku temu kojom se potvrđuje tonalitet prirodnog d–mola. Nakon što tema nastupi u ksilofonu kroz dva takta, u iduća dva takta opet se ponavlja u orkestru. U drugom dijelu rečenice nakon kvintakorda VI. stupnja nastupa direktna modulacija u prirodni a–mol.

drugi dio velike rečenice b odsjeka

19

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

d: VI V

 a: I

U sljedećem taktu ksilofon ponovno dobiva ulogu ostinata, no ovaj put na tonu -a-. Za to vrijeme prve i druge violine kreću se u osminkskom sinkopiranom ritmu (isti ritam motiva **b** dijela) te nastupaju u razmaku intervala male sekunde. Na taj način nam sugeriraju korištenje tog intervala u prvim i drugim violinama gdje se od 26. takta, kao i u **a** dijelu, pomiču u protupomaku za malu sekundu od centralnog tona -a-, a istovremeno viole i violončela zaostajalično imitiraju intervalske odnose violina. Zbog upotrebe ostinata i dijela dvotaktne fraze iz **a** dijela, ovaj dio možemo okarakterizirati kao **a'**.

23

početak **a'**

The image shows a musical score for measures 23 to 27. The instruments listed are Xylophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Xylophone part starts in measure 23 with a continuous eighth-note pattern. The Violin I and II parts enter in measure 24 with a syncopated eighth-note rhythm. The Viola and Violoncello parts also enter in measure 24. Red boxes and arrows highlight specific intervals in the Viola and Violoncello parts that mirror the intervals of the Violin parts.

Od 28. takta slijedi proširenje od sedam taktova (3+2+2) gdje šesnaestinski pokret u ksilofonu pridonosi daljnjoj motoričnosti, a gudački orkestar bogatoj harmonijskoj podlozi. Osim bogate harmonije ritmička podloga orkestra u osminkama dodatno se obogaćuje u 31. taktu gdje sinkopiranim ritmom prekida kontinuirani osminkski pokret u prijašnja tri takta. Sukladno tome ritamska dionica ksilofona od 33. takta isto tako prekida neprestani šesnaestinski puls uvođenjem triolskog ritma. Nakon proširenja slijedi nastup teme iz **b** dijela u tonalitetu h–mola. No zbog činjenice da je rečenica teme skraćena na četiri takta te su posljednja dva takta izmijenjena, ipak ne možemo govoriti o potpunom nastupu **b** dijela, pa ćemo ga označiti kao **b'**.

35

Xylophone

Violin I *sf p*

Violin II *sf p*

Viola *sf p*

Violoncello *sf p*

Contrabass

početak *b'*

Od 39. takta slijedi most od devet taktova (2+2+2+3). Karakterizira ga osminski i šesnaestinski ritam u kontrabasu i ksilofonu čiji neprestani pokret bez ikakve pauze čini savršeni kontrast u usporedbi sa smirenijim nastupom novog tematskog materijala. Ovim proširenjem završava **A** dio te tabličnim prikazom ispod teksta možemo zaključiti da ovaj odsjek ima dvodijelnu građu.

Odsjek	A (1. – 47. takt)			
Manji tematski odsjek	a	b	a'	b'
Unutarnja građa	2+2+2+2+2+4	4+4	3+2+3+2+2	4+2+2+2+3
Tonalitet	d	d	a	h→fis→F

Od 48. takta slijedi **B** odsjek koji nam osim promjene tempa, donosi potpuno novi tematski materijal tehnikom fugata. Glava teme (dux) započinje u violama na dominantu a–mola, a u drugom taktu završava modulacijom u tonalitet e–mola zbog

čega je tema modulirajuća. Odgovor (comes) kreće u drugim violinama tonaliteta e–mola u realnoj imitaciji, a u violama se nastavlja kontrapunkt. U 52. taktu slijedi kratki međustavak nakon čega tema ponovno nastupa u violončelima i kontrabasima.

Violin II

Viola

48

tema

odgovor

kontrapunkt

međustavak

Iako se izlaže u prvotnom obliku, temu više ne čujemo u tonalitetu a–mola zbog harmonijske slike koju sačinjavaju svi gudači. Ona nastupa u e–molu na kvintakordu I. stupnja, a potom na sekstakordu V. stupnja nakon čega se u drugom taktu rješava u kvintakord VI. stupnja koji je ujedno zajednički akord te IV. stupanj G–dura. Uklonom u G–dur na kraju 54. takta nastupa sekstakord V. stupnja nakon kojeg kromatskom tercnom vezom slijedi modulacija na dominantu e–mola. U sljedećem taktu odgovor nalazimo u prvim violinama, a kontrapunkt kreće u violončelima i kontrabasima te u idućem taktu nastavlja u drugim violinama.

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

53

e: I V⁶ VI

G: IV V² II V⁶

Ponovno nastupa međustavak od jednog takta nakon kojeg se izlaže odgovor u ksilofonu. Na kraju odgovora kromatskom tercnom vezom se modulira u a–mol kojeg potvrđuje VI. stupanj u međustavku te na samom kraju vođica -gis-. Nakon što se izlaganje teme odvalo u svim instrumentima, slijedi pet taktova koje možemo promatrati kao vanjski međustavak. Ako prethodni dio zamislimo kao prvu ekspoziciju, nakon nje u baroknoj građi fuge najčešće slijedi međustavak koji je često izgrađen kao sekvenca. U ovom slučaju također imamo model sekvence u 62. i 63. taktu koji se opet ponavlja i završava u 65. taktu. Sekvencu karakterizira triolski ritam u ksilofonu, a orkestar za to vrijeme ima ulogu harmonijske podloge. U ovom odsjeku možemo primijetiti skladateljevu težnju za upotrebom baroknih formi kroz dosljednu primjenu pravila u građi glazbenog oblika fuge.

Odsjek	B (48. – 67. takt)					
<i>Ksilofon</i>						T —
<i>Violine I</i>				O —		
<i>Violine II</i>		Odgovor	međust.	cpt.	međust.	vanjski međust.
<i>Viole</i>	Tema	cpt.				
<i>Violončela</i>				T —	cpt.	
<i>Kontrabasi</i>				T —	cpt.	
Tonalitet	a	e		e→G→e		e a

U 66. taktu slijedi ostinato u ksilofonu na tonu -g-, pa možemo zaključiti da odsjek **A1** započinje na subdominanti d–mola. Kao što smo imali i na početku koncerta, u narednih osam taktova odvija se dijalog dvotaktnih frazi između violončela i kontrabasa te prvih i drugih violina, a ovaj put uvodi se i viola. Osim uvođenja viole, mijenja se intervalski pokret u zadnjem odgovoru violina (74.takt). U

A odsjeku smo imali pomak u prvim i drugim violinama za malu sekundu u protupomaku, a u ovom odsjeku kreću se za malu sekundu uzlazno. U kombinaciji s violom, daljnjim pomakom malih sekunda u protupomaku (govorimo o prvim i drugim violinama, a viola se kreće paralelno s drugim violinama) na kraju nastupa harmonija povećanog terckvartakorda čijom enharmonijskom promjenom tona -a- u -heses- dobivamo dominantu ciljnog tonaliteta, As–dura.

A odsjek

A1 odsjek

U 76. taktu započinje proširenje u trajanju od sedamnaest taktova (4+2+2+3+2+2+2). Prva četiri takta proširenja nastavljaju šesnaestinskim pokretom u ksilofonu, a za to vrijeme nam gudači daju harmonijsku podlogu koja se sastoji od zaostajalica, prohoda i kromatskih promjena. U 77. taktu nastupa sekstakord IV. stupnja As–dura sa zaostajalicom u drugim violinama (es–d), a u violama slijedi prohod (f–e).¹⁷⁹ Idući takt započinje kvartsekstakordom I. stupnja As–dura sa zaostajalicom u drugim violinama (des–c), a nakon toga kromatskom promjenom tona -c- u -ces- nastaje

¹⁷⁹ iako bi ton -e- mogli shvatiti kao -fes- i tako ga okarakterizirati kao molsku subdominantu, zbog kratkog trajanja taj ton bolje čujemo kao prohod

akord as-ces-es preko kojeg moduliramo u tonalitet Ces–dura (VI. stupanj). U 79. taktu slijedi sekstakord I. stupnja u Ces–duru, a nakon prohodnog tona u violama (es–d) slijedi kvartsekstakord V. stupnja. Sljedeći dio proširenja koji se odvija u dvotaktima nastupa direktnim prijelazom u tonalitet C–dura. Prvi dvotakt (80. takt) sadrži šesnaestinski pokret u ksilofonu i osminski puls u gudačima, a idući se fragmentira uvođenjem tridesetdruginki u ksilofonu i osminskim nastupom gudača na drugoj polovici dobe. U sljedećem dijelu od tri takta (84. – 86. takt) vraća se šesnaestinski pokret ksilofonu, dok gudači nastavljaju u jednakom ritmu. Od 87. takta slijedi dvotakt u kojem gudači (violine i viole) u paralelnim kvintakordima imitiraju melodiju ksilofona iz 84. i 85. takta, a nakon toga nastupa kratki dijalog ksilofona i violina s violama, violončelima i kontrabasima. Zadnji dvotakt opet donosi imitaciju melodije ksilofona u violinama i violi, no ovaj put ona nije doslovna jer započinje na tonu -a-.

Odsjek		A1 (66.– 92. takt)	
Manji odsjek	a	proširenje	
Unutarnja građa	2+2+2+2+2	4+2+2+3+2+2+2	
Tonalitet	g	As→C	

Promjenom tempa od 93. takta možemo zaključiti da nastupa novi odsjek kojeg ćemo označiti kao **B1**. Ovaj dio je karakterističan zbog činjenice da ne započinje odmah sa temom, nego sa glazbenom materijom koju smo okarakterizirali kao vanjski međustavak na kraju **B** odsjeka. Sličnosti između oba međustavka su triolski ritam u ksilofonu te osminski ritam u gudačima i njihova sekventnost. Ipak ne možemo u potpunosti reći da je ovaj međustavak izgrađen kao potpuna sekvenca jer nemamo (kao u **B** dijelu) model od dva takta koji se ponavlja, ali možemo primijetiti sekventnost ksilofona u 95. i 96. taktu.

vanjski međustavak na kraju B odsjeka

početak B1 odsjeka

Poco meno

Nakon toga slijedi prekid triolskog ritma u 97. i 98. taktu kojima se potvrđuje ciljni tonalitet nastupa teme. U 99. taktu tema nastupa u ksilofonu u tonalitetu gis–mola. Slijedi jedan takt kratkog međustavka na IV. stupnju gis–mola koji u 102. taktu postaje dominanta fis–mola u kojem nastupa tema, a donose je violončela i kontrabasi. Iako tema nastupa u fis–molu u 103. taktu, zbog pojave tona -dis- modulira u cis–mol odnosno na njegovu dominantu. U sljedećem taktu prve violine donose temu sa malom inverzijom gdje u glavi teme umjesto tona -fis- imamo ton -a-, a druge violine koje također kreću s temom nastavljaju je na donjoj terci u odnosu s prvim violinama. Za to vrijeme odvija se identičan kontrapunkt kojeg smo imali u **B** djelu u violončelima i kontrabasu. U 106. taktu nam slijedi kratki međustavak koji nas opet uvodi u tonalitet gis–mola. Sljedeći nastup teme donose viole u gis–molu nakon čega u drugoj polovici 108. takta violončela i kontrabasi donose temu u stretti u cis–molu. Iako je taj zadnji nastup teme sam za sebe u tonalitetu cis–mola, nedostatak vođice -his- koja bi potvrdila cis–mol je očit po zvuku, ali i harmonijskoj vertikali. Također korištenje tona -a- u temi kojeg nemamo u tonalitetu gis–mola možemo u

harmonijskoj strukturi okarakterizirati kao neakordički ton gdje se prvi put pojavljuje kao izmjenični ton, a drugi put kao appoggiatura.

107 *B1 odsjek – kraj*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ff tema

izmij ton

appoggiatura

tema u stretti

p

f

gis: I *p* $V_{\frac{4}{3}}$ I IV⁷ I VII⁷ VI⁶ IV⁷⁶ IV VII

Ako usporedimo **B1** sa prvotnim **B** odsjekom, možemo zaključiti da Papandopulo iznosi glazbenu materiju retrogradno. Zadnji nastup teme u ksilofonu **B** dijela i nakon toga sekventni međustavak kojeg karakterizira triolski ritam u ksilofonu je ujedno retrogradni početak **B1** odsjeka. Moramo napomenuti da se ovaj retrogradni nastup u **B1** odsjeku odnosi na redoslijed nastupa cjelina, a ne notnu građu.

Odsjek		B1 (93. – 110. takt)					
Ksilofon			Tema				
Violine I					O —		
Violine II	vanjski međust.		međust.		O —	međust.	
Viole							T —
Violončela				T —	cpt.		stretta
Kontrabasi				T —	cpt.		stretta
Tonalitet	as	gis		fis	cis		gis cis(samo nastup teme)

U 111. taktu vraćamo se na *tempo primo*, a u ksilofonu opet nastupa ostinato na tonu -a- odnosno dominantu d—mola čime ujedno i počinje novi formalni odsjek **A2**. Za vrijeme trajanja ostinata (111. i 112. takt) prve i druge violine i viole izvode protupomak za malu sekundu u trajanju samo jednog takta te nas uvode u tonalitet C—dura. Zbog korištenja motiva koje smo imali na početku **A** i **A1** odsjeka (ostinato u ksilofonu i protupomak za polustepen u violinama), ovaj početak bez obzira na kratkoću možemo protumačiti kao **a'**.

111

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

p *f* *p* *f* *p*

početak a'

Od 113. takta slijedi proširenje od dvanaest taktova (2+4+3+3). Prvi dvotakt potvrđuje tonalitet C–dura gdje nastupa kvintakord IV. stupnja (na prvoj polovici prve dobe), a zatim sinkopirano slijedi I. stupanj. Nakon toga nastupa harmonija II. stupnja (prvo kvintakord, a zatim sekundakord) te nas uvodi u sekvencu od četiri takta. Model sekvence od dva takta najbolje možemo uočiti, a i čuti u ksilofonu koji ima silaznu putanju u tercama. Za to vrijeme gudači donose harmonijsku podlogu u kojoj prve i druge violine i viole sviraju kvintakorde, a violončela i kontrabasi temeljni ton. Na početku sekvence u 115. taktu nastupa septakord IV. stupnja, a kvintakord g-h-d (prva doba) u violinama i violama analiziramo kao trostruku appoggitauru. U 116. taktu sinkopirano još traje septakord IV. stupnja, a nakon njega slijedi nonakord. U 117. taktu violončela i kontrabasi imaju appoggiaturu ton -e- te nastupa septakord II. stupnja. U zadnjem odnosno 118. taktu sekvence slijedi kvartsektakord V. stupnja, a na drugoj dobi violine i viole izvode septakord VI. stupnja zbog čega možemo zaključiti da se ovdje radi o dvostrukoj harmoniji. U sljedeća tri takta proširenja (119. – 121. takt) ksilofon ima uzlaznu kretnju u cjelostepenoj pentatonici te se zaustavlja na tonu -c-. Slijedi dijalog između ksilofona i gudača gdje gudači u 121. taktu imitiraju prethodno izvedenu figuru ksilofona. U 122. taktu ksilofon opet izvodi prethodnu figuru na II. stupnju C–dura nakon čega slijedi silazno polustepeno kretanje u čistim kvartama. U 124. taktu proširenja nalazimo silazno nizanje triju kvintsektakorda malog molskog septakorda. Zadnji kvintsektakord h-dis-fis-gis sa razriješenim tonom -fis- u -f- (viole) ima funkciju dominante nakon čega nastupa sekstakord I. stupnja a–mola. Od 125. takta u tonalitetu a–mola ksilofon izvodi temu u iz **b** dijela **A** odsjeka, pa ćemo ovaj dio označiti s **b'**. Nakon toga slijedi osam taktova proširenja (4+4) gdje ksilofon u prva četiri takta ima motiv u tercama iz teme **b'** dijela. Taj motiv u 127. taktu izvodi se na I. stupnju prirodnog a–mola (možemo ga imenovati i kao eolski modus na tonu -a-) nakon čega gudači u idućem taktu imaju silazni kromatski pomak u tridesetdruginkama na VI. stupanj. U sljedeća dva takta opet imamo motiv u tercama u ksilofonu na IV. stupnju koji će nam ujedno biti zajednički akord odnosno I. stupanj dorskog modusa na tonu -d-. Od 131. takta daljnje proširenje od četiri takta u -d- dorskom modusu sadrži dijalog između gudača i ksilofona gdje prvo gudači izvode melodijsku liniju u šesnaestinkama nakon čega ju ksilofon imitira. U 133. taktu opet nastupa ista melodijska linija u ksilofonu, ali i gudačima te se tako međusobno isprepliću. Proširenje završava u 135. taktu te slijedi ostinato u ksilofonu na tonu -d- i identičan nastup dvotaktnih frazi u trajanju od osam taktova koje smo imali na

samom početku koncerta. Zbog toga ovaj dio možemo označiti kao **a** dio. Od 143. takta kreće proširenje od pet taktova, a nakon toga od 148. takta slijedi kratki most karakterističan po triolskom ritmu u svim instrumentima (osim u kontrabasu) čime ujedno ublažava neprestani šesnaestinski pokret koji smo imali u ksilofonu u prijašnjim dijelovima. Ovaj most u trajanju od četiri takta sastoji se od dva dijela. Prvi dio predstavljaju triole koje prvi put nastupaju u osminkama i time jasno najavljuju kraj **A2** odsjeka i nastup novog dijela odnosno *code*. Drugi dio predstavlja kontrabas koji sadrži tonove motiva iz **a** tematskog dijela. U tom nastupu je jedina razlika njihov završni ton koji u mostu predstavlja ton -g- u svrhu modulacije u tonalitet G–dura.

tonovi motiva a dijela



tonovi u nastupu mosta



Harmonijski gledano, most započinje u tonalitetu Fis mol–dura zbog nastupa kvintakorda fis-ais-cis nakon čega slijedi cis-e-gis. U 149. taktu slijedi harmonija povećanog kvintsektakorda odnosno njegova obrata (na početku prve dobe) gdje ton -c- možemo promatrati kao -his- čime nastaje his-d-fis-a odnosno dominanta dominante. U istom taktu slijedi dominantna u vidu terckvartakorda VII. stupnja h-dis-eis-gis gdje u violama nastupa ton -f- kojeg enharmonijski mijenjamo u -eis-. Na prvoj dobi 150. takta događa se modulacija preko kromatske kvintne srodnosti gdje nastupa polusmanjeni septakord ais-cis-e-gis, a na drugoj dobi kromatska promjena tog septakorda u a-c-e-g. Nastup tona -d- u kontrabasu donosi funkciju dominante čime ujedno na zadnjoj dobi nastaje nonakord d-a-c-e (iako u ksilofonu imamo i ton -g- kojeg možemo smatrati kao neakordički ton ili dodanu kvartu) te se preko njega modulira na I. stupanj G–dura u kojem slijedi nastup *code*.

Odsjek	A2 (111. – 147. takt)		
Manji tematski odsjek	a'	b'	a
Unutarnja građa	2+2+4+3+3	2+4+4	2+2+2+2+5+3
Tonalitet	a→C	a→d	d

Na zadnjoj dobi 151. takta nastupa *coda* u tonalitetu G–duru. U prva četiri takta primjećujemo melodijsku liniju u šesnaestinkama koju smo već imali u proširenju **A2** odsjeka. Ona nastupa u istom odnosu kao i u **A2** odsjeku odnosno prvo nastupa u ksilofonu i nakon toga u gudačima gdje se međusobno isprepliću. Razliku jedino vidimo u posljednja dva takta (154. i 155. takt) gdje se drugi dio tog motiva u gudačima izvodi u inverziji.

melodijska linija iz proširenja A2 odsjeka



melodijska linija u codi



Posljednjih šest taktova *code* ksilofon izvodi kromatsku ljestvicu od tona -g2- do -g3-, a gudači sačinjavaju harmonijsku podlogu gdje moramo napomenuti da kontrabas već od 154. takta izvodi pedalni ton -g-. Upravo zbog tona -g- kojeg čujemo do samog kraja (imamo ga također u violama) možemo reći da ovaj stavak završava na I. stupnju G miksolidijskog modusa zbog postojanja tona -f- u violama. Iako bi tu

harmoniju mogli shvatiti kao dominantu C–dura, zadnja tri tona koje izvode kontrabasi -d-, -c- i -g- jasno prikazuju i potvrđuju dominantnu, subdominantnu i toničku funkcije G miksolidijskog modusa.

Nakon kompletne analize cijelog prvog stavka možemo zaključiti da se on zapravo temelji na dva glavna odsjeka koji redosljedom nastupa svojih tematskih materijala mogu označavati sonatni oblik sa obrnutom reprizom. Ovaj zaključak ćemo najbolje približiti sljedećim tabličnim prikazom.

Ekspozicija			Provedba	Repriza			
A	most	B (<i>fugato</i>)	A1	B1(<i>fugato</i>)	A2	most	coda
1.– 38. t.	39.– 47. t.	48.–65. t.	66.–92. t.	93.– 110. t.	111. – 147. t.	148. – 151. t.	151. t.
d→a	fis→F	a→e→a	g→As→C	gis→fis→cis→gis→cis	a→d	Fis→G	G

3.3. Andante sostenuto

Drugi stavak koncerta je izgrađen na jednoj temi koju odmah na početku iznose gudači. Dijelovi odnosno motivi teme uvelike podsjećaju na drugu glazbenu misao prvog stavka (fugato), pa ćemo te sličnosti najbolje iznijeti notnim prikazom.

Druga tema 1. stavka

48

Viola



Motiv iz teme 2. stavka

6

Violin I

Violin II

Viola



Analogno fugatu, baroknoj skladateljskoj tehnici korištenoj u prvom stavku, Papandopulo je s obzirom na međusobne sličnosti tema drugi stavak oblikovao kao ritornelo, oblik koji je također specifičan za glazbeni barok. Time je stvorio poveznicu između prvog i drugog stavka u međusobnim sličnostima tema i u skladateljskim tehnikama baroka.

Stavak sadrži jednu temu koja se donosi na samom početku, a nakon toga se pojavljuje fragmentirano odnosno necjelovito. Prvi dio u kojem nastupa tema traje od 1. – 14. takta, a nakon toga slijedi epizoda od 15. – 18. takta. Sljedeći nastup teme traje od 19. – 24. takta nakon čega nastupa epizoda od 25. – 28. takta. Od 29. – 39. takta slijedi tema, a od 40. – 43. takta *coda*.

Odsjek	T	e1	T	e2	T	coda
Taktovi	1. – 14.	15. – 18.	19. – 24.	25. – 28.	29. – 39.	40. – 43.
Unutarnja građa	4+4+2+3+1	1+3	4+2	3+1	4+2+4+1	1+3

Temu na početku donose gudači unisono u prva dva takta. Ona traje osam taktova u obliku velike rečenice te ima još dodatna dva takta proširenja (4+4+2). Tema je izgrađena od više motiva koje Papandopulo koristi u njezinom oblikovanju, ali i tokom razvoja cijelog drugog stavka. Stoga ćemo te motive prikazati i označiti u notnom zapisu.

musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows the first five measures of the piece. Motives are highlighted with colored boxes: 'motiv x' (red), 'xi (inverzija)' (red), 'x' (red), 'y' (blue), and 'z' (green).

musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows measures 6 through 10. Motives are highlighted with colored boxes: 's' (orange), 'y' (blue), 'zi' (green), 'si' (orange), 'xi' (red), and 'y' (blue).

S obzirom da tema započinje tonovima d-es-g-fis, mogli bi zaključiti da nastupa u tonalitetu g–mola. Ali njezin daljnji razvoj nam ipak prikazuje Papandopulovo korištenje modalnih tehnika odnosno modusa u kojem se ona odvija. Točnije, ovdje govorimo o nastupu teme u III. Messiaenovom modusu.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different transposition of a theme. The notes are half notes. The first staff, labeled 'prva transpozicija', starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff, 'druga transpozicija', starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff, 'treća transpozicija', starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff, 'četvrta transpozicija', starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). A large bracket on the right side of the four staves encompasses them all and is labeled 'III. modus'.

Do prve polovice 5. takta tema nastupa na prvoj transpoziciji III. modusa. Nakon toga u prvim i drugim violinama prebacuje se na drugu transpoziciju modusa i traje do pete osminke u 7. taktu. Viole također nastupaju na drugoj transpoziciji od druge polovice 5. takta, ali od druge polovice 6. takta i cijeli 7. takt vraćaju se na prvu transpoziciju. Za to vrijeme violončela nastupaju sve do kraja 6. takta na prvoj transpoziciji dok se u 7. taktu kao i violine prebacuju na drugu transpoziciju. U 8. taktu Papandopulo nakratko zalazi u sferu molske ljestvice gdje se cijeli takt odvija na dominantni h–mola. U preostala dva takta proširenja se opet vraća na drugu transpoziciju III. modusa u prvim violinama, dok kod drugih violina u prvoj polovici 9. takta nastupa na prvoj transpoziciji, a nakon toga nastavlja na drugoj transpoziciji. Proširenje teme završava prelaskom odnosno modulacijom iz modusa u a–mol. U ovom izlaganju teme možemo primijetiti Papandopulovo korištenje bimodalnosti, ali ujedno i miješanje modusa sa mol ljestvicom.

Od 11. takta nastupa ksilofon koji donosi samo prvu polovicu teme na trećoj transpoziciji III. modusa. Tema je ujedno i sažeta zbog ritmičke promjene u kojoj je

ksilofon donosi u sekstolama i zbog toga traje svega tri takta sa taktom proširenja (3+1). Gudači za to vrijeme drže harmonijsku podlogu gdje u 11. taktu imamo kvintakord a-c-e nakon kojeg u 12. taktu slijedi sekundakord d-es-g-b. Promjenom tona -d- u -des- u violončelima skladatelj nam prikazuje motiv **x** iz teme u augmentaciji. Enharmonijskom promjenom tona -des- u -cis- dobivamo obrat povećanog kvintsektakorda nakon kojeg u 13. taktu slijedi sekundakord c-d-fis-a. U istom taktu kromatskom tercnom vezom na četvrtoj dobi slijedi sekstakord a-c-f, a na zadnjoj dobi tog takta možemo primijetiti i motiv **s** u violinama. Od 14. takta slijedi proširenje u kojem uočavamo korištenje motiva iz teme. U ksilofonu imamo motiv **s** odmah na početku takta, a zatim i motiv **y** u inverziji i diminuciji.



Nakon sekstakorda a-c-f u 13. taktu u gudačima slijedi kvartsektakord as-des-f koji je nastupio kromatskom tercnom vezom. Nakon kvartsektakorda u istom taktu enharmonijskom promjenom tona -ces- u -h- nastupa obrat povećanog terckartakorda g-h-des-f. On ima funkciju dominante te nas uvodi u tonalitet C–dura kojeg možemo jasno vidjeti u sljedećem nastupu gudača.

Od 15. takta kreće prva epizoda nastupom seksta u ksilofonu, a potom i gudača u tercama koji potvrđuju tonalitet C–dura. U 16. taktu slijedi promjena mjere u 5/8 kod koje na prve tri dobe zbog melodijske dionice ksilofona nastupa sekstakord VI. stupnja u C–duru, a nakon toga na zadnje dvije dobe slijedi početak sekvence. Zbog dvodijelnosti u nastupu modela sekvence od 17. takta se događa promjena mjere u 2/8, a njezina harmonijska struktura bazira se na nastupima sekstakorda u C–duru za veliku sekundu prema dole počevši od VI. stupnja (VI⁶ – V⁶ – IV⁶). Iako kratko traje, ova sekvenca uvelike podsjeća na sekvence korištene u baroknim skladbama ponajviše zbog motoričnosti dionice ksilofona i harmonijske strukture što je još jedan primjer Papandopolove težnje prema baroknim tehnikama skladanja.

Sljedeći nastup teme nalazimo u 19. taktu koji je također specifičan zbog dionice ksilofona koji izvodi ostinato u sekstolama na tonu -e- što je još jedna glazbena misao koju je Papandopulo preuzeo iz prvog stavka. Za vrijeme nastupa ostinata, gudači donose fragmentiranu temu u sažetom obliku u trajanju od tri takta. Ona nastupa na drugoj transpoziciji III. Messiaenova modusa u sva tri takta, ali zbog njezina početka bi ju mogli smjestiti i u tonalitetu a–mola. Upravo zbog ostinata u ksilofonu na tonu -e- u 19. taktu i tonovima u temi -as- (-gis-) i -h- možemo govoriti o nastupu teme na dominantni a–mola. Nastupom tonova -c- i -e- u 20. taktu na drugoj dobi možemo samo nagađati da se tu radi o harmoniji sekstakorda I. stupnja ili kvintakorda III. stupnja, ali zbog nedostatka trozvuka i daljnjeg razvoja teme (tonovi -es- i -des-) ipak ne možemo govoriti o njezinoj potpunoj pripadnosti a–molu. U 21. taktu na prvoj dobi slijedi trozvuk c-e-g kojeg možemo okarakterizirati kao III. stupanj a–mola, a nakon njega slijedi kvintsekstakord I. stupnja. Na četvrtoj dobi tog takta nastupa sekstakord c-es-as zbog čega možemo govoriti o završetku teme u tonalitetu As–dura, iako daljnji razvoj glazbene materije ne potvrđuje taj tonalitet. Analizom ova tri takta možemo uvidjeti miješanje modusa i tonaliteta gdje nastup teme na drugoj transpoziciji III. modusa u kombinaciji sa ostinatnim ksilofonom odaje dojam tonaliteta a–mola.

U 22. taktu slijedi solistički dio ksilofona na prvoj transpoziciji III. modusa. Specifičnost ovog solo dijela je nedostatak mjere čime izvođač dobiva svojevrsnu, ali ne i potpunu slobodu u metričkoj izvedbi. Možemo ga podijeliti na dva dijela. Prvi dio predstavlja proširenje prijašnje teme odnosno kadencu koja u sebi sadrži motive iz teme (**x** i **s** u sažetom i umanjenom obliku na samom početku). Drugi dio nastupa izlaganjem fragmentirane i sažete teme u prvotnoj transpoziciji i završava kratkim proširenjem u triolama koje ujedno predstavljaju motiv **y** u inverziji i diminuciji.

Od 23. takta opet slijedi nastup fragmentirane teme u violama u trajanju od dva takta. Iako nam tonovi -g-, -a- i -b- koji nastupaju u violama na kraju 22. takta i ton -d- u violončelima i kontrabasima u 23. taktu sugeriraju da se radi o tonalitetu g–mola, nastup teme u violama ipak donosi drugu harmonijsku sliku. Ona se izvodi na drugoj transpoziciji III. modusa, dok violončela i kontrabasi koji sadrže motiv **x** na kraju 23. i početku 24. takta nastupaju na prvoj transpoziciji. Upravo zbog bimodalnosti i motivske razrade nastaju harmonije koje nam sugeriraju miješanje dura i mola s modusima. Tako možemo primijetiti na petoj dobi 23. takta kvartsekstakord d-g-h nakon kojeg odmah slijedi uzlazni pomak u violončelima i kontrabasima na ton -es- koji enharmonijskom promjenom u -dis- tvori kvartsekstakord dis-g-h što je ujedno i dominantna za kvintakord e-g-h u 24. taktu. Ova harmonijska slika nam prikazuje tonalitet e–mola, a daljnji razvoj u 24. taktu dovodi do promjene tonaliteta gdje na zadnjoj dobi nastupa smanjena kvinta g-des koja ima funkciju dominante (kao smanjeni kvintakord ili dominantni septakord) As–dura.

Od 25. takta slijedi druga epizoda koja započinje nastupom motiva **x** u prvim violinama i njegove inverzije na četvrtoj dobi u violinama i violama. Slijedom zadnje harmonije u 24. taktu (smanjena kvinta g-des), na početku epizode nastupa terca as-c (viole, violončela i kontrabasi) koja označava I. stupanj As–dura, a daljnjom razradom već spomenutog motiva **x** u violinama i violama na četvrtoj dobi nastupa appoggiatura es-as-c koja se rješava u kvartsekstakord d-g-h odnosno I. stupanj G–dura. Govorimo o tonalitetu G–dura upravo zbog nastupa tonova -fis- i -g- u ksilofonu koji također predstavljaju varirani motiv **x**. Na početku 26. takta možemo primijetiti modulaciju u tonalitet C–dura gdje nam je u prijašnjem taktu zajednički akord g-h-d. Na prvoj dobi 26. takta nastupa kvintakord IV. stupnja, a na trećoj dobi zbog tona -e- u drugim violinama i ksilofonu postaje septakord. Na četvrtoj dobi slijedi kvintakord I. stupnja C–dura, a u ksilofonu na petoj i šestoj dobi možemo primijetiti razloženi kvintakord g-b-d čime nastaje dvostruka harmonija. U 26. taktu također imamo motivsku razradu u drugim violinama gdje prvo nastupa motiv **y** i odmah nakon njega motiv **x** u inverziji unutar kojeg ton -d- predstavlja appoggiaturu. U 27. taktu u ksilofonu nastupa motiv **y** u inverziji i diminuciji te predstavlja harmoniju I. stupnja g–

mola, dok u gudačima i dalje traje kvintakord I. stupnja C–dura. U zadnjem 28. taktu epizode u gudačima kromatskom tercnom vezom nastupa kvintsekstakord c-es-g-as. S obzirom na rješenje njegove septime u ton -f- slijedi terckvartakord c-es-f-as zbog čega možemo zaključiti da se u ovom taktu radi o modulaciji u tonalitet c–mola u kojem su nastupili kvintsekstakord VI. stupnja i terckvartakord IV. stupnja. Svrha ove modulacije je upravo zbog vezanog nastupa početka teme u 29. taktu u tonalitetu c–mola. Nastupom ove zadnje epizode možemo zaključiti da ne postoje sličnosti u glazbenoj materiji između prve i druge epizode. No svakako možemo primijetiti sličnosti u duljini trajanja gdje obje traju po četiri takta te u obje dominira tonalitet C–dura.

U 29. taktu slijedi nastup druge polovice velike rečenice s početka stavka koja predstavlja ponovni nastup fragmentirane teme. Ona se izlaže u prvim violinama identično kao na početku stavka, no ovaj put sadrži ponešto gušću i jasniju harmonijsku sliku s obzirom da violine i viole ne započinju unisono te violončela i kontrabasi imaju jasniju ulogu u harmonijskoj vertikali. Gledajući sa strane korištenja modalnih tehnika, i dalje vidimo da u prvim i drugim violinama na početku 29. takta tema započinje u prvoj transpoziciji III. Messiaenova modusa. Prelaskom na ton -des- u prvim i ton -f- u drugim violinama tema nastavlja na drugoj transpoziciji i traje sve do predzadnjeg tona u 31. taktu. Zatim slijedi nastup na dominantu h–mola u 32. taktu, a u 33. taktu prve violine nastupaju na drugoj transpoziciji, dok druge violine i viole izvođenjem motiva *y* u tremolu nastupaju na prve tri osminke u prvoj i nakon toga u drugoj transpoziciji. Violončela u 29. i 30. taktu nastupaju na prvoj transpoziciji te se u 31. taktu prebacuju na drugu transpoziciju, dok viole započinju u 29. taktu na prvoj transpoziciji, a od četvrte dobe tog takta pa do kraja 31. takta nastupaju na trećoj transpoziciji. U ovom nastupu teme Papandopulo koristi tri transpozicije III. modusa i upravo zbog polimodalnosti nastaju harmonijske vertikale s pomoću kojih možemo prikazati i pripadnost ljestvicama, ali i teoretski objasniti harmonijske spojeve. Tako u 29. taktu na drugoj dobi primjećujemo nastup I. stupnja c–mola što je ujedno nastavak istog tonaliteta zadnjeg takta epizode. Nakon kvintakorda c-es-g na trećoj dobi slijedi septakord c-ges-b bez terce -es- za kojeg možemo reći da je nastupio kromatskom promjenom. Njegovim nastupom događa se modulacija gdje on predstavlja II. stupanj b–mola, a na četvrtoj dobi slijedi i I. stupanj. U 30. taktu na

drugoj šesnaestinki nastupa kvintakord VI. stupnja, na trećoj kvartsektakord I. stupnja, a na četvrtoj šesnaestinki smanjeni septakord e-b-des (bez terce -g-) kojeg možemo smatrati dominantom dominante. No enharmonijskom promjenom tona -e- u -fes- dobivamo smanjeni septakord g-b-des-fes (opet bez tona -g-) nakon kojeg na petoj šesnaestinki silaznom kromatskom tercnom vezom slijedi polusmanjeni septakord es-ges-heses-des (bez tona -ges-). Taj polusmanjeni septakord ujedno predstavlja trenutak kada moduliramo u des–mol gdje je on u funkciji II. stupnja, a nakon zaostajalice u violinama i violama na četvrtoj dobi nastupa povećani terckvartakord d-fis-as-c (bez tona -fis-) kojeg enharmonijskom promjenom tonova u eses-ges-as-deses smatramo dominantom I. stupnja des–mola. U 31. taktu prevladava I. stupanj des–mola, a u 32. taktu na prvoj dobi događa se modulacija u h–mol odnosno na njegovu dominantu. U 33. taktu ne možemo odrediti tonalitetni centar zbog kromatskog pomaka u drugim violinama i violama, a u 34. taktu slijedi modulacija na I. stupanj cis–mola.

Od 35. takta kreće nastup teme u ksilofonu na trećoj transpoziciji III. modusa identično kao u 11. taktu, s tim da nakon prvog tona -e- imamo skok u malu oktavu. Ona traje u ksilofonu do treće dobe 37. takta, a nakon toga ju preuzimaju prve violine do kraja 38. takta nakon čega slijedi još jedan takt proširenja. Za vrijeme nastupa teme možemo primijetiti u gudačima motive teme. Tako u violinama u 35. taktu imamo motiv **x** u inverziji i diminuciji, a u violončelima motiv **y** u diminuciji i u 38. taktu motiv **x** u inverziji.

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 6/8 time and starts at measure 35. In measure 35, the Violin I and II parts feature a motif labeled 'xi - dim.' in red, which is a diminished and inverted form of a motif. The Viola part has a motif labeled 'y - dim.' in blue. The Violoncello part has a motif labeled 'y - dim.' in blue. In measure 38, the Violoncello part features a motif labeled 'xi' in red, which is an inverted form of the motif. The Viola part has a motif labeled 'y - dim.' in blue.

Za vrijeme nastupa teme i njezina proširenja nemamo tonalitetni centar, ali možemo rastumačiti neke harmonijske spojeve u vertikali. Na kraju 35. takta nalazimo kvintakord gis-h-dis na koji možemo gledati kao I. stupanj gis–mola. Nakon motiva **y** u violončelima, u 36. taktu slijedi obrat smanjenog septakorda e-g-ais-cis sa tonom -fis- koji predstavlja neakordički ton. Ako u ovom septakordu ton -e- enharmonijski promijenimo u -fisis-, nastaje novi obrat e-fisis-ais-cis koji bi imao funkciju VII. stupnja u gis–molu. U 37. taktu kromatskom tercnom vezom slijedi polusmanjeni septakord dis-fis-a-cis. On traje četiri dobe, a njegovom enharmonijskom promjenom u es-ges-a-des bi dobili terckvartakord smanjenog septakorda u kojem ton -des- predstavlja neakordički ton (zaostajalica) te bi ga tako mogli definirati kao VII. stupanj b–mola koji se dalje na petoj dobi spaja sa njegovom dominantom odnosno sekundakordom es-f-a-c. U 38. taktu kromatskom tercnom vezom nastupa kvartsektakord es-as-c, a na četvrtoj dobi opet imamo sekundakord (iako nedostaje temeljni ton) es-f-a-c nakon kojeg na petoj dobi kromatskom tercnom vezom slijedi molski septakord d-f-a-c. On traje i u 39. taktu sve do četvrte dobe na kojoj se događa kromatska promjena akorda u polusmanjeni septakord d-f-as-c.

Od 40. takta nastupa *coda* koja započinje prepoznatljivim motivom **x** u gudačima. U 41. taktu u ksilofonu možemo primijetiti i motiv **y** koji se pojavljuje u inverziji i diminuciji. Za to vrijeme gudači izvode kroz cijeli takt dominantni septakord des-f-as-ces. S obzirom na nastup sljedeće harmonije u 42. taktu spomenuti septakord promjenom tona -ces- u -h- postaje povećani kvintsektakord i tako dobiva funkciju dominante. U 42. taktu nalazimo razrješenje prijašnje harmonije gdje nastupa nonakord c-g-h-d čime stavak završava u tonalitetu C–dura. Nastup *code* također ima sličnosti s prijašnjim epizodama. Iako se glazbena materija razlikuje, oblik odnosno duljina njihovih nastupa i tonalitet C–dura predstavljaju njihove zajedničke karakteristike.

Ovaj stavak Papandopulo vješto oblikuje koristeći određene motive i tehnike iz prvog stavka te ih na taj način međusobno vezuje iako su karakterno različiti. S obzirom da su za dionicu ksilofona kroz cijeli stavak raspisane kratke notne vrijednosti, jako je teško postići njegovu melodioznost jer je on ipak instrument koji

ima kratak ton. No Papandopulo ipak ostvaruje tu melodioznost, ali i međusobnu skladnost svih instrumenata zahvaljujući specifičnom pretapanju tamnih gudačkih boja sa gotovo titrajućim zvukom ksilofona.

3.4. U tempu valcera

Ovaj stavak predstavlja valcer u trodobnoj mjeri kod kojeg se tema donosi nakon četiri takta uvoda koja sadrže karakteristični ritam valcera. Tema se uz proširenja između njezinih nastupa pojavljuje tri puta te ćemo taj dio označiti kao **A** koji traje do 39. takta. Nakon toga slijedi potpuno novi glazbeni materijal kojeg ćemo označiti kao **B** dio u trajanju od 40. – 57. takta. U 58. taktu nastupa repriza teme, ali ne u vidu doslovnog ponavljanja, nego sa određenim izmjenama i traje sve do 97. takta. Pred kraj stavka nastupa *coda* od 98. – 108. takta. Iz ovog prikaza možemo zaključiti da se radi o trodijelnom obliku, a daljnjom analizom ćemo vidjeti da neki od navedenih odsjeka predstavljaju manji glazbeni oblik. Zbog te činjenice možemo zaključiti da je ovaj stavak oblikovan kao složena trodijelna pjesma.

Odsjek	A	B	A'	Coda
Taktovi	1. – 39.	40. – 57.	58. – 97.	98. – 108.

Početak **A** odsjeka kreće sa četiri takta uvoda u ksilofonu koji u nastavku ima ulogu pratnje za vrijeme nastupa teme. Tema koja započinje u 5. taktu te ju donosi violina solo traje osam taktova i nastupa u obliku velike rečenice. Iako kreće od 5. takta, temi možemo pripojiti i motiv triole na trećoj dobi 4. takta zbog njegove daljnje upotrebe kroz razvoj stavka. Uz triolski motiv kojeg ćemo označiti slovom **c** u 5. taktu imamo motiv **d** repetirajućeg tona -as-. Sljedeći takt predstavlja motiv **e** na rastavljenom kvintakordu g-h-d, a u 7. taktu slijedi opet motiv **d** sa ornamentalnim variranjem. U 8. taktu nastupa novi motiv **f**, a nakon njega slijedi dvoglasje u dionici solo violine u 9. taktu gdje zajednički nastupaju motivi **d** i **f**. Od 10. takta slijedi varirani motiv **e** sa intervalskom promjenom i retrogradnim nastupom s obzirom na njegovo prvotno izlaganje. U 11. taktu imamo ponovni nastup motiva **f**, a nakon njega novi motiv **g** u 12. taktu koji označava kraj teme. Promatrajući samostalno pratnju u ksilofonu mogli bi reći da ona nastupa u lidijskom modusu na tonu -b- upravo zbog nastupa tog tona na teškoj dobi prvog takta i zatim tona -f- na teškoj dobi drugog takta (tonika – dominantna). No gledajući cijeli kontekst nastupa pratnje i melodije teme, možemo zaključiti da stavak odnosno početak teme kreće u tonalitetu melodijskog f–mola. Nastup IV. stupnja melodijskog f–mola na prvoj dobi 10. takta

predstavlja zajednički akord za modulaciju u tonalitet d–mola u kojem se tema iznosi do kraja 12. takta. Prijašnje navedenu motivsku razradu teme i njezinu tonalitetnu i harmonijsku strukturu ćemo predočiti u sljedećem notnom prikazu.

4

Xylophone

Violin I

8

Xyl.

Vln. I

f: I II^{d.d.} IV I

VI I IV VI IV I III⁷ I VI I III VI

d: VI

Od 13. takta slijedi unutarnje proširenje u trajanju od dva takta, a zatim nastupaju dvije dvotaktne fraze u ulozi proširenja nakon kojeg opet nastupa tema. U 13. taktu na prvoj dobi nastupa kvartsekstakord na VI. stupnju d–mola nakon čega u ksilofonu slijedi uzlazni kromatski niz, a u violinama i violama silazni kromatski niz kvartsekstakorda koji ujedno predstavlja motiv **f**. Taj niz završava početkom 14. takta u kojem nastupa septakord fis-ais-cis-e. U 15. i 16. taktu koji predstavljaju daljnje proširenje u vidu dvotaktne fraze nalazimo motiv **c** koji nastupa u ksilofonu, a za vrijeme trajanja kvintakorda fis-ais-cis kroz ta dva takta, jasno možemo čuti i promjenu metra koja nastupa upotrebom hemiole. U sljedećoj dvotaktnoj frazi na početku 17. takta, u gudačima nastupa kvarsekstakord c-f-a koji zajedno sa tonovima -e- i -dis- (-es-) u ksilofonu tvori terckvartakord. Zbog toga možemo zaključiti da ovu frazu započinjemo V. stupnjem B–dura. Na drugoj dobi slijedi kvartsektakord IV. stupnja (b-es-g) koji predstavlja zajednički akord za kratki uklon u tonalitet g–mola. Na trećoj dobi 17. takta slijedi dominantni kvartsekstakord g–mola koji opet postaje zajednički akord za prelazak u posredni tonalitet fis–mola. Na prvoj dobi 18. takta

slijedi kvintakord V. stupnja prirodnog fis–mola cis–e–gis koji enharmonijskom promjenom u des–fes–as dobiva funkciju molske subdominante za modulaciju u tonalitet As–dura, a on se i potvrđuje nastupom kvintakorda as–c–es na drugoj dobi 18. takta. U 19. taktu opet nastupa tema u obliku male rečenice. Za to vrijeme gudači imaju ulogu pratnje gdje na početku teme nastupa kvintsektakord na IV. stupnju As–dura. Nadovezujući se na 20. takt, taj kvintsektakord postaje napuljska harmonija i time zajednički akord za modulaciju u tonalitet c–mola koji slijedi u 20. taktu nastupom sekundakorda na V. stupnju. U ovom slučaju c–mol ima funkciju posrednog tonaliteta u kojem sekundakord V. stupnja postaje zajednički akord odnosno IV. stupanj d–mola melodijskog. U 21. taktu slijedi septakord I. stupnja d–mola, a u 22. taktu sekundakord II. stupnja. Završetkom drugog nastupa teme slijedi potpuno novi glazbeni materijal zbog čega ćemo cijeli prethodni odsječak tretirati kao **a** dio.

Od 23. takta nastupa nova velika rečenica od osam pravilno raspoređenih taktova te nam donosi novi **b** dio. Šesnaestinski pokret u dionici ksilofona ove rečenice pridonosi razbijanju monotonije neprestanog osminskog pokreta u prijašnjem **a** dijelu, a u 23., 25. i 26. taktu možemo primijetiti kratke ostinatne figure koje podsjećaju na motiv ostinatnog tona iz prvog stavka.



Gudači za to vrijeme imaju ulogu pratnje i harmonijske podloge, ali u određenim dijelovima iznose motive teme i mijenjaju metričku sliku. Rečenica započinje na I. stupnju C–dura u 23. taktu (bez obzira na ton -des- u ksilofonu koji ima ulogu ostinata). U 24. taktu smo dalje na I. stupnju C–dura gdje ujedno u gudačima možemo primijetiti motiv **g** koji se nastavlja i u 25. taktu. Zatim u 26. taktu slijedi silazno nizanje terčno srodnih kvintakorda u C–duru (I. – VI. – IV. – II.) sve do kvintakorda II. stupnja. On postaje zajednički akord za modulaciju u F–dur nakon čega na trećoj dobi nastupa kvintakord IV. i V. stupnja. Preostala četiri takta ove

velike rečenice nastupaju na dominantnom nonakordu F–dura. Dionica ksilofona u 27. taktu izvodi ton -a- koji predstavlja prohod, a u 28. taktu ton -cis- i -fis- koji imaju funkciju appoggiature. U 29. taktu u dionici ksilofona nalazimo isključivo akordičke tonove, a u 30. taktu kromatske prohode koji se zaustavljaju na tonu -g- s kojim kreće nastup teme.

27 *prohod* *teški prohod* *app.* *app* *teški prohod*

Gudači u 27. i 28 taktu imaju funkciju pratnje gdje violine i viole u trajanju od šest doba izvode duge tonove spojene ligaturom, a kontrabasi i violončela izvode trodobni ritam valcera. U 29. i 30. taktu dolazi do promjene metrike gdje svi gudači nastupaju u hemiolama i time potenciraju kulminaciju ove rečenice koja se uz promjenu metra postiže najvišim tonom izvedenim u dionici ksilofona u 30. taktu (-d3-).

U 31. taktu nastupa tema transponirana za malu sekundu silazno u formi male rečenice od četiri takta. Njezin nastup ujedno predstavlja reprizu prvog *a* dijela, ali ipak u kraćem trajanju i s drugim tonalitetnim planom. Zbog toga ćemo ovaj dio obilježiti *a'*.

31

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

početak a'

Tokom nastupa teme u dionici ksilofona gudači donose harmonijsku pratnju koja u 31. taktu kreće dominantnim nonakordom F–dura. U 32. taktu slijedi kvartsekstakord des-ges-b kojeg osminskim pokretom u violončelima i kontrabasima s tona -des- na -b- možemo shvatiti kao napuljski sekstakord u tonalitetu F–dura. Također za vrijeme nastupa napuljskog sekstakorda u drugim violinama imamo tonove -des- i nakon njega -d- koji predstavlja kromatski prohod. U 33. taktu kromatskom tercnom vezom nastupa kvintakord es-g-b te na zadnjoj dobi prohodom do tona -des- u violončelima i kontrabasima postaje sekundakord. Opet slijedi kromatska terčna veza preko koje u 34. taktu nastupa septakord c-e-g-b s appoggiaturom -des- u prvim violinama. Od 35. takta kreće vanjsko proširenje od pet taktova u kojem Papandopulo koristi kvartne akorde. U gudačima možemo vidjeti dva kvartna akorda koji se istodobno izvode. Najdublji ton -es- kojeg izvodi viola je ujedno basov ton kvartnog akorda es-as-des, a drugi kvartni akord f-b-es nastupa u prvim i drugim violinama te ga ujedno donosi dionica ksilofona kao rastavljeni akord u šesnaestinkama. U 36. taktu dionica ksilofona u osminskom pokretu izvodi silazni kromatski niz, a u violinama i violama se nastavlja kromatski uzlazni niz dvostrukih kvartnih akorada. Taj niz ujedno i označava motiv f koji ovdje nastupa u inverziji i diminuciji. Također možemo primijetiti da ovaj takt odražava variranu inverziju 13. takta (prvi takt unutarnjeg proširenja prvog nastupa teme) što ćemo i predočiti u notnom prikazu.

The image displays a musical score for four instruments: Xylophone, Violin I, Violin II, and Viola. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 13, shows an ascending chromatic line across all instruments, indicated by a blue arrow labeled "uzlazni kromatski niz". The second section, starting at measure 36, shows a descending chromatic line, indicated by a blue arrow labeled "silazni kromatski niz". Dynamics are marked with "f" (forte) and "f i dim." (forte in diminuendo). The Xylophone part is in 3/4 time, while the string parts are in 3/4 time. The Viola part is in 3/4 time. The Xylophone part is in 3/4 time. The string parts are in 3/4 time. The Xylophone part is in 3/4 time. The string parts are in 3/4 time.

uzlazni kromatski niz

13

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

f

36

silazni kromatski niz

f i dim.

silazni kromatski niz kvartnih akorada

Upravo upotrebom kvartnih harmonija u navedenom unutarnjem proširenju Papandopulo dodatno oslabljuje tonalno – funkcionalnu percepciju koju čujemo u

nastupu teme od 31. – 34. takta. U 37. taktu u violinama i violama opet slijedi nastup dvostrukih kvartnih akorada (a-d-g i h-e-a) nadovezujući se na prethodni takt uzlaznog kromatskog prohoda kvartnih akorada. No bez obzira na kvartne harmonije koje su ipak u ovom slučaju statične, možemo odrediti relativnu tonalnu funkciju zahvaljujući vanjskim dionicama. Najviši ton -a₂- u prvim violinama kojeg u vertikali kvartnih harmonija najjasnije čujemo i uzlazni kromatski prohod u violončelima i kontrabasima od tona -e- do tona -a- koji nam sugerira odnos dominantna – tonika predstavljaju tonalitet a–mola. Ova zadnja tri takta proširenja ujedno predstavljaju autentičnu kadencu koju ćemo najjasnije prikazati uzlaznim osminskim pokretom u kontrabasima i violončelu.

Violoncello

Contrabass

37 *dominanta* *tonika* *dominanta* *tonika*

teški prohod

Završetak 39. takta predstavlja kraj **A** odsjeka. Analizom njegovih dijelova možemo ustanoviti da se radi o obliku trodijelne pjesme.

Odsjek	A (1. – 39. takt)		
	a	b	a'
Manji tematski odsjek			
Unutarnja građa	4+10+4+4	8	4+5
Tonalitet	f→As→d	C→F	F→a

Od 40. takta slijedi **B** odsjek koji započinje nastupom velike rečenice od osam taktova. Karakteristika ove rečenice je promjena metra uvjetovana osminskim ritmom, melodijskom linijom i harmonijskim promjenama. Završetkom dionice ksilofona na tonovima -a₂- i -g₂- u 40. taktu melodiju nastavljaju prve violine svirajući pizzicato tonove -a₁-, -c₂- i -d₂- u osminkama i predstavljaju harmoniju I. stupnja a–mola, a ton -d₂- označava prohod. Nakon nastupa sljedećeg tona -e₂- slijedi vrhunac niza -f₂- koji zajedno sa nastupom drugih violina na tonu -d₂- dobiva naglasak na najlakšem dijelu dobe trodobnog metra. Zbog toga u 41. taktu prva doba nije naglašena nastupom tonova -a₁- i -h₁- u prvim i -f₁- i -g₁- u drugim violinama, nego druga doba koja ujedno tonovima -c₂- i -a₁- gledajući vertikalnu oznaku označava kraj prethodnog niza i početak novog. Također možemo primijetiti da prvi ton grupe od četiri osminke uglavnom označava toničku harmoniju, a zadnji ton predstavlja neakordički ton (prohod ili izmjenični ton). U 42. taktu odvija se dijatonska modulacija u tonalitet C–dura nakon čega nastupa solo ksilofon. Ovakva grupacija od četiri osminke stvara dvodobni metar koji ćemo prikazati u notnom zapisu.

● - najviši ton (vrhunac) grupacije

■ - prohodni ton

40

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

a: I I IV I VI II⁷ I² IV V IV⁷
C: II⁷ V

44

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C: V
a: VII V I I⁷ IV I⁶ II I⁷ III⁴ VI⁷ III⁶ II VI

U 48. taktu slijedi nova nepravilna glazbena rečenica koja nastupa u cjelini kroz narednih šest taktova. Ona je također specifična zbog stvaranja bimetričke situacije uzrokovane nastupom unisono tonova u violinama, violama i ksilofonu te tonalno –

funkcionalnim odnosima. U dionici violončela i kontrabasa od 48. – 51. takta primjećujemo šest grupiranih osminki na tonu -c- s jednim izmjeničnim tonom -b- koje naglaskom prve dobe u taktu zadržavaju trodobni metar. Za to vrijeme violine i viole donose kontrast trodobnom metru izvodeći u četvrtinkama unisono skupinu od pet tonova: -c-, -es-, -fis-, -d- i -as-. Ovakva metarska grupacija tonova potvrđuje se nastupom ksilofona na trećoj dobi 49. takta koji s violinama i violama unisono naglašava ponovni početak navedene skupine. Nakon peterodbnog metra u 51. taktu slijedi trodobni metar koji nastupa od druge dobe. On nastaje po završetku prošle skupine tonova i zbog tona -ais- u 52. taktu koji predstavlja vođicu, a zajedno sa tonom -c- u violončelima i kontrabasima sačinjava dominantnu harmoniju (povećani kvintsekstakord ili terckvartakord). Rješenjem te vođice i harmonije u ton -h- postiže se utisak nastupa teške odnosno prve dobe. Opet slijedi nova skupina od tri tona sa završnom vođicom -cis- i tonom -a- u violončelima i kontrabasima koji se kao dominantna harmonija ipak ne rješavaju u toničku harmoniju, nego ostaju na istom stupnju. Gledajući tonalitetni plan ove rečenice, možemo zaključiti da započinje na I. stupnju c–mola, a završava na V. stupnju d–mola. No s obzirom da cijelo vrijeme dominira dvoglasje, teško možemo odrediti stupnjeve i funkcije unutar tonaliteta. Ipak ako gledamo međusobne vertikalne intervalske odnose, u nekim dijelovima možemo pretpostaviti o kojim se harmonijama radi. Tako u 51. taktu na drugoj dobi možemo zaključiti da se radi o appoggiaturi nakon koje slijedi I. stupanj C–dura. Odmah u sljedećem taktu slijedi nastup već spomenutog povećanog kvintsekstakorda ili terckvartakorda koji se rješava u I. stupanj h–mola. Kromatskom tercnom vezom na trećoj dobi 52. takta nastupa sekstakord b-(d)-g koji predstavlja IV. stupanj d–mola, a nakon njega slijedi V. stupanj a-cis-(e).

The image shows a musical score for measures 48 to 52. The score is written for six instruments: Xylophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several annotations: blue boxes highlight the first three measures (48-50), and pink boxes highlight measures 51 and 52. Orange boxes highlight the cello and bass parts in measures 48-52. Red numbers '3' are placed above the notes in measures 51 and 52, indicating triplets. Blue numbers '5' are placed above the notes in measures 49 and 50, indicating quintuplets. The Xylophone part has a triplet in measure 49 and triplets in measures 51 and 52. The Violin I and II parts have quintuplets in measures 49 and 50, and triplets in measures 51 and 52. The Viola part has triplets in measures 51 and 52. The Violoncello and Contrabass parts have triplets in measures 48, 49, 50, 51, and 52.

Od 54. takta nastupa vanjsko proširenje od četiri takta koje predstavlja kraj **B** dijela, ali ujedno i nagovještava početak **A'** dijela upotrebom motiva **g** u violinama i violama. Nakon nastupa solo tremola u ksilofonu na tonu -a₂-, od 55. takta možemo primijetiti ponovnu upotrebu dvostrukog metra. U kontrabasima i violončelima jasno primjećujemo trodobni metar u ritmu valcera, dok u violinama i violama od druge dobe 55. takta nastupa hemiola sve do kraja ovog proširenja. Promatrajući harmonijsku sliku u ova četiri takta možemo zaključiti da se ona odvija u tonalitetu d–mola. Iako u violinama i violama jasno možemo vidjeti i čuti izmjenu harmonija I. i V. stupnja u 55. i 56. taktu, kontrabasi i violončela na prvim dobama tih taktova izvode akord IV. stupnja zbog čega možemo zaključiti da se radi o trenutku nastupa dvostruke harmonije. U 57. taktu nastupaju harmonije u osminkama. Na drugom dijelu prve dobe imamo septakord IV. stupnja nakon kojeg kromatskom tercnom vezom slijedi septakord es-g-b-d. Nakon njega nastupa kvintakord es-g-b, a zatim opet kromatskom tercnom vezom slijedi sekundakord f-g-b-d te nakon njega kvintsektakord e-(g)-h-c bez terce koji je nastupio kromatskom kvintnom vezom. Ovaj takt označava kraj **B** dijela te ćemo kroz tablični prikaz primijetiti dvodijelni oblik ovog odsjeka.

Odsjek	B (40. – 57. takt)		
Manji tematski odsjek	c	d	vanjsko proš.
Unutarnja građa	8	6	4
Tonalitet	a→C→a	c→d	d

Od 58. takta nastupa **A'** odsjek zbog karakterističnog ritma valcera u trajanju od četiri takta koji smo također imali na početku stavka, ali u dionici ksilofona. Isto tako možemo primijetiti da se ova četiri takta izvode u tonalitetu D–dura. Od 62. takta slijedi ritam valcera u ksilofonu kao što smo imali na početku stavka, a nakon toga u 64. taktu nastupa tema. U izlaganju teme koje je gotovo identično kao na početku stavka možemo primijetiti nedostatak motiva **e** koji je predstavljao rastavljeni

kvintakord g-h-d i motiva **d** sa ornamentalnim variranjem. Zbog nedostatka ta dva takta, tema nastupa kroz sedam taktova gdje zadnji odnosno 70. takt predstavlja repeticiju prethodnog koje Papandopulo koristi u svrhu stvaranja bimetričke situacije u kojoj ksilofon ima trodobni metar, a violine izvode hemiolu. U 71. i 72. taktu slijedi unutarnje proširenje koje je skoro pa identično kao u 13. i 14. taktu. Razliku između tih proširenja vidimo u kromatskom nizu kvartsekstakorda koji se kod violina i viola u 72. taktu donosi u diminuciji, a uzlazni kromatski niz koji smo u 13. taktu imali u ksilofonu preuzimaju violončela i kontrabasi. Nakon toga nam slijedi dvotakt proširenja kao na početku sa ponovnim izlaganjem motiva **c** (ovaj put i u gudačima) i promjenom metra korištenjem hemiole. Od 75. – 77. takta nastavlja se proširenje koje nastupa u vidu sekvence. Model sekvence temelji se na pomaku za veliku tercu silazno u svim glasovima iz takta u takt. Zbog kromatskih pomaka u dionici ksilofona te dionicama violina i viola ne možemo jasno odrediti tonalitetnu sliku, a tome također doprinosi i harmonijska vertikala. Ipak možemo zaključiti da na početku svakog takta sekvence prvi ton u ksilofonu i kontrabasu predstavlja toničku funkciju. U 75. taktu nastupom violina i viola zajedno s violončelom nastupa sekundakord f-g-h-d koji bi predstavljao dominantu dominante u f–molu ili duru. Nakon prohodnog kvintakorda u violinama i violama slijedi povećani septakord f-a-cis-e koji bi mogao imati funkciju dominante subdominante. Na prijelazu u sljedeći takt, kromatskom tercnom vezom slijedi tonika -des- (mol ili dur) nakon čega se navedeni model iz 75. takta identično ponavlja. U 78. taktu nastupa tema u obliku male rečenice. Njezin nastup je melodijski i harmonijski identičan onom u 19. taktu, ali s razlikom da temu ovaj put donose prve violine, a ne ksilofon. Tema završava u 81. taktu u tonalitetu d–mola na sekundakordu II. stupnja. Taj sekundakord predstavlja zajednički akord za modulaciju u F–dur kojeg nalazimo u sljedeća dva takta unutarnjeg proširenja. U njemu primjećujemo stalni uzlazni cjelostepeni osminski pokret u violinama od tona -b- koji sadrži akordičke i prohodne tonove. Za to vrijeme violončela, kontrabasi i ksilofon izvode tonove u osminkama isključivo na teškim dijelovima dobe čime oblikuju harmonijsku vertikalu. Također u zadnjem taktu ovog proširenja u ksilofonu nalazimo motiv **g**. Na prvoj dobi 82. takta nastupa dominantni nonakord F–dura nakon kojeg slijedi povećani kvintakord na IV. stupnju b-d-fis, a zatim sekundakord povećanog as-b-d-fis. U 83. taktu slijedi septakord II. stupnja, a zatim kvintakord VI. stupnja i na zadnjoj dobi takta kvartsekstakord I. stupnja i sekstakord II. stupnja.

82

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

F: V⁹ pov.5 IV³ IV² II⁷ VI I⁴ II⁶

g

prohodni tonovi

U 84. taktu slijedi vanjsko proširenje koje započinje nastupom harmonijske sekvence. Ona se temelji na dvotaktu koji nastupa u tonalitetu a–mola prirodnog gdje se u gudačima izmjenjuju harmonije I. i VII. stupnja. Za to vrijeme ksilofon u 84. taktu izvodi akordičke tonove, a u 85. taktu nastupaju tonovi rastavljenog kvartnog akorda (a-d-g) koje je Papandopulo također koristio u proširenju u 35. taktu. Ovaj model premješta se silazno za čistu kvartu u tonalitet e–mola prirodnog te se identično ponavlja. Od 88. takta opet slijede četiri takta vanjskog proširenja koja nastupaju kao melodijska sekvenca. Ona se temelji na melodiji koja naizmjenično nastupa u ksilofonu te violončelima i kontrabasima. Melodija koja se iznosi u triolama sadrži izmjenične tonove te tonove rastavljenog četverozvuka. Tako u 88. taktu u ksilofonu primjećujemo tonove malog molskog septakorda e-g-h-d s izmjeničnim tonovima -dis-, -fis- i -ais-. U 89. taktu melodiju preuzimaju violončela i kontrabasi s tonovima polusmanjenog septakorda g-b-des-f, a nakon toga ksilofon također s tonovima polusmanjenog septakorda b-des-e(fes)-gis(as). U 91. taktu sekvenca završava tonovima malog molskog septakorda cis-e-gis-h u violončelima i kontrabasima. Time nam ujedno prikazuje njezin početak i kraj koji sadrže tonove iste vrste septakorda (mali molski), ali i središnji dio koji se također bazira na nastupu istog septakorda (polusmanjeni). Nadalje možemo primijetiti da ova triolska melodija sekvence (gledajući njezin prvi ton) iz takta u takt nastupa za malu tercu uzlazno. Violine i viole

za vrijeme nastupa ove sekvence izvode akorde koji dobivaju kolorističku značajku, a ne tonalno – funkcionalnu. U 92. taktu nastavlja se proširenje u kojem na prvoj dobi gledajući harmonijsku vertikalu nastupa mala terca h-d. Tek na drugoj dobi kromatskim pomakom u violončelima i kontrabasima na ton -b- nastupa kvintakord b-d-f, a nakon njega trozvuk s tonovima $a_{(mali)}-f_1-a_1$. Ovdje bi mogli zaključiti da se radi o povratku u tonalitetu F–dura gdje je nastupio IV. stupanj, a nakon njega sekstakord I. stupnja sa udvojenim basovim tonom. U 93. taktu slijedi kadenca u tonalitetu F–dura gdje na prvoj dobi nastupa obrat smanjenog septakorda na povišenom IV. stupnju te predstavlja dominantu dominante. Na drugoj polovici prve dobe slijedi rješenje smanjenog septakorda u dominantni kvartsektakord, a na drugoj dobi nastupa dominantni septakord. Zadnja harmonija sekstakorda III. stupnja koja ima ulogu dominante rješava se u molsku subdominantu u 94. taktu čime možemo zaključiti da se ovdje radi o varavoj kadenci. Sljedeći dvotakt (94. i 95. takt) opet donosi motiv **c** sa metričkom promjenom korištenjem hemiole (isto kao 14. i 15. te 73. i 74. takt). Nakon nastupa molske subdominante F–dura u 94. taktu, daljnjim harmonijskim zbivanjima u 95. i 96. taktu možemo primijetiti prelazak iz dura u istoimeni mol. U 95. taktu nastupa harmonija VI. stupnja sa povišenom kvintom, a na trećoj dobi sa čistom kvintom. Sljedeći takt donosi autentičnu kadencu u tonalitetu f–mola unutar koje u dionici ksilofona nalazimo motiv **f** u inverziji. Na drugoj dobi 96. takta nastupa kvintakord VI. stupnja, a nakon njega kvintakord VII. stupnja sa povišenom kvintom. Kadenca završava kvintakordom I. stupnja u tonalitetu f–mola. Daljnjim razvojem melodije u ksilofonu u 97. taktu umjesto tona -as- nalazimo ton -a- što bi nam sugeriralo ponovnu modulaciju u istoimeni dur. No ovu pretpostavku ćemo razriješiti daljnjom analizom novog odsjeka jer kraj 97. takta predstavlja završetak **A'** odsjeka i početak završnog dijela odnosno *code*. Analizom ovog dijela možemo ustvrditi da iako sadrži glazbenu materiju i djelomičnu reprizu prvog dijela **A** odsjeka, daljnji razvoj i upotreba sekventnog ponavljanja ne prikazuju strukturu nekog manjeg glazbenog oblika.

Odsjek

A'
(58. – 97. takt)

Unutarnja građa	6+9+5+6+14
Tonalitet	D→f→d→F→a→e→F→f

U 98. taktu nastupa *coda* koja traje jedanaest taktova. Specifičnost *code* je u izvođenju glazbenog materijala odnosno korištenju dijelova motiva teme na toničkoj harmoniji tokom svih jedanaest taktova. U 99., 100. i 101. taktu u dionici ksilofona primjećujemo fragmente motiva **f** nakon čega u 102. taktu nalazimo motiv **c**. U 104. taktu u dionici viola možemo uočiti nastup motiva **f** u cijelosti. S obzirom da tokom nastupa *code* u dionici ksilofona susrećemo čestu upotrebu tona -des-, možemo zaključiti da završni dio cijelog stavka nastupa na harmoniji I. stupnja F mol–dura.

3.5. Prestissimo

Posljednji stavak ovog koncerta je isto kao i drugi stavak, građen na jednoj temi. Tu temu koja se donosi u trinarnom ritmu u brzom tempu Papandopulo provlači kroz različite tonalitete prekidajući ju kraćim binarnim intermezzima koje ćemo označiti kao epizode. Stavak započinje uvodom od 1. – 7. takta kojeg karakterizira motiv repetirajućeg tona, a nakon toga nastupa tema sa proširenjima od 8. – 37. takta. Od 38. – 50. takta nastupa kraći intermezzo kojeg ćemo označiti kao prva epizoda, a nakon toga slijedi nastup teme od 51. – 64. takta. U 65. taktu slijedi ksilofonski solo dio koji predstavlja svojevrsnu kadencu i traje do 76. takta. Tu kadencu zbog promjene mjere, binarnog ritma i prekida teme također možemo smatrati drugom epizodom. Nakon toga nastupa tema s proširenjem od 77. – 106. takta, a zatim slijedi kraća epizoda od 107. – 113. takta. Posljednji nastup teme s proširenjem odvija se od 114. – 124. takta, a nakon toga nastupa *coda*. S obzirom da se nastupi tema odvijaju u različitim tonalitetima, ovdje ne možemo govoriti o klasičnom obliku ronda. No činjenica da se stavak temelji na nastupu jedne teme koja se prekida kontrastnim intermezzima odnosno epizodama uvelike podsjeća na oblik ronda s jednom temom. Zbog toga ćemo zaključiti da se ovdje radi o nekarakterističnom ronu s nastupima teme u različitim tonalitetima.

Odsjek	uvod	T	e1	T	e2 (kadenca)
Taktovi	1. – 7.	8. – 37.	38. – 50.	51. – 64.	65. – 76.
Unutarnja građa	7	2+6+3+4+4+5+6	4+4+5	7+3+4	7+5

Odsjek	T	e3	T	coda
Taktovi	77. – 106.	107. – 113.	114. – 124.	125. – 135.
Unutarnja građa	6+3+3+6+3+6+3	2+2++2+1	6+5	3+8

Stavak započinje uvodom koji predstavlja motiv repetirajućeg tona izvedenog u osminkama. U prva četiri takta donosi se na tonu -cis-, a zbog tona -d- u 3. taktu u prvim violinama i daljnjeg nastupa ovog motiva na tonu -fis- možemo zaključiti da se uvod odvija u tonalitetu fis–mola u odnosu dominantna – tonika.

Od 8. takta započinje nastup nepravilne velike rečenice koja traje jedanaest taktova. Njezin početak od dva takta kojeg možemo i nazvati uvodom teme donosi stalni trinarni ritam u violinama i violama koje zajedno s nastupom violončela sačinjavaju harmonijsku podlogu. Glavni tematski materijal donosi ksilofon u 10. taktu u kojem tonovi rastavljenog akorda h-d-fis predstavljaju motiv koji će Papandopulo često koristiti kroz razvoj ovog stavka. Stoga ćemo ga označiti kao motiv **m**. U nastupu teme od 10. takta također možemo uočiti kanonsku imitaciju njezina početnog dvotakta koja se odvija između ksilofona te violončela i kontrabasa. Tema se donosi u tonalitetu D–dura gdje u 8. taktu nastupa kvintakord I. stupnja, a na četvrtoj dobi terckvartakord II. stupnja sa dodanom septimom -a-. Nakon harmonijske i ritamske reprize tog takta, u 10. taktu slijedi harmonija I. stupnja, a zbog tona -h- u ksilofonu na drugoj dobi nastupa septakord VI. stupnja nakon čega opet slijedi povratak na prvi stupanj. U 11. taktu nastupa harmonija dominante koju možemo okarakterizirati kao terckvartakord V. stupnja, ali bez vođice -cis- koja se pojavljuje tek na zadnjoj dobi takta. Sljedeći takt predstavlja harmonijsku reprizu 10. takta, a u 13. taktu slijedi septakord V. stupnja nakon kojeg nastupa kvintakord I. i septakord VI. stupnja u 14. taktu. Tema završava savršenom autentičnom kadencom gdje u 15. taktu nastupa septakord V. stupnja. Ton -fis- u violončelima i kontrabasima možemo okarakterizirati kao appoggiaturu nakon koje se kratkim nastupom tona -e- na zadnjoj dobi takta formira terckvartakord V. stupnja koji se rješava u harmoniju I. stupnja. Nastup teme sa svim prijašnje navedenim značajkama ćemo prikazati u sljedećem notnom prikazu.

10 *m*

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

kanonska imit.

D: I VI⁷ | I V³⁴ | I VI⁷ | I⁶ | I⁶

13 *m*

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

prohodni tonovi

appoggiatura

V⁷ | V⁵⁶ | I | VI⁷ | V⁷ | I

Od 16. takta slijedi vanjsko proširenje u trajanju od tri takta. U dionici ksilofona nalazimo melodiju sa akordičkim tonovima na teškim dijelovima dobe koji imaju uzlaznu kromatsku putanju. Ostali tonovi predstavljaju neakordičke odnosno izmjenične tonove. Nastup gudača na teškim dobama zajedno s dionicom ksilofona sačinjavaju harmonijske progresije koje nas po završetku proširenja dovode do tonaliteta dominante D–dura. Tako u 16. taktu na prvoj dobi nastupa kvintakord I. stupnja u D–duru, a zatim kromatskom kvintnom vezom slijedi kvintsekstakord c-e-g-a. Taj kvintsekstakord predstavlja V. stupanj u d–molu prirodnom zbog čega možemo objasniti nastup sljedeće harmonije u 17. taktu koja predstavlja napuljski sekstakord

u D–duru ili molu. Potom slijedi kvintakord h-d-fis koji predstavlja VI. stupanj D–dura, a u 18. taktu nastupa kvintakord a-c-e kojeg opet možemo okarakterizirati kao V. stupanj d–mola. Zadnja harmonija ovog proširenja predstavlja kvartsekstakord cis-fis-ais koji je nastupio prividnom kromatskom tercnom vezom. Od 19. takta slijedi nastup nove velike rečenice koja traje trinaest taktova. Stalni pulsirajući trinarni ritam u violinama i violama zajedno s dugim tonovima u violončelu najavljuju ponovni nastup teme koja se pojavljuje u ksilofonu u 23. taktu. No njezin nastup Papandopulo donosi u nepotpunom obliku. Kroz dva takta iznosi samo glavu teme, a nakon toga u 25. i 26 taktu koristi ritmički motiv koji možemo naći u 13. taktu. Zbog toga proizlazi zaključak da tema nastupa necjelovito i varirano.

Xylophone

ritamski motiv prvog nastupa teme

Nastup ove rečenice započinje na I. stupnju a–mola. U 20. taktu slijedi nepotpuni septakord V. stupnja, a nakon toga u sljedećem taktu prijelaz u istoimeni tonalitet nastupom kvintakorda I. stupnja A–dur. Nakon harmonije terkvartakorda II. stupnja u 22. taktu započinju dva takta teme sa istim harmonijskim progresijama kao i u njezinom prvom nastupu. U 25. taktu koji predstavlja varirani dio teme nastupa kvintakord I. stupnja u A–duru, a nakon njega polusmanjeni septakord dis-fis-a-cis koji bi trebao imati funkciju dominantna dominante. Nastupom kvartsekstakord d-g-h i d-g-b u 26. taktu prijašnji polusmanjeni septakord dis-fis-a-cis enahrmonijskom promjenom tona -dis- u -es- dobiva ulogu dominante G–dura i mola. Time postaje septakorda VII. stupnja (fis-a-cis-es) sa čistom kvintom -cis- koji predstavlja alterirani ton. Završetkom 26. takta kreće unutarnje proširenje rečenice koje traje pet taktova. Karakteristika ovog proširenja je nastup motiva **m** koji se počevši od violončela i kontrabasa iznosi kanonski u svim instrumentima zaključno s nastupom u 31. taktu u dionici ksilofona. Iako nam završetak 26. takta i cijeli 27. takt sugeriraju tonalitet g–mola, daljnji harmonijski razvoj nam ne donosi njegovu potvrdu zbog čega g–mol predstavlja posredni tonalitet. Nastup sekundakorda f-g-b-d u 28. taktu predstavlja zajednički akord za modulaciju u F–dur. Taj sekundakord predstavlja II.

stupanj F–dura nakon čega slijedi septakord VII. stupnja. U 29. taktu nastupaju kvintakord VI. stupnja i nonakord V. stupnja, a u 30. taktu slijedi septakord IV. stupnja sa tonom -g- u violončelima koji predstavlja teški prohod i prohodnim tonom -c- u violama. Zaključnu harmoniju ovog proširenja u 31. taktu predstavlja nonakord V. stupnja sa dodanom undecimom. Od 32. takta slijedi nastup motiva repetirajućeg tona iz uvoda u trajanju od šest taktova. Kao što je taj motiv na početku predstavljao uvod u ovom slučaju dobiva ulogu mosta koji najavljuje nastup nove glazbene materije. U 32. i 33. taktu nastupa na tonu -fis-, a pred kraj 33. takta potvrđuje se harmonija tog tona u vidu kvintakorda fis-a-cis. Silaznom kromatskom tercnom vezom u 34. taktu nastupa sekstakord f-a-d zbog čega se motiv repetirajućeg tona istodobno izvodi na tonovima -d- i -c-. Također u 36. taktu u dionicama viole i kontrabasa primjećujemo silazni kromatski prohod od tona -b- koji u sljedećem taktu završava na tonu -fis-. Time nastaje harmonija nepotpunog kvintsekstakorda fis-(a)-c-d koja unatoč svojoj dominantnoj funkciji u nastavku ne dobiva rješenje. No s obzirom na daljnji harmonijski nastavak u tonalitetu F–dura, možemo zaključiti da taj kvintsekstakord ima funkciju dominante II. stupnja F–dura.

Početak 38. takta predstavlja nastup novog glazbenog materijala u vidu epizode. Ona započinje nastupom sekvence čiji model traje dva takta te se transponira silazno za veliku sekundu. Moramo spomenuti da se njezina sekventnost iskazuje između dionica ksilofona, violina i viola. Za to vrijeme violončela izvode melodijsku liniju gotovo pa identičnu melodiji violončela iz 14. takta tokom prvog nastupa teme.



Harmonijski gledano, model sekvence odnosno njezina prva dva takta nastupaju na dominantnoj harmoniji, a transpozicija na toničkoj harmoniji F–dura. Doprinos harmonijskim spojevima donosi i dionica kontrabasa koja izvođenjem tona -c- pogoduje promjenama iz sekundarne u glavne dominantne i toničke funkcije unutar

takta. Tako na prvoj dobi 38. takta započinje septakord VII. stupnja, a nastupom kontrabasa nastaje nonakord V. stupnja. U 39. taktu opet imamo VII. stupanj, no ovaj put u obliku sekundakorda zbog dionice violončela nakon čega slijedi septakord V. stupnja. Transpozicija sekvence započinje na septakordu VI. stupnja nakon kojeg odmah slijedi kvartsekstakord I. stupnja, a u 41. taktu nastupa kvartsekstakord te sekundakord na VI. stupnju. Od 42. takta nastupa nova velika rečenica koja traje devet taktova (4+5). Njezina specifičnost očituje se u nastupu duola u dionici ksilofona koje predstavljaju novi binarni ritam. Time Papandopulo prekida neprestani trinarni ritam koji se provlačio kroz sve dionice stavka. Također u 44. taktu možemo primijetiti promjenu mjere u devet osmina koja bi nam mogla sugerirati promjenu metra iz dvodobnog u trodobni. No upravo zbog gudača u 44. i 45. taktu koji izvode istu harmoniju spojenu ligaturom preko taktne crte, osjećaj dvodobnog metra i dalje ostaje.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a melodic line starting at measure 44, marked with a forte dynamic 'f'. It contains eighth notes with accents and slurs. Below it are five staves representing a harmonic accompaniment for violin I, violin II, viola, cello, and double bass. Three vertical yellow boxes highlight the harmonic structure in measures 44, 45, and 46. A bracket below the bottom two staves is labeled 'dvodobni metar'.

Iako osminka pauza na početku 46. takta doprinosi svojevrsnom prekidu dvodobnosti metra, kvintakordi d-f-a i cis-e-gis u violinama i violama dobivaju metričku ulogu predtakta koja je uvjetovana naglašenim unisono nastupom violončela i kontrabasa čime se dvodobnost metra dalje nastavlja. Zadnja dva takta odnosno 49. i 50. takt predstavljaju proširenje koje sadrži varirani motiv repetirajućeg

tona, u ovom slučaju tona -g- i time najavljuje nastup novog dijela. Nakon završetka sekvence u 41. taktu na VI. stupnju F–dura, on postaje zajednički akord za modulaciju u paralelni mol. Tako u 42. i 43. taktu započinje tonalitet d–mola gdje harmonije nastupaju na teškim dobama, a za to vrijeme violončela i kontrabasi izvode pedalni ton -d-. U 42. taktu na prvoj dobi imamo kvintakord I. stupnja, a nakon njega kvintakord VII. stupnja d–mola prirodnog. Za vrijeme nastupa spomenutih kvintakorda, u drugim violinama nalazimo izmjenični ton -g- i zaostajalicu -f-. U 43. taktu slijedi kvintakord VI. stupnja sa zaostajalicom -e-, a zatim nastupa kvintakord V. stupnja sa zaostajalicom -d- i obrat smanjenog septakorda na VII. stupnju d–mola. Od 44. do 45. takta nastupa harmonija I. stupnja d–mola. Prve tri dobe 44. takta primjećujemo kvintakord I. stupnja bez terce u gudačima, a nastup ksilofona na četvrtoj dobi upotpunjuje harmoniju I. stupnja sa tercom -f- i septimom -c-. U 46. i 47. taktu nalazimo silazno kromatsko paralelno nizanje kvintakorda u dionicama violina i viola koje započinje kvintakordom I. stupnja. Također uočavamo da početak i kraj ovog niza sadrže kvintakorde cis-e-gis i e-g-h koji imaju funkciju izmjeničnih tonova. Za to vrijeme violončela i kontrabasi izvode tonski niz čiji početak s tonovima -d-, -gis-, -cis- i -d- podsjeća na motiv s početka prvog stavka koji je ipak u drugoj ritmičkoj strukturi. No to nam i dalje daje uvid u Papandopulovu vještu motivičku razradu te njihovu primjenu kroz sve stavke ovog koncerta.

motiv s početka prvog stavka

tonski niz u 46. i 47. taktu

Zajedničkim nastupom spomenutog tonskog niza te kromatski nizanih kvintakorada na teškim dobama nastaju slučajne harmonije zbog čega ne možemo odrediti tonalitetni centar. Tek pred kraj kromatskog niza odnosno na četvrtoj dobi 47. takta nastaje polusmanjeni septakord d-f-as-c nakon kojeg slijedi kvartsekstakord c-f-as. Zbog daljnjeg harmonijskog razvoja možemo zaključiti da se ovdje radi o nastupu tonaliteta c–mola gdje su nastupili septakord II. i kvartsekstakord IV. stupnja. U 48.

taktu nastupa septakord IV. stupnja, a nakon njega nonakord V. stupnja. Zaključno sa 49. i 50. taktom možemo reći da ova epizoda završava na dominantni c–mola.

Od 51. takta kreće ponovni i cjeloviti nastup teme u obliku velike rečenice od sedam taktova. Ovaj put ju donose prve violine u piano dinamici zbog čega nemamo gustu strukturu trinarnog ritma u gudačima kao u prvom izlaganju. Zato ostatak gudača donosi harmonijsku pratnju samo na teškim dijelovima dobe u pizzicatu, a ksilofon dobiva ulogu stalne trinarne podloge.

51

Xylophone *f* *p* trinarni ritam u ksilofonu

Violin I *f* pizz. početak tema u violinama

Violin II *f* pizz.

Viola *f* pizz.

Violoncello *f* pizz.

Contrabass *f*

Početak teme u 51. taktu

Tema nastupa u tonalitetu As–dura. Nakon što je epizoda završila na dominantni c–mola, zajednički akord za modulaciju u As–dur predstavljaju tonovi -f- i -as- u 51. taktu koji u c–molu označavaju IV. stupanj, a u As–duru VI. stupanj. U 52. taktu slijede kvintakordi VI. i I. stupnja, a u 53. taktu septakord VI. i kvintakord I. stupnja. Zatim u 54. taktu nastupaju sekstakord I. i kvintakord II. stupnja, a nakon toga sekstakord II. i I. stupnja. Predzadnji takt teme sadrži kvintakord VI. i I. stupnja, a zadnji kvartsekstakord i kvintakord I. stupnja As–dura. Od 58. takta nastupa most kao prijelazni dio prema nastupu nove epizode. Kromatskom tercnom vezom sa kvintakorda as-c-es na polusmanjeni septakord f-as-ces-es u 58. taktu koji nastupa kao rastavljeni četverozvuk modulira se u tonalitet Ges–dura gdje polusmanjeni

septakord predstavlja VII. stupanj. Rješenje prohodnog tona -b- u violončelima i kontrabasima na kraju 58. takta u ton -a- na početku 59. takta stvara harmonijsku vertikalu koja sadrži tonove a-ces-es. Daljnjim nastupom tona -des- u prvim violinama 59. takta, a potom i u violončelima i kontrabasima možemo zaključiti da prijašnji trozvuk a-ces-es zapravo predstavlja nepotpuni oblik dominantnog nonakorda sa povišenom kvitnom (moguće i neki od njegovih obrata). Nastupom tona -des- u violončelima i kontrabasima na petoj dobi formira se dominantni nonakord sa čistom kvintom. Nakon kromatskog prohoda tona -g- kod prvih violina u 60. taktu nastavlja se silazni kromatski prohod violina i viola koji se zaustavlja na četvrtoj dobi ponovno formirajući dominantni nonakord na V. stupnju Ges–dura. Nastup ksilofona pred kraj 60. i početak 61. takta donosi motiv **m** nakon čega se gudači u 62. taktu za malu sekundu silazno spuštaju na dominantni nonakord c-g-b-d koji predstavlja V. stupanj F–dura. Ksilofon opet donosi motiv **m** nakon kojeg nastavlja melodiju tonovima rastavljenog dominantnog nonakorda.

U 65. taktu slijedi druga epizoda koja se donosi u vidu solističke kadence. Promjenom mjere u dvočetvrtinsku na početku epizode Papandopulo prekida trinarni pokret koji se iskazuje tokom nastupa teme te uvodi binarni koji smo već imali nastupom duola u prvoj epizodi. Time nam ujedno ukazuje na zasebne ritmičke karakteristike teme i epizode. Epizodu predstavlja velika rečenica u trajanju od dvanaest taktova. Nakon završetka prijašnjeg tematskog odsjeka na dominantni F–dura, kadenca odnosno epizoda nastavlja u istom tonalitetu. Tek pred kraj 66. takta možemo čuti promjenu tonaliteta zbog nastupa tona -fis- koji predstavlja vođicu za drugi stupanj F–dura. U 67. taktu nastupa kratki uklon u tonalitet g–mola nakon čega se opet vraćamo u F–dur u 68. taktu. Iako zvučno ne čujemo najjasnije tonalitet F–dura zbog intervalskih odnosa u 68. taktu koji predstavljaju tritonus (b_1-e_2) i velika septima (e_2-f_1), teoretski gledano ton -b- može predstavljati subdominantnu harmoniju, a ton -e- vođicu odnosno dominantnu harmoniju nakon čega slijedi tonička na tonu -f-. Sljedeći ton -as- enharmonijskom promjenom u -gis- predstavlja vođicu odnosno dominantu III. stupnja koji nastupa u 69. taktu, a nakon njega slijedi IV. stupanj. Zadnji ton 69. takta opet predstavlja vođicu za II. stupanj koji slijedi nastupom tona -g- u 70. taktu. Nastup sljedećeg rastavljenog kvintakorda h-dis-fis možemo objasniti kromatskom tercnom vezom s prijašnjom harmonijom. U 71. taktu i

dalje ostajemo na harmoniji kvintakorda h-dis-fis koji još nema određenu tonalnu funkciju. Od 72. takta započinje proširenje rečenice u kojem se vraća trinarni ritam nastupom sekstola u dvočetvrtinskoj mjeri. Također u ovom taktu prijašnja harmonija h-dis-fis dobiva ulogu dominante e–mola nastupom tonova -c- i -a- koji predstavljaju smanjenu nonu i malu septimu naspram temeljnog tona. U 74. taktu nastupa rastavljeni sekundakord velikog durskog septakorda na VI. stupnju e–mola, a potom se za malu sekundu uzlazno nižu dva sekundakorda kod kojih posljednji cis-d-fis-a u 75. taktu sugerira povratak u tonalitet D–dura. Tonalitet D–dura odnosno točnije njegova paralelnog mola potvrđuje se nastupom tona -ais- i potom tona -h- koji predstavljaju funkcije dominante i tonike. Posljednji takt epizode donosi repetirajući ton -h- sa izmjeničnim tonovima čime se potvrđuje tonalitet h–mola.

Od 77. takta započinje unisoni nastup teme u dionicama prvih i drugih violina. Kao i na početku stavka, ona se donosi u obliku velike rečenice sa proširenjem u trajanju od devet taktova. Zajedničko izlaganje teme prvih i drugih violina traje do 80. takta nakon čega druge violine preuzimaju ulogu drugog glasa u funkciji harmonijske pratnje. Iako je njezin nastup s proširenjem tonalitetno i harmonijski gotovo identičan prvom izlaganju, ne možemo govoriti o potpunoj reprizi glazbene materije zbog drugačije instrumentacije. Gusti trinarni harmonijski ritam violina i viola s početka stavka ovaj put zamjenjuje prozračna ksilofonska pratnja koju nastavlja dionica viola, a umjesto ksilofona temu prezentiraju violine.

The image shows a musical score for measures 77 to 80. The score is in 6/8 time and begins with the tempo marking 'Tempo I'. The first two staves are for the first and second violins, which play the theme in unison. The theme is marked with a red bracket and the word 'tema' in red. The first violin part starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The second violin part also starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The third staff is for the viola, which plays a accompaniment of chords, marked with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The fourth staff is for the cello and double bass, which play a accompaniment of chords, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Nastup teme započinje na I. stupnju tonaliteta h–mola koji je već prethodno pripremljen u epizodi. No u 78. taktu primjećujemo povratak u tonalitet D–dura preko nepotpunog septakorda h–d–a nakon kojeg u istom taktu slijede kvintakord IV. stupnja i nepotpuni terckvartakord VII. stupnja. Cijeli 79. takt odvija se na sekstakordu I. stupnja, a 80. takt na sekundakordu, septakordu i sekstakordu V. stupnja. U 81. i 82. taktu slijedi kvintakord I. stupnja čiji temelj donosi nastup viola. Za to vrijeme druge violine s izmjeničnim tonovima u 81. taktu te prohodnim u 82. taktu stvaraju veću pokretljivost i prozračnost melodijskog pokreta. Sljedeća tri takta donose proširenje koje je harmonijski i ritmički gotovo identično onom iz 16., 17. i 18. takta. Jedinu razliku predstavlja drugi takta proširenja u kojem ovaj put na četvrtoj dobi umjesto kvintakorda VI. stupnja nastupa sekundakord IV. stupnja. Od 86. takta slijedi nastup velike rečenice od dvanaest taktova koja kao i na početku donosi nepotpunu temu u tonalitetu A–dura. Ono što možemo primijetiti u njezinom uvodnom dijelu jest da je skraćena za jedan takt. Tome pridonosi raniji upad violončela koja nastupaju s tonom -e- odmah u prvom taktu na četvrtoj dobi. Također njegovim spajanjem ligaturom preko taktne crte nastaje sinkopirani ritam koji se dalje nastavlja u 88. taktu. Na taj način Papandopulo potiskuje trinarni ritam violina i viola te naglascima na lakšim dijelovima doba u violončelu oslabljuje dvodobni metar.

19

Violoncello

4 takta

86

Vc.

3 takta

Harmonijski spojevi uvodnog dijela i tokom nastupa necjelovite teme u 89. i 90. taktu u tonalitetu A–dura su identični onom s početka stavka (19. – 24. takt). Od 91. – 97. takta slijedi proširenje koje se prvotno sastoji od četiri takta sekvence. Model sekvence donosi se u 91. taktu nakon čega se transponira silazno za veliku sekundu, a nakon toga za malu tercu i opet veliku sekundu. Njezino neposredno ponavljanje

se ponešto oslabljuje nastupom kontrabasa u duolama i njegovim utjecajem na promjenu harmonijskog modela. Sekvenca započinje kvintakordom I. stupnja A–dura nakon čega slijedi nepotpuni sekundakord II. stupnja (nedostatak tona -fis-). Sekundakord postaje zajednički akord za prelazak u G–dur gdje on predstavlja III. stupanj. U 92. taktu slijedi kvintakord I. stupnja G–dura, a nastupom kontrabasa nastaje septakord VI. stupnja. Potom imamo opet nepotpuni sekundakord II. stupnja koji zbog kontrabas mijenja oblik u septakord. Taj septakord II. stupnja postaje zajednički akord za prelazak u e–mol nakon čega u 93. taktu slijedi kvintakord i kvartsekstakord I. stupnja. Opet slijedi nepotpuni sekundakord II. stupnja u e–molu koji mijenja oblik u septakord i ujedno postaje III. stupanj D–dura. U zadnjem taktu sekvence nastupaju kvintakord I., septakord VI. te nepotpuni septakord i terckvratokord V. stupnja D–dura. Od 95. – 97. takta slijede posljednja tri takta proširenja koje odlikuju silazni kromatski total od $h_1 - h_{(mali)}$ u dionici ksilofona te sinkopirani ritam u gudačima koji zaustavlja neprestani trinarni ritam prijašnjeg nastupa teme i sekvence. Od 98. – 106. takta nastupa most koji u prvih šest taktova sadrži identičan nastup repetirajućih tonova s početka stavka. Gledajući početak stavka gdje smo imali uvod i zatim nastup tematskog materijala, možemo reći da se od 77. – 103. takta događa inverzija spomenute cjeline u kojoj prvotno nastupa tema, a nakon toga glazbena materija uvoda koja u ovom slučaju ima ulogu mosta. Nakon završetka repetirajućeg tona -fis- u 102. i 103. taktu, slijedi spoj durskih kvintakorda fis-ais-cis i a-cis-e kromatskom tercnom vezom. Nakon povratka na kvintakord fis-ais-cis u 105. taktu, dionica ksilofona izvodi motiv **m** na harmoniji dominantnog nonakorda c-e-g-b-d koju izvode gudači. Između spoja posljednjih dviju harmonija udaljenih za tritonius možemo ustvrditi i čuti postizanje tonsko – kolorističkog trenutka u kojem ipak ne pronalazimo nikakvu harmonijsko funkcionalnu vezu.

U 107. taktu nastupa kratka epizoda u trajanju od sedam taktova. Opet primjećujemo promjenu mjere u dvočetvrtinsku i time promjenu ritma iz trinarnog u binarni. Epizoda se sastoji od dvije dvotaktne fraze i zadnjeg taktova u kojem posljednji takt donosi tonalitet zadnjeg nastupa teme. S obzirom da je zadnja harmonija u 106. taktu predstavljala dominantni nonakord F–dura, prvi dvotakt epizode sadrži izmjenu kvintakorda g-b-d i c-e-g koji bi u tom slučaju predstavljali II. i V. stupanj F–dura. No u daljnjem razvoju ne nalazimo rješenje u toničku harmoniju

zbog čega ne dobivamo potvrdu tonaliteta F–dura. Stoga bi logičniji zaključak bio da odnos spomenutih kvintakorda zapravo predstavlja odnos dominante i tonike, a to nas upućuje na Papandopulovo korištenje starih načina (modusa) odnosno u ovom slučaju miksolidijskog modusa na tonu -c-.

miksolidijski modus na tonu c

C: V I V I

Nakon prvog dvotakta koji je sadržavao harmonije V. i I. stupnja miksolidijskog modusa na tonu -c-, u 109. taktu na prvoj polovici dobe nastupa nepotpuni terckvartakord III. stupnja, a zatim tokom cijelog takta kvintakord V. stupnja sa teškim prohodnim tonom -c- i appoggiaturom -a- u ksilofonu. U 110. taktu slijedi nepotpuni kvintakord, kvartsekstakord i nonakord I. stupnja, a na zadnjoj polovici druge dobe nastupa kvintakord V. stupnja koji ujedno predstavlja zajednički akord za prelazak u tonalitet d–mola. U posljednja tri takta epizode možemo uočiti dvostruki harmonijski odnos između skupina instrumenata. Dok nam vanjski glasovi koje predstavljaju najviša dionica ksilofona i najdublja dionica kontrabasa jasno donose harmonijske odnose tonike i dominante d–mola, unutarne dionice violina, viola i violončela donose uzlazne paralelne septakorde. S obzirom da se izvode pizzicato tehnikom i u

osminkama, čujemo ih jako kratko i stoga možemo reći da je njihova funkcija više tonsko – koloristička nego tonalno – funkcionalna. Zadnja polovica druge dobe u 112. taktu donosi nastup tonova -a- i -d- između kontrabasa i ksilofona što nam sugerira I. stupanj d–mola, a on ujedno postaje zajednički akord za modulaciju u C–dur. Epizoda završava nastupom dominante C–dura u 113. taktu i time postavlja tonalitet za posljednje izlaganje teme.

Zadnji i cjeloviti nastup teme započinje u 114. taktu u dionici ksilofona. Tokom njezina izlaganje u prva tri takta, gudači izvode gustu harmonijsku i kolorističku pratnju u forte dinamici sa dužim notnim vrijednostima. Na taj način slušatelju pojačavaju i potenciraju zaključni odnosno zadnji nastup teme. U posljednja tri takta gudači skupa s temom nastupaju u trinarnom ritmu što je ujedno i bila karakteristika u prvom nastupu teme. Time se stvara cjelovitost i koherentnost od njezina prvog do posljednjeg nastupa. Tema započinje u tonalitetu C–dura na sekundakordu VI. stupnja, a potom i sekundakordu IV. stupnja. U 115. taktu slijedi nonakord na II. stupnju sa dodanom kvartom i kvintsekstakord VI. stupnja, a u 116. taktu sekundakord VI. stupnja. Kroz cijeli 117. takt nastupa harmonija V. stupnja, a u 118. taktu harmonija VI. stupnja. Posljednji takt teme završava autentičnom kadencom u tonalitetu C–dura. Nakon teme slijedi pet taktova mosta koji sadrži trinarni ritam repetirajućeg tona -c- u gudačima sa izmjeničnim tonovima -des- i -h- te tona -g- u ksilofonu sa izmjeničnim tonovima -as- i -fis-. Oni potvrđuju tonalitet C–dura stalnim izmjenama toničke i dominantne funkcije te ga ujedno prenose na završni dio stavka.

Coda nastupa u 125. taktu u tonalitetu C–dura. Za nju možemo reći da predstavlja sintezu svih bitnih značajki koje je Papandopulo provodio tokom cijelog stavka. Iako uvodi dvočetvrtinsku mjeru u ksilofonu za vrijeme trajanja šesteroosminske mjere kod gudača, ne možemo govoriti o polimetriji jer obje mjere sadrže dvodoban metar. No možemo govoriti o poliritmiji koju je već koristio upotrebom duola i kvartola u šesteroosminskoj mjeri, a ovdje ju koristi stapanjem dviju različitih mjera koje do ovog trenutka nisu zajedno nastupile. Prvi takt *code* nastupa na I. stupnju C–dura nakon čega uzlaznom kromatskom tercnom vezom slijedi dominantni nonakord e-gis-d-fis. Enharmonijskom promjenom spomenutog nonakorda u fes-as-eses-ges možemo opravdati sljedeću uzlaznu kromatsko tercnu

vezu sa kvintsekstakordom c-es-as-ges nakon čega se opet kromatskom tercnom vezom vraćamo na kvintakord I. stupnja C–dura. Od 128. taktu započinje nastup prvog dvotakta teme u dionici violončela i kontrabasa koji se potom kanonski imitira u dionici viola, a na kraju i u dionici violina. *Coda* završava autentičnom kadencom u 133. taktu nastupom nonakorda IV. stupnja i septakorda V. stupnja koji se rješava u harmoniju I. stupnja C–dura. Predzadnji takt sa unisono nastupom tona -c- predstavlja produljenje u svrhu potenciranja toničke funkcije, a prijašnji septakord V. stupnja dobiva svoje potpuno rješenje u zadnjem taktu nastupom kvintakorda I. stupnja u oktavnom položaju.

4. ZAKLJUČAK

Koncert za ksilofon i gudački orkestar prvotno predstavlja Papandopulovo istraživanje tehničkih mogućnosti sviranja ksilofona te opsega i zvukovnih boja ksilofona kao solističkog instrumenta i njegovo sjedinjavanje s gudačkim orkestrom. Papandopulo vješto koristi ksilofon primjerice kao pratnju gdje posebno u prvom stavku ima ulogu ostinata koji se treba izvoditi ritmičkom preciznošću koja nas ujedno i može asociirati na sviranje malog bubnja. No također je uspio dobiti melodioznost ksilofona pogotovo u drugom sporom stavku zahvaljujući vještom ispreplitanju i pretapanju sa zvukovnom bojom gudačkog orkestra. Ovaj koncert nam može poslužiti kao prikaz Papandopulova velikog umijeća i znanja u instrumentaciji nekarakterističnog solističkog instrumenta ksilofona zajedno s gudačkim orkestrom.

Promatrajući glazbenu materiju svih četiriju stavaka možemo zaključiti da Papandopulo koristi elemente glazbenih tradicija prošlosti stapajući ih sa modernim i novim tehnikama skladanja. Glazbene forme i tehnike baroka i klasike koje je koristio u svim stavcima predstavljaju restituciju tradicionalnosti koju je Papandopulo u koncertu sjedinio sa skladateljskim tehnikama proširene tonalitetnosti i modalnosti. Ritmika u stavcima iskazuje se motoričnim pokretom u kojem Papandopulo često koristi izmjene teških i lakih doba te spajanjem notnih vrijednosti preko taktne crte, ali i promjenama mjere stvara nagle metričke promjene. Svi navedeni elementi zapravo prikazuju ovu kompoziciju kao ogledni primjer neoklasicističkog stila u kojem Papandopulo oslanjajući se na klasičnu uravnoteženost formalnih cjelina donosi glazbenu materiju temeljenu na korespondenciji glazbene prošlosti i sadašnjosti.

5. LITERATURA

5.1. Knjige

KOVAČEVIĆ, Krešimir, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960.

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

KRPAN, Erika, *Riječ između tonova*, Zagreb: Cantus, 2011.

KRPAN, Erika, SEDAK, Eva, *Papandopulijana*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2006.

POZAJIĆ, Mladen, *Jugoslavenska muzička tribina*, Informativni bilten br. 2, Zagreb: Press JMT, 1978.

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

RIMAN, Marija, *Dodekafonski postupci u dijelima Borisa Papandopula*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1988.

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

5.2. Mrežni izvori

ČEMELJIĆ, Alen, „Maestro“ u: *Susačka revija, mrežno izdanje*, 54/55, 2006.
<http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=54-55&C=11>. Pristupljeno:
16.01.2022

KRPAN, Erika, *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916>. Pristupljeno:
20.01.2022

LONČAR, Marija, *Bilo je lijepo živjeti s Papandopulom: Hrvatski Mozart zorom je razbuđivao Tribunjce*, 2017.

<https://sibenski.slobodnadalmacija.hr/sibenik/kultura/ostalo/bilo-je-lijepo-zivjeti-s-papandopulom-hrvatski-mozart-zorom-je-razbudivao-tribunjce-501194>. Pristupljeno: 22.01.2022

OŽEGOVIĆ, Nina, „Papandopulova muza plesala je striptiz“, *Nacional, mrežno izdanje*, 862, 2012. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/130263/papandopulova-muza-plesala-je-striptiz>. Pristupljeno: 20.01.2022

Koncert za ksilofon i gudački orkestar

I

Boris Papandopulo

Allegro con brio (♩ = 132)
Solo

Musical score for the first system, measures 1-5. The score includes staves for Silofono solo, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The Silofono solo part is marked *f* and consists of a continuous eighth-note pattern. The Violini I and II parts enter in measure 4 with a melodic line marked *f*. The Violoncelli and Contrabassi parts enter in measure 3 with a pizzicato line marked *f sempre marcato*.

1

Musical score for the second system, measures 6-10. The Silofono solo part continues with a melodic line marked *f*. The Violini I and II parts continue with their melodic line, marked *f*. The Violoncelli and Contrabassi parts continue with their pizzicato line, marked *f*. A first ending bracket is shown above the Silofono solo staff, starting at measure 7 and ending at measure 10.

13

Musical score for measures 13-18. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line with various articulations. The second and third staves are treble clefs, and the fourth and fifth are bass clefs. Dynamics include *f*, *sf*, and *f sf*. Performance instructions include *arco* and *arco* with a triangle symbol.



19

Musical score for measures 19-24. The score consists of six staves. The top staff has a '2' in a box above it. Dynamics include *sf*, *f*, and *sempre f*. Performance instructions include *pizz.*, *pizz.*, and *unis.*

3

25

31

4

37

5

37

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f marcato* *soli*

6

43

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

f marcato

48

Meno mosso (♩ = 100)



7

53

58

f *p* *f* *p* *pp* *pp* *pp* *sfp* *sfp*



62

unis.

9

Tempo I (♩ = 132)

Musical score for measures 66-71. The score consists of six staves. The top staff (treble clef) features a continuous sixteenth-note pattern. The second and third staves (treble clef) play a melodic line with accents and dynamic markings of *f* and *sf*. The fourth staff (bass clef) plays a bass line with accents and dynamic markings of *f*. The fifth and sixth staves (bass clef) play a bass line with accents and dynamic markings of *f*. The score includes performance instructions such as *unis.*, *f*, *sf*, and *pizz.*.



10

Musical score for measures 72-77. The score consists of six staves. The top staff (treble clef) features a continuous sixteenth-note pattern. The second and third staves (treble clef) play a melodic line with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The fourth staff (bass clef) plays a bass line with accents and dynamic markings of *f*. The fifth and sixth staves (bass clef) play a bass line with accents and dynamic markings of *f*. The score includes performance instructions such as *f*, *p*, and *a2*.

77



82

unis. V

sempre *sf* secco

sf *sf* *sf* *sf*

sempre *sf* secco

V unis.

sempre *sf* secco

sf *sf* *sf* *sf*

arco

sempre *sf* secco

arco

sempre *sf* secco

sf

a2

sf

11

87

f *sf*

f *f* *f* *f* *f* *f*

pizz. *arco* *pizz.* *pizz.*

sf *sf* *sf* *f* *f* *f*



12

93 *Poco meno*

f *p* *sf* *p*

p *sf* *p*

Musical score for measures 97-100. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 97 features a *marcato* marking and a dynamic of *f*. Measures 98-99 include *unis.* (unison) markings and a *f marcato* dynamic. Measure 100 has a *pp* (pianissimo) dynamic. The Cello/Double Bass part includes an *arco* marking and a dynamic of *p*. A performance instruction at the bottom reads: *sempre più f ben tenuto*.

Musical score for measures 100-103. Measure 100 features a *f marcato* dynamic. Measures 101-102 include *sfp* (sforzando piano) markings. Measure 103 has a *f marcato* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

103



107

14

111 Tempo I (♩ = 132)

più marcato

unis. *p* *f* unis. *p* *f* unis. *p* *f* *f* pizz. *f*



15

arco *a2*

121

unis.

f

f

f

f

f

sfp

f

pizz.



16

126

a2

unis.

sff

sff

sff

f

f

f

f

f

f

arco

131

sempre più forte

Musical score for measures 131-135. The score is written for five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of treble clefs. The fourth and fifth staves are a pair of bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents (^) and a 'pizz.' (pizzicato) marking in the final measure of the system. The tempo/mood is indicated as 'sempre più forte'.

136

Musical score for measures 136-140. The score is written for five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of treble clefs. The fourth and fifth staves are a pair of bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents (^) and a 'f' (forte) marking. The tempo/mood is indicated as 'sempre più forte'.

Musical score for measures 141-145. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *f* and *p*. The fourth staff is a bass clef staff with dynamics *f* and *p*. The fifth and sixth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *f* and *p*. The music features various articulations such as accents (^) and breath marks (V).



Musical score for measures 146-150. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line with triplets (3) and accents (^). The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *f* and triplets (3). The fourth staff is a bass clef staff with dynamics *f* and triplets (3). The fifth and sixth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *f* and triplets (3). The music features various articulations such as accents (^) and breath marks (V). The word "arco" is written above the fifth staff in measure 146.

sempre *sf* secco

151

3 V

f

p

3 V

a2 *f*

unis. *p*

3 V

f

p

3

f

sfp

V

arco *f*

sfp

V

156

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

pizz. *mf*

20

II

Andante sostenuto (♩ = 80)

Xyl. *tutti sempre molto espressivo*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.



6

p

p

pp

pp

pizz.

mf

mf

21

Musical score for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a 6/8 time signature, marked *p dolce*. It contains six sixteenth-note chords, each with a '6' above it. Measure 12 features a bass clef with a 6/8 time signature, marked *pp*. It contains six sixteenth-note chords, each with a '6' below it. The score is arranged in a grand staff with five staves. The first staff is treble clef, the second and third are treble clef, the fourth is bass clef, and the fifth is bass clef. A tremolo (trem.) marking is present above the first four staves in measure 12. A double bar line is located between measures 11 and 12.



Musical score for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef with a 6/8 time signature, marked *pp*. It contains six sixteenth-note chords, each with a '6' above it. Measure 14 features a bass clef with a 6/8 time signature, marked *pp*. It contains six sixteenth-note chords, each with a '6' below it. The score is arranged in a grand staff with five staves. The first staff is treble clef, the second and third are treble clef, the fourth is bass clef, and the fifth is bass clef. A tremolo (trem.) marking is present above the first four staves in measure 14. A double bar line is located between measures 13 and 14.

15

(♩ = ♪)

p

p

p

p



(♩ = ♪)

17

V

V

V

V

arco

19 (♩ = ♪)

6 6 6 6 6

pp possibile

pp

pp

pp

pp

pp



20

6 6 6 6 6 6

pp

pp

pp

pp

pp

21

6 6 6 6 6 6

V b V b V b

V V V V

Quasi cadenza
solo

22

accelerando

subito *p* *f*

3 3 3 3 3

6/8

23

Musical score for measures 23-25. The score is in 6/8 time and consists of five staves. The first staff (treble clef) begins with a rest and a dynamic marking of *p* (piano) for a sixteenth-note triplet starting in measure 24. The second staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with slurs and accents. The third staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *f* (forte) and contains a melodic line with slurs and accents. The fourth and fifth staves (bass clef) start with a dynamic marking of *sfp* (sforzando piano) and feature a melodic line with slurs and accents. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 25.



Musical score for measures 26-29. The score is in 6/8 time and consists of five staves. The first staff (treble clef) contains a continuous sixteenth-note triplet pattern across all four measures, with a dynamic marking of *f* (forte) and a *b* (flat) in measure 28. The second, third, fourth, and fifth staves (treble and bass clefs) feature long, sustained notes with slurs, indicating a sustained harmonic or accompaniment part.

ad libitum

27

colla parte

colla parte

colla parte

colla parte

colla parte

colla parte

pp

pp

pp

pp

pp

pp

24

28 A tempo

p

pp

f

p

pp

f

p

pp

f

p

pp

f

p

pizz.

mf

3

5

25

pp

espress.

trem.

ppp

trem.

ppp

pp

poco marcato

35

6 6 6 6 6 6

pizz. arco

mf *P* arco

pizz. *p*

f *p*

pizz. arco

37

6 *mf*

ppp *pp*

ppp *pp*

ppp *pp*

ppp *pp*

arco *p*

40

ppp possibile

ppp

ppp

unis. *v*

ppp

ppp

a2 *ppp*

unis.



poco allargando

poco allargando

poco allargando

poco allargando

unis. *v*

poco allargando

poco allargando

ossia:

27

III

U tempo valcera (♩ = cca 72)

Musical score for measures 1-6. The score is in 3/4 time and features a xylophone (Xyl.) and a solo violin (Vln. I). The xylophone part begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. The solo violin part enters in measure 4 with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents. The other instruments (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are silent in this section.



Musical score for measures 7-11. The score continues with the xylophone and solo violin. The xylophone part continues with eighth notes, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. The solo violin part continues with eighth notes, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. The other instruments (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) remain silent. A double bar line is present at the end of measure 11.

13

ossia:

tutti

pp

mf

pizz.

pp

mf

pizz.

pp

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf



19

più f

arco

p

mf

arco

p

mf

arco

p

mf

arco

p

mf

arco

p

mf

25

arco
f

29

f

34

34

V

a2

p

pp

unis.

V

p

pp

a2

p

pp

pizz.

mf

pizz.

mf

31

39

31

39

unis. pizz.

p

mf

unis. pizz.

p

mf

unis. pizz.

p

mf

(*p*)

p

mf

(*p*)

mf

mf

32

46

f *ff*

arco *f marcatisissimo*

arco *f marcatisissimo*

arco *f marcatisissimo*

arco *ff marcatisissimo*

arco *ff marcatisissimo*



33

52

sfff *ppp*

ppp (*p*)

ppp (*p*)

ppp *a2* *f*

pp *unis.* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

34

59

solo

f

solo
violina

f 3

mf

p

pp

unis.

mf

p

pp

mf

p

pp

mf

p

pp



35

66

tutti

pp

pp

pp

pizz.

f

pizz.

f

72

ff pp

ff pp

ff pp

f

f

f

f

p

p

p

pizz.

f

f

f

36

77

p

p

p

p

p

a2.

unis.

p

p

p

p

f

f

f

f

37

* Vc. i cb. event. oktavu dublje.



38

95

p
pizz.
f
arco, unis.
f
arco
f
arco
f
pizz. unis.
f
pizz. unis.
f
arco
sfp
sfp
sfp
pp
pp



102

pp
p
ppp
p
ppp
marcato
f
p
ppp
ppp
ppp

Prestissimo (♩. = cca 84)

Xyl.

Vln. I *ff marcatisimo*

Vln. II *ff marcatisimo* a2 unis.

Vla. *ff marcatisimo*

Vc. *sfff secco*

Cb. *sfff secco*

7

f

13

Musical score for measures 13-18. The upper staff contains a single melodic line. The lower staves contain a piano accompaniment with chords, some marked with accents (^) and dynamic markings like *f*.



41

19

Musical score for measures 19-24. The upper staff contains a single melodic line starting at measure 19. The lower staves contain a piano accompaniment with chords, some marked with accents (^) and dynamic markings like *f p*, *f*, and *pizz.*.

Musical score for measures 25-30. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of treble clefs. The fourth and fifth staves are a pair of bass clefs. The sixth staff is a single bass clef. Dynamics include *sf p*, *f*, and *f*. Performance instructions include *arco* and accents (^).



Musical score for measures 31-36. The score consists of six staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of treble clefs. The fourth and fifth staves are a pair of bass clefs. The sixth staff is a single bass clef. Dynamics include *f*, *ff marcatisissimo*, and *ff*. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, *unis.*, and accents (^).

37

p

p

p

p

pizz.

mf

arco

p

44

(♩ = ♩)

f

f

f

f

f marcato

f marcato

45

49 $\text{♩} = \text{♩}$

f ————— *p*

marcatissimo

marcatissimo

marcatissimo

marcatissimo

marcatissimo

marcatissimo

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

unis.

p

pizz.

f

pizz.

f

marcatissimo



46

54

arco

più f

arco

più f

arco

più f

arco

più f

arco

più f

arco

più f

59

f marcato

più f

ff

ff

ff

ff

ff



47

Quasi cadenza (♩ = ♩)

65



Meno

70



74

48

77 Tempo I

Musical score for measures 77-82. The score is in 6/8 time and includes piano and bass staves. Dynamics include *f* (forte) and *p sub.* (piano subito). There are accents (^) and slurs over various notes. The piano part has a *f* dynamic in measure 79 and *p sub.* in measures 80-82. The bass part has a *f* dynamic in measure 79 and *p sub.* in measures 80-82.



49

Musical score for measures 83-88. The score is in 6/8 time and includes piano and bass staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). There are accents (^), slurs, and a *pizz.* (pizzicato) marking in the bass staff. The piano part has *mf* in measure 83, *sf* in measure 84, and *p* in measure 85. The bass part has *mf* in measure 83, *sf* in measure 84, *p* in measure 85, *f* in measure 86, *p* in measure 87, and *f* in measure 88.

89

f

pizz.

f marcato

arco

p

f marcato

4

4

95

50

f

p

sf

ff marcatissimo

ff marcatissimo

ff marcatissimo

ff

ff

ff

ff

ff

ff

unis.

101 *solo*
gliss.
ff
f

sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff
sfff secco
sfff secco



51

107 ($\text{♩} = \text{♩}$)

pizz.
mf
pizz.
mf
pizz.
mf
pizz.
mf
pizz.
f

52

113 (♩ = ♩)

53

119

54

125 (♩ = ♩)

f
mf
p
mf
p
f
mf
pizz.
arco
f
mf
mf
f

4



ossia:

ff
solo
ff

(♩ = ♩)

f
f
mf
mf
ff