

Boris Papandopulo: Poljička pučka misa

Lučev, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:367359>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

JELENA LUČEV

BORIS PAPANDOPULO:
POLJIČKA PUČKA MISA

MAGISTARSKI RAD

SPLIT, 2023.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST

BORIS PAPANDOPULO:
POLJIČKA PUČKA MISA

MAGISTARSKI RAD

ODSJEK ZA GLAZBENU TEORIJU I KOMPOZICIJU

Predmet: Glazbeni stilovi i oblici 20. stoljeća

Studentica: Jelena Lučev

Naziv studija: Glazbena teorija

Mentor: doc. dr. sc. Vito Balić

SPLIT, srpanj, 2023.

Jelena Lučev

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je magistarski rad isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

U Splitu, 21. 6. 2023.

Student/ica:

J. Lučev

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Odjel: odjel za glazbenu umjetnost
Odsjek: glazbena teorija

Magistarski rad

BORIS PAPANDOPULO:

POLJIČKA PUČKA MISA

Jelena Lučev

Predmet magistarskog rada je formalna i harmonijska analiza *Poljičke pučke mise* Borisa Papandopula, jednog od najplodnijih hrvatskih skladatelja. Navedeno djelo sačuvano je u rukopisu. Misa je središnje bogoslužje katoličke crkve, u okviru kojeg se pjevaju promjenjivi i nepromjenjivi misni dijelovi. *Poljička pučka misa* šesterostavačno je djelo za mješoviti zbor i orgulje, skladano na tekst cjelokupnog misnog ordinarija. Nastala na elementima poljičke crkvene baštine, evocira pjevnost i jednostavnost dalmatinske pučke popijevke. No, s druge strane, slobodno formalno nizanje dijelova, tonalitetna nestabilnost i neodređenost, učestali ukloni, kao i modulacije u bliske i udaljene tonalitete, modusne interpolacije te neobarokna obilježja, svjedoče razdoblju u kojem je djelo nastalo. Spojivši tradicijsko sa suvremenim nastojanjima europske glazbe 20. stoljeća, Papandopulo se još jednom iskazao kao vrsni glazbeni sintetičar.

Ključne riječi: glazba 20. stoljeća, Boris Papandopulo, Poljička pučka misa, poljička crkvena glazbena baština, analiza.

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Rad sadrži: 102 stranice, 86 primjera, 6 tablica i 16 bibliografskih jedinica.

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentor: doc. dr. sc. Vito Balić

Ocjenjivači: 1) Red. prof. (T) dr. sc. Mirjana Sirišćević

2) Izv. prof. Blaženko Juračić

3) Doc. dr. sc. Vito Balić

Rad je prihvaćen: 5. srpnja 2023.

Basic documentation card

University of Split

Master's Thesis

The Arts Academy

Department: department of music arts

Study program: music theory

BORIS PAPANDOPULO:

***POLJIČKA PUČKA MISA* [POLJICA'S FOLK MASS]**

Jelena Lučev

The subject of master's thesis is formal and harmonic analysis of *Poljica's folk mass* by Boris Papandopulo, one of the most prolific Croatian composers. The above-mentioned piece was preserved in manuscript. Mass is the central service of the Catholic Church, in which the variable and invariable parts of the Mass are sung. *Poljica's folk mass* is a six-movement piece for mixed choir and organ, composed to the text of the entire Mass ordinary. Arised on the foundations of Poljica's church heritage, it evokes the chant and simplicity of the Dalmatian folk song. But, on the other hand, a free formal arrangement of parts, tonal instability and indeterminacy, frequent changes of temporary tonal centers (passing modulations) and modulations into relative and distant tonalities, mode interpolations and neo-Baroque features, testify to the period in which the work was created. Combining the traditional with the contemporary aspirations of European music of the 20th century, Papandopulo once again proved himself as a composer who successfully integrates different musical styles.

Keywords: 20th century music, Boris Papandopulo, Poljica's folk mass, Poljica's church musical heritage, analysis.

Thesis is deposited in the library of Arts Academy, University of Split.

Thesis consists of: 102 pages, 86 figures, 6 tables and 16 bibliographics resources.

Original in Croatian.

Mentor: Assistant professor PhD Vito Balić

Reviewers: 1) Full professor PhD Mirjana Sirišćević

2) Associate professor Blaženko Juračić

3) Assistant professor PhD Vito Balić

Thesis accepted: 5 july 2023.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
2. BORIS PAPANDOPULO	4
2.1. Životopis.....	4
2.2. Glazbeno stvaralaštvo.....	5
3. MISA.....	7
3.1. Crkveno pučko (glagoljaško) pjevanje.....	10
3.2. Poljička pučka misa	11
4. ANALIZA MISE	14
4.1. Prvi stavak: Gospodine, smiluj se!	14
4.1.1. Instrumentalni uvod (t. 1-7)	14
4.1.2. A dio (t. 7-29).....	16
4.1.2.1. A1 dio (t. 7-14)	17
4.1.2.2. A2 dio (t. 13-23)	22
4.1.2.3. A3 dio (t. 23-29)	24
4.1.3. B dio (t. 29-36).....	24
4.1.3.1. B1 dio (t. 29-32).....	24
4.1.3.2. B2 dio (t. 33-36).....	25
4.1.4. A' dio (t. 36-59).....	26
4.1.4.1. A1' dio (t. 36-40).....	26
4.1.4.2. A2' dio (t. 41-52).....	27
4.1.4.3. A3' dio (t. 53-59).....	29
4.1.5. Koda (t. 59-64)	29
4.1.6. Shema stavka Gospodine, smiluj se!.....	31
4.2. Drugi stavak: <i>Slava</i>	32
4.2.1. 1. DIO (1-36).....	33
4.2.1.1. Cjelina A (t. 1-15)	34
4.2.1.2. Cjelina B (t. 15-36)	37
4.2.2. 2. DIO (t. 37-73).....	38
4.2.2.1. Cjelina C (t. 37-52)	39
4.2.2.2. Instrumentalni intermezzo (t. 52-59)	40
4.2.2.3. Cjelina D (t. 59-70)	40
4.2.3. 3. DIO (t. 69-126).....	42
4.2.3.1. Cjelina E (t. 69-85)	42
4.2.3.2. Cjelina F (t. 85-113).....	44
4.2.3.3. Cjelina G (t. 113-126).....	47

4.2.4.	4. DIO (t. 126-151).....	50
4.2.5.	Shema stavka <i>Slava</i>	54
4.3.	Treći stavak: <i>Vjerujem</i>	55
4.3.1.	Instrumentalni uvod (t. 1-6)	57
4.3.2.	1. DIO (t. 6-19).....	58
4.3.3.	2. DIO (t. 24-47).....	59
4.3.4.	3. DIO (t. 53-64).....	63
4.3.5.	Intermezzo 2 (t. 65-68).....	64
4.3.6.	4. DIO (t. 67-90).....	66
4.3.7.	5. DIO (t. 93-108).....	68
4.3.8.	6. DIO (t. 113-117).....	70
4.3.9.	7. DIO (t. 122-149).....	71
4.3.10.	Shema stavka <i>Vjerujem</i>	74
4.4.	Četvrti stavak: <i>Svet</i>	75
4.4.1.	1. DIO (t. 1-26).....	75
4.4.1.1.	Cjelina A (t. 1-7)	76
4.4.1.2.	Cjelina B (t. 9-18)	79
4.4.1.3.	Cjelina C (t. 22-26)	80
4.4.2.	Instrumentalni intermezzo (t. 27-32).....	81
4.4.3.	2. DIO (t. 33-41).....	82
4.4.4.	3. DIO (t. 42-61).....	84
4.4.5.	4. DIO (t. 62-72).....	84
4.4.6.	Shema stavka <i>Svet</i>	86
4.5.	Peti stavak: <i>Blagoslovljen</i>	87
4.5.1.	Instrumentalni uvod (t. 1-7)	87
4.5.2.	1. DIO (t. 7-40).....	87
4.5.3.	2. DIO (t. 40-71).....	89
4.5.4.	Shema stavka <i>Blagoslovljen</i>	91
4.6.	Šesti stavak: <i>Jaganjče Božji</i>	92
4.6.1.	1. DIO (t. 1-21).....	92
4.6.2.	2. DIO (t. 22-41).....	95
4.6.3.	3. DIO (t. 41-51).....	96
4.6.4.	Shema stavka <i>Jaganjče Božji</i>	97
5.	ZAKLJUČAK	98
6.	BIBLIOGRAFIJA	101
6.1.	Popis literature:.....	101
6.2.	Popis mrežnih izvora:	101

1. UVOD

Boris Papandopulo (1906. – 1991.) hrvatski skladatelj, dirigent, glazbeni kritičar i publicist, ostavio je neizbrisiv trag u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća. Stvorio je jedan od najvećih opusa u cjelokupnoj hrvatskoj glazbenoj povijesti od preko 400 djela. Njegov osebujan glazbeni izričaj utemeljen je na sintezi suvremenih utjecaja europske glazbe 20. stoljeća, gotovo svih tradicijom naslijeđenih glazbenih oblika i vrsta te ritamsko-melodijskim značajkama hrvatskog narodnog melosa. Nažalost, još uvijek je iznimno malo njegove glazbene građe analizirano, što je bio jedan od glavnih poticaja za pisanje ovog rada. Među brojnim njegovim djelima, odabir je pao upravo na *Poljičku pučku misu* jer sam je imala čast izvoditi 2022. godine sa zborom *Camerata Vocale Split*, pod ravnanjem dirigentice dr. sc. Sare Dodig-Baučić. Šesterostavačna misa skladana je 1983. godine (prije točno 40 godina) u čast sv. Bogdana Leopolda Mandića, na liturgijski tekst iz ordinarija mise na hrvatskom jeziku. Ono „poljičko” i „pučko” u samom nazivu ostvareno je kroz reminiscencije na poljičku liturgijsku glazbenu baštinu i implementirano u kompleksni Papandopulov glazbeni izričaj. U ovom radu kratko ću se osvrnuti na život i djelo Borisa Papandopula te povijesni pregled mise kao glazbene vrste, a središnji dio rada bit će detaljna formalno-harmonijska analiza *Poljičke pučke mise*.

2. BORIS PAPANDOPULO

2.1. Životopis

Hrvatski skladatelj, dirigent i glazbeni pisac Boris Papandopulo rođen je 25. veljače 1906. godine u Honnefu na Rajni (danas Bad Honnef), njemačkom gradiću u blizini Bonna, a umro je 16. listopada 1991. godine u Zagrebu u 86-oj godini života. Rođen je u umjetničkoj obitelji, što je postavilo čvrste temelje njegovog daljnjeg glazbenog razvoja. Sin je operne pjevačice Maje Strozzi-Pečić i ruskog plemenitaša grčkog podrijetla, Konstantina Papandopula. Otac mu je umro vrlo mlad, a „mali Boris odrasta u intelektualno iznimno stimulativnoj sredini jer u zagrebački salon njegove majke navraćaju brojni vrhunski intelektualci tog vremena”¹.

Studij kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu upisao je 1921. godine. Teorijske predmete predavali su mu Fran Lhotka i Franjo Dugan st., glasovir Antonija Geiger-Eichhorn, a diplomirao je u klasi Blagoja Berse 1929. godine. U međuvremenu je, na preporuku obiteljskog prijatelja Igora Stravinskog, studirao dirigiranje (1925. – 1928.), isprva privatno u Dirka Focka, a potom na Novom bečkom konzervatoriju u Rudolfa Niliusa.

Dirigentska karijera Borisa Papandopula iznimno je plodna. Debitirao je već 1927. godine u Zagrebu ravnajući izvedbom vlastite skladbe *Veće mladosti* za mješoviti zbor i orkestar s Hrvatskim pjevačkim društvom „Kolo” i Zagrebačkom filharmonijom. U dva navrata bio je umjetnički voditelj i dirigent navedenog pjevačkog društva (1929. – 1934., 1938. – 1946.). Osim toga, bio je dirigent Društvenog orkestra Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1930. – 1935.) i dirigent Učiteljskog pjevačkog zbora „Ivan Filipović” (1932. – 1935.). Nezadovoljan statusom u Zagrebu, odlazi u Split (1935. – 1938.), gdje je bio nastavnik u Gradskoj glazbenoj školi i zborovođa splitskog muzikalnog društva „Zvonimir” te od 1936. i nastavnik glazbe u dominikanskoj gimnaziji u Bolu. Po povratku u Zagreb ponovno preuzima ulogu dirigenta „Kola”, a istodobno djeluje na raznim funkcijama u Hrvatskom narodnom kazalištu: korepetitor od 1938., dirigent (1940. – 1945.), ravnatelj Zagrebačke opere (1943. – 1945.), kao i dirigent Simfonijskog orkestra (1942. – 1945.). Bio je zaposlen i na Radio-stanici Zagreb (kolovoz 1945. – svibanj 1946.), nakon čega mu je, zbog dužnosti koju je obnašao tijekom ratnih godina, odlukom Suda časti Udruženja kompozitora Hrvatske zabranjeno javno djelovanje na četiri mjeseca. Svoje umjetničko

¹Vidačković, Zlatko: „Stoljeće jedne dinastije”, *Vijenac*, 228 (2002), <https://www.matica.hr/vijenac/228/stoljece-jedne-dinastije-13422/> (pristup: 8. svibnja 2023.).

djelovanje nastavio je u Rijeci, gdje je u dva navrata (1946. – 1948., 1953. – 1959.) bio na čelu Opere Narodnog kazališta „Ivan Zajc”. Za svojih boravaka u Rijeci iznimno je doprinio glazbenom životu grada, želeći glazbenu umjetnost približiti što većem broju slušatelja. Između dva mandata u Rijeci boravio je u Sarajevu, gdje je također bio direktor Opere Narodnog kazališta (1948. – 1953.), a od 1949. i nastavnik u sarajevskoj Državnoj muzičkoj školi. Funkciju direktora Opere Hrvatskog narodnog kazališta obnašao je u Zagrebu (1959. – 1965.) i Splitu (1968. – 1974.), istodobno djelujući i kao gostujući dirigent ravnajući raznim ansamblima: Simfonijskim i tamburaškim orkestrom RTV Zagreb, orkestrom Zagrebačkog gradskog kazališta „Komedijska”, te Operama u Mostaru, Beogradu, Sarajevu i Kairu. Posljednja desetljeća života proveo je aktivno skladajući i dirigirajući, putujući i prateći izvedbe svojih djela.

Uz skladanje i dirigiranje bavio se i glazbenom publicistikom i kritikom. Napisao je gotovo 250 članaka s glazbenim temama, od kojih je većinu objavio u listu „Novosti”, a manji broj u periodici: „Međimurski glasnik”, „Grlica”, „Jugoslavenska reč”, „Zvuk”, „Ideje”, „Novo doba”, „Hrvatski krugoval” itd. U svojim radovima pretežno se potpisivao inicijalima.

Za svoje glazbeno djelovanje primio je brojne nagrade. Od 1965. godine redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (tada Jugoslavenske). Koliko je traga ostavio, govori i činjenica da su po njemu čak i neke nagrade dobile ime (nagrada Hrvatskog društva skladatelja za autorsko stvaralaštvo na području ozbiljne glazbe i nagrada HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci za najbolju opernu i za najbolju baletnu predstavu). Osim toga, njegovo ime nose i glazbene škole u Kutini i Splitu, kao i kvartet saksofona u Zagrebu.²

2.2. Glazbeno stvaralaštvo

Boris Papandopulo jedan je od najplodnijih hrvatskih skladatelja, a njegov opus broji preko 400 glazbenih djela koja se ističu ne samo opsegom, već i umjetničkom vrijednošću. Skladajući nesmanjenim intenzitetom skoro šest desetljeća, okušao se u svladavanju gotovo svih tradicijom naslijeđenih oblika i vrsta: od manjih vokalnih formi kao što su solo pjesme, preko komornih i instrumentalnih djela do kantata, baleta, opera i simfonija. Iako pristaša nacionalnog glazbenog smjera, nikada se nije podvrgnuo ideološkim pravilima novonacionalnog stila u hrvatskoj glazbi, što je doprinijelo originalnosti njegovog glazbenog izričaja. Kombinirajući obilježja tada suvremene europske glazbe s karakterističnim

² Usp. Krpan, Erika: „Papandopulo, Boris”, *Hrvatski biografski leksikon – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2016., <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916> (pristup: 9. svibnja 2023.).

meloritamskim obilježjima našeg narodnog melosa, istakao se kao vrsni glazbeni sintetičar. S druge strane, u brojnim djelima napušta folklorna obilježja te primjenjuje suvremene skladateljske postupke, zalazeći time u područja proširenog tonaliteta i atonaliteta, katkad i dodekafonije, a bitna značajka njegovog stila je i motoričnost, svojstvena novobaroknim utjecajima. Kako navodi E. Krpan, u njegovom opusu mogu se naći „mnoge nestandardne formacije koje su pokrenule spoznajne skladateljske vizure u hrvatskoj glazbi prve polovice 20. stoljeća, a da nisu zakoračile u prostore avangardnih glazbenih procesa koji su prodrli u hrvatsku glazbu potkraj 1950-ih”.³

Skladao je orkestralnu, koncertantnu, komornu, glasovirsku, vokalnu, vokalno-instrumentalnu, glazbeno-scensku i filmsku glazbu, a cjeloviti popis njegovih djela objavila je Erika Krpan u *Spomenici HAZU-a*. Uz *Poljičku pučku misu*, na području glazbe temeljene na folklornim obilježjima ističe se još nekoliko djela: *Kantata Gospi od Zdravlja*, *Muka Gospodina našega Isukrsta (po Ivanu)*, *Osorski requiem*, *Istarske freske iz Berma* i dr.

³ Krpan, Erika: Papandopulo, Boris.

3. MISA

Misa je centralno bogoslužje katoličke crkve, a prema načinu izvođenja razlikujemo:⁴

1. Tihu misu (*missa lecta* ili *missa privata*) koja se u cjelini čita;
2. Pjevanu misu (*missa cantata*), čiji se pojedini dijelovi pjevaju.

Pjevana misa podrazumijeva pjevanje njezinih promjenjivih i nepromjenjivih dijelova. Promjenjivi dijelovi mise, zajedničkim latinskim nazivom *proprium missae* (lat. *proprium* = vlastit), mijenjaju se svakog dana, ovisno o crkvenom kalendaru. Toj skupini pripadaju: *Poslanica*, *Evandjelje*, *Aleluja* itd. S druge strane, nepromjenjive misne dijelove nalazimo u misnom tekstu svakog dana u godini, a nose zajednički latinski naziv *ordinarium missae*, koji obuhvaća: *Kyrie*, *Gloriu*, *Credo*, *Sanctus* i *Benedictus* te *Agnus Dei*. Govoreći o misi kao glazbenoj vrsti koja se razvijala od renesanse do danas, podrazumijeva se skladanje kompletnog misnog ordinarija.⁵

Prema zapisima evanđelista Marka i Mateja, koji su izvještaje o Isusovoj Posljednjoj večeri završili riječima: „Otpjevavši hvalospjeve, zaputiše se prema Maslinskoj gori” (Mt 26, 30; Mk 14, 26), kao i iz Pavlovih poslanica u kojima poziva zajednice neka u njima odzvanjaju „psalmi, hvalospjevi i pjesme”, može se zaključiti da su već praksićanske zajednice poznavale i izvodile pjevanje kao sastavni dio bogoslužja.⁶ Do prijelaza u srednji vijek u zapadnoj misi pjevali su se psalmi – isprva responzorijalno, a zatim u obliku antifonske psalmodije – i himni. Iznimno je značenje u crkvenoj glazbi stekao i gregorijanski koral, koji je posebno njegovala *Schola cantorum*⁷. Razvoj notacije do stadija utvrđenih visina tonova u 12. stoljeću, napokon omogućuje i notni zapis gregorijanskih korala, a samim time i ostale crkvene glazbene građe, kao što je misa, koja je bila središnja glazbena vrsta u razdoblju od 12. do 16. stoljeća. U glazbenom pogledu, misa je prošla kroz tri glavna razvojna stadija:⁸

⁴ Usp. Peričić, Vlastimir; Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, 2. izdanje, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966., str. 240.

⁵ Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, Zagreb: Liber – Mladost, 1975., str. 85.

⁶ Usp. Adam, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, 2. izdanje, Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993., str. 94.

⁷ *Schola cantorum* latinski je naziv za pjevačku školu, a odnosi se na pjevački zbor i školu papinske kapele u Rimu. Utemeljena je vjerojatno za pontifikata pape Grgura I. (590.-604.), a njezino kontinuirano djelovanje datira od 8. stoljeća. Pjevačkim zborom ravnao je tzv. *archiparaphonista*. Djelovanje *Scholae cantorum* odigralo je važnu ulogu pri prenošenju pjevanja rimske Crkve u Franačko Kraljevstvo, čime se liturgijsko pjevanje proširilo i nametnulo kao model po cijeloj Europi zapadnih obreda. (Usp. [S.n.]: „Schola cantorum”, *Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54951> (pristup: 10. svibnja 2023.)).

⁸ Usp. Peričić, Vlastimir; Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 240-242.

1. *Gregorijanska misa* jednoglasna je misa koja se pjeva na gregorijanske napjeve. Izvodili su je svećenik i zbor, a u novije vrijeme se zborskim dijelovima nerijetko dodaje orguljska pratnja kao harmonijska podloga.
2. *Višeglasna a cappella misa* prošla je svoj razvojni put od pojave dvoglasja u obliku organuma, pa sve do četveroglasnog polifono razrađenog oblika u kakvom se pojavljuje u 14. stoljeću. U 12. i 13. stoljeću skladatelji polifone glazbe mahom su uglazbljivali tekstove misnog proprijuma, uglavnom *Graduale* i *Alleluie*, komponirane u obliku organuma. Ponekad su čak uglazbljivali i stavke misnog ordinarija, ali ih nisu udruživali u ciklus, niti su ih povezali srodnim glazbenim značajkama.⁹ Međutim, početkom 14. stoljeća odvija se bitan preokret u razmišljanju tadašnjih skladatelja, koji prestaju komponirati promjenjive misne dijelove, jer su se izvodili samo jednom ili nekoliko puta godišnje, a okreću se skladanju nepromjenjivih misnih dijelova.¹⁰ Prva misa koja sadrži sve stavke misnog ordinarija nastala je oko 1300. godine i poznata je pod nazivom *Messe de Tournai*. Ova troglasna misa produkt je, vjerojatno, nekolicine skladatelja, koji su stavke mise skladali u različito vrijeme. S druge strane, misa *Notre-Dame* francuskog skladatelja Guillaumea de Machauta prva je sačuvana polifona misa iz pera jednog autora, zamišljena kao jedinstvena umjetnička cjelina, sa svim stavcima misnog ordinarija, kojima je dodan i stavak *Ite missa est*. Navedenom misom skladatelj je postavio temelje u daljnjem razvoju višeglasne *a cappella* mise,¹¹ koja u 15. i 16. stoljeću doživljava pravi procvat. Skladali su je gotovo svi veliki majstori, od G. Dufaya, J. Ockeghema i J. des Présa do G. P. da Palestrine i O. di Lassa, pri čemu su tražili nove putove ka ostvarivanju unutarnjeg jedinstva i kohezije među misnim stavcima. Jedna od vrlo bitnih značajki kojom se postiže na zaokruženosti mise u cjelini jest povezivanje stavaka glazbenim sadržajem. Karakterističnu melodiju, koja pripada nekom duhovnom ili svjetovnom napjevu, ili je, pak, samostalno komponirana, skladatelj bi upotrijebio na dva načina: (1) ciklično bi je proveo kroz sve stavke, u raznim ritamskim i melodijskim varijantama, ili bi (2) svakom stavku pridodao različitu melodiju. Ovisno o podrijetlu napjeva, nastale su i razne vrste mise, koje su sukladno tome dobivale i nazive: *missa choralis*¹², *chanson misa*¹³, *tenorska (cantus firmus) misa*¹⁴, *quodlibet missa*¹⁵, *missa parodia*¹⁶ itd.

⁹ Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 160.

¹⁰ Usp. Bazina, Marina: „Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo”, *Hum*, 9 (2012.), str. 326-342.

¹¹ Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 160.

¹² Misa u kojoj se za svaki stavak uzimao različiti koralni napjev koji je služio kao *cantus firmus*. (Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 175.).

3. *Orkestralna misa* namijenjena je zboru i solistima uz orkestralnu pratnju. Pojavila se u 17. stoljeću kada se „strogi” stil „Rimske škole” počeo miješati s „novim elementima osjećajnog ugođaja koji tumače tekst, elementima monodije i koncertnog stila”,¹⁷ kao i korištenjem više zborova, što je odlika „Venecijanske škole”. Struktura mise sve više se približava kantati, s obzirom na to da se stavci sastoje od zbornih i solističkih odsjeka, a kod velikih baroknih misa, kao što je Bachova *Misa u h-molu*, stavci mogu biti podijeljeni čak i na više brojeva (arije, dueti, zborovi itd.).¹⁸ Novi pristup skladanju mise rezultirao je odmicanjem od bogoslužnog ustrojstva te je „od pomoćne službenice crkvena glazba u kući Božjoj postala gospodarica, prožeta duhom trijumfalizma, a misa postaje umjetničkim glazbenim djelom koje se „sluša” s uzbuđenjem.”¹⁹ Posebno se ovo odnosilo na bogoslužja u biskupskim katedralama i dvorskim crkvama velikih kneževskih kuća. Upravo u takvoj okolini nastajale su monumentalne mise, kao što su Mozartova *Krunidbena misa* i Beethovenova *Missa solemnis*. Osim njih, orkestralne mise skladali su i J. Haydn, L. Cherubini, F. Schubert, F. Liszt, A. Bruckner i drugi.

Osim navedenih vrsta mise, posebno se njeguje i skladanje misa za mrtve (lat. *requiema*), a među skladateljima rekvijema ističu se: W. A. Mozart, G. Verdi, G. Fauré, H. Berlioz i brojni drugi.

U 20. stoljeću, točnije 5. ožujka 1967. godine, Drugi vatikanski sabor posvetio je crkvenoj glazbi jedno poglavlje (6.) u dokumentu *Sacrosanctum Concilium*, sa zadatkom preispitivanja i poboljšanja svih „sumnjivih” pitanja u vezi crkvene glazbe. Između ostalog, ovim dokumentom utvrđeno je uvođenje narodnog jezika u liturgiju.²⁰ Upravo je *Poljička pučka misa* (1983.) skladatelja Borisa Papandopula pisana hrvatskim jezikom, a od ostalih

¹³ Misa zasnovana na jednom *cantus firmusu* koji bi se u potpunosti ili fragmentima pojavljivao u svakom stavku. Ovisno o izvoru napjeva, misa bi dobila i ime, npr. *Ave regina coelorum* po koralnom napjevu, *L'homme armé* po svjetovnom napjevu, a ako bi, pak, skladatelj sam pronalazio napjev, tada bi misu nazvao rednim brojem (*missa prima*) ili brojem starocrkvenog modusa u kojem je misa bila sastavljena (*missa secundi toni*). U slučajevima kada nije htio otkriti o kojem napjevu je riječ, misa bi dobila oznaku *Sine nomine*. (Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 175.)

¹⁴ Misa u kojoj se izabrana melodija povjerava tenoru. (Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 176.)

¹⁵ Misa koju karakterizira kombiniranje više melodija iz svjetovnih napjeva. (Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 176.)

¹⁶ Misa u kojoj bi skladatelj preuzeo već postojeće, tuđe ili vlastite višeglasne skladbe te ih prerađivao i proširivao novim glazbenim uloncima, pri tom dodajući tekst iz misnog ordinarija. (Usp. Andreis, Josip: *Povijest glazbe 1*, str. 176.)

¹⁷ Adam, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, str. 97.

¹⁸ Usp. Peričić, Vlastimir; Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 241.

¹⁹ Adam, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, str. 97.

²⁰ Usp. Marović, Šime: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, Split: Crkva u svijetu, 2009., str. 213.

hrvatskih skladatelja koji su mise pisali na hrvatskom, ali i na latinskom i staroslavenskom jeziku, valja izdvojiti: B. Širolu, F. Dugana ml., K. Odaka, F. Lučića, fra B. Sokola, M. Ivšića, B. Krnića i A. Vidakovića.

3.1. Crkveno pučko (glagoljaško) pjevanje²¹

Glagoljaško pjevanje je crkveno pučko pjevanje u Katoličkoj Crkvi rimskog obreda, koje je nastalo na crkvenoslavenskom jeziku hrvatske redakcije, a tijekom stoljeća postupno se oblikovalo u crkveno pučko pjevanje na živom hrvatskom jeziku. „Kolijevkom” glagoljice smatra se otok Krk, a početci samog glagoljaštva sežu u 9. stoljeće. Točni datumi nisu poznati, no jedno je sigurno – glagoljaštvo je među Hrvatima bilo prošireno već prije 925. godine. Tome u prilog ide podatak da je papa Ivan X., u povodu sazivanja pokrajinskog sabora u Splitu, korio dalmatinske biskupe jer se svete mise nisu obavljale na latinskom jeziku. Srećom, u nedostatku svećenika školovanih na latinskom, biskupi su zaredivali svećenike glagoljaše. Neki pape, kao što je Inocent IV., prepoznali su vrijednost te dopustili svećenicima i biskupima u određenim krajevima Hrvatske da obavljaju bogoslužje na crkvenoslavenskom jeziku napisanom glagoljicom, a čak se niti na Tridentskom saboru nije raspravljalo o glagoljaškom bogoslužju, što je bio znak prešutnog odobravanja postojećeg stanja u glagoljaškim župama u Hrvatskoj. Nema mnogo izvora koji govore o nastanku i razvitku hrvatskog pučkog crkvenog pjevanja, s obzirom na to da se prenosilo usmenom predajom te do početka 20. stoljeća nije bilo temeljitog i točnog zapisivanja crkvenih pučkih napjeva. Također, mnogi napjevi nestaju sa smrću starijih pučkih pjevača koje nema tko naslijediti. Crkvena glazbena baština hrvatskog naroda nepresušno je vrelo koje su istaknuti hrvatski skladatelji koristili u oblikovanju svojih djela, a među njima se ističe Boris Papandopulo. Pri tome su napjeve koristili na razne načine:

1. „U duhu” pučkog crkvenog pjevanja koristeći melodiku mjesta odakle napjev potječe;
2. Skladanjem novih napjeva, pritom koristeći kraće motive crkvenih pučkih napjeva;
3. Harmonizacijom jednoglasnih napjeva za različite sastave, ili implementacijom nepromijenjenih napjeva u skladbe za različite instrumente;
4. Obradom crkvenih pučkih napjeva polifono;
5. Uzimanjem fraza crkvenih pučkih napjeva te korištenjem istih u svjetovnoj glazbi.

²¹ Isto, str. 63-81.

3.2. Poljička pučka misa

Poljička pučka misa, ili kako na uvodnim stranicama originalne partiture piše: *Poljička pučka misa u čast sv. Bogdana Leopolda Mandića na osnovi glagoljaškog pjevanja u Poljicama kod Splita za četveroglasni mješoviti zbor i orgulje*, nastala je na inicijativu svećenika splitske nadbiskupije, don Špire Vukovića (1921. – 1994.). Kao veliki štovatelj, u to vrijeme netom kanoniziranog, sv. Leopolda Bogdana Mandića²², don Špiro je došao na ideju da se u čast svetcu sklada misa na temelju poljičkog crkvenog melosa. Maestro Boris Papandopulo, kao najveći živući hrvatski skladatelj, prihvatio je tu ponudu. Kako je ovo bio prvi Papandopulov susret sa skladanjem na temelju poljičke tradicije, čiji se glazbeni izričaj ipak ponešto razlikuje od izričaja drugih krajina Dalmatinske zagore kojima se bavio – sinjske, drniške, i imotske – Papandopulo je odlazio u Poljica i osluškivao crkvene pučke napjeve. Osim toga, te godine objavljen je i opsežan zbornik *Spomenici glagoljaškog pjevanja I. Glagoljaško pjevanje u Poljicama kod Splita* autora Stjepana Stepanova, koji mu je također poslužio kako bi što dublje „uronio” u glazbenu građu poljičke tradicije.²³ Potom je, u vrlo kratkom roku, između 7. studenog i 11. prosinca 1983. godine, u Tribunju i Opatiji skladao misu od 113 stranica, u trajanju od otprilike 25 minuta (kako je navedeno u samoj partituri). Misu čine svi stavci misnog ordinarija (*Gospodine, smiluj se, Slava, Vjerujem, Svet, Blagoslovljen i Jaganjče Božji*), iako je don Špiro „naručio” misu bez stavka *Vjerujem*, koji se nakon Drugog vatikanskog sabora (1962. – 1965.) gotovo nigdje više nije pjevao. Papandopulo na taj zahtjev nije pristao smatrajući kako je *Vjerovanje* „važan dio mise, jer sadržava sve ono u što vjerujemo” i jer je to „ispovijest vjere”²⁴. U popisu stavaka autor je naveo *Vjerujem* na trećem mjestu po propisanom redosljedu između *Slave* i *Sveta*, međutim u partituri ga izdvaja slovčanom paginacijom, dok ostale stavke numerira arapskim brojevima.

Po završetku skladanja mise, Papandopulo je dao partituru don Špiri, koji ju je, pak, proslijedio don Šimi Maroviću, hrvatskom svećeniku i skladatelju na uvid. Don Šime je u stavku *Svet* uočio motiv iz mise austrijskog skladatelja Oswalda Joosa te upozorio na promjenu istog, što je skladatelj i napravio. Naime, Joosova misa proširila se po župama Splitsko-makarske nadbiskupije u drugoj polovici 20. stoljeća, izbacivši tako mnoge pučke mise koje su se pjevale desetljećima, čak i stoljećima. Jednostavnost i jednoglasnost Jossove

²² Leopold Bogdan Mandić kanoniziran je 16. listopada 1983. godine.

²³ Blajić, Petar Zdravko: „Nova misa Borisa Papandopula”, *Crkva u svijetu*, 19/2 (1984), str. 199-201, <https://hrcak.srce.hr/86459> (pristup: 13. svibnja 2023.).

²⁴ Prema riječima ma. Borisa Papandopula don Šimi Maroviću. Marović, Šime: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, str. 78.

mise omogućila je lakoću učenja, pogotovo pučkim pjevačima koji nisu poznavali notno pismo. Također, izvodila se uglavnom bez instrumentalne pratnje, što je omogućilo pjevačima i puku svake župe da je prilagodi svom načinu pjevanja. Vjerojatno je i sam Papandopulo čuo tu promijenjenu varijantu mise, misleći da se radi o izvornom poljičkom crkvenom pjevanju, pa je njene glazbene elemente upotrijebio u *Poljičkoj misi*.²⁵

Nakon što je misa skladana i korigirana, trebalo je još naći zbor i orguljaša koji će do blagdana sv. Jure, zaštitnika Poljica, svladati glazbenu materiju. U splitskoj crkveno-glazbenoj sredini nitko se nije usudio na taj veliki pothvat, pa je don Špiro morao tražiti sastav izvan okvira županije. Zagrebački zbor *Collegium pro musica sacra*, na čelu s dirigenticom, časnom sestrom Imakulatom Malinka, uz pratnju orguljašice Ljerke Očić Turkulin, odazvao se na poziv. Misa je u cijelosti prvi put izvedena 15. travnja 1984. godine u zagrebačkoj katedrali u okviru generalne probe, a službena namjenska praiizvedba upriličena je 29. travnja 1984. na Gracu iznad Gata u Poljicima u sklopu misnog slavlja na otvorenom. Prvim dijelom izvedbe ravnao je sam autor, a drugim dijelom č. s. ma. Imakulata. Istog dana predvečer navedeni sastav izveo je misu i u crkvi Gospe od Pojišana u Splitu, nakon čega je uslijedio koncert duhovne glazbe.



*Primjer 1: mo. Boris Papandopulo dirigira na praiizvedbi*²⁶

²⁵ Isto, str. 78-79.

²⁶ Slika preuzeta iz članka: Mihanović, Hrvojka: „Poljička pučka misa mo. Borisa Papandopula”, *Sveta Cecilija*, 54/3-4 (1984), str. 84, <https://hrcak.srce.hr/247558> (pristup: 13. svibnja 2023.).

Ovo monumentalno vokalno-instrumentalno djelo u nazivu nosi „poljičko” i „pučko”. Kao što je prethodno rečeno, misa je izrasla na temeljima poljičke liturgijske baštine u vidu reminiscencija na navedeni glazbeni idiom, koji u spoju sa suvremenim glazbenim elementima, kao i nekim tradicijom naslijeđenim oblicima, uistinu daje „samosvojnu, polifonu građevinu, plemenite ljepote i korjenite dubine”,²⁷ a skladateljev osebujni glazbeni izričaj plod je njegova „nadahnuća u susretu s prirodnim i kulturnopovijesnim vrednotama Poljica”.²⁸

Nakon praizvedbe, *Poljička pučka misa* do danas je izvedena još svega tri puta. Zbor *Collegium pro musica sacra* izveo ju je 30. travnja 1989. godine u hrvatskoj crkvi sv. Jeronima u Rimu, a 9. kolovoza i 19. studenog 2022. godine izveo ju je zbor *Camerata Vocale Split*, pod ravnanjem dr. sc. Sare Dodig-Baučić, prvi put u sklopu 10. jubilarnog festivala „Papandopulijana” u crkvi Velike Gospe u Tribunju, uz orguljašku pratnju Urse Ljuban, a drugi put u sklopu 26. Međunarodnog zborskog festivala „Cro Patria” u katedrali sv. Dujma u Splitu, uz orguljašku pratnju mr. art. Borne Barišić. Osim toga, postoji i zvučno izdanje snimke na kaseti „Poljička misa. Mile Gojslavića”.²⁹

²⁷ Isto, str. 83.

²⁸ Isto, str. 83.

²⁹ Papandopulo, Boris: *Poljička misa. Mile Gojslavica*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Jugoton, kasetna UCAY 473, (1985.?).

4. ANALIZA MISE

Boris Papandopulo je na 113 stranica partiture *Poljičke pučke mise* uglazbio kompletni misni ordinarij, čije trajanje procjenjuje na 25 minuta. Osim toga, u partituri navodi i okvirno trajanje svakog od stavaka, pa tako za *Gospodine, smiluj se* navodi da bi trebao trajati otprilike 4 minute, *Slava* 4 i pol minute, *Vjerujem* 5 minuta, *Svet* 3 minute, *Blagoslovljen* 3 i pol minute te *Jaganjče Božji* 3 minute. Kao što je već navedeno, misu je skladao u Tribunju i Opatiji od 7. studenog do 11. prosinca 1983., pri čemu je prvi skladani stavak bio *Gospodine, smiluj se*, a posljednji *Vjerujem*, na kraju kojeg je naveo datum i mjesto komponiranja te se potpisao.

4.1. Prvi stavak: *Gospodine, smiluj se!*

Oblik stavka uvjetovan je tekstom – *Gospodine, smiluj se! Kriste, smiluj se! Gospodine, smiluj se!* – iz kojeg se iznjedrila trodijelna forma (A B A') s instrumentalnim uvodom te, na kraju stavka, vokalno-instrumentalnom kodom u kojoj se još jednom ponavlja tekst *Kriste, smiluj se!* Stavak je u četveročetvrtinskoj mjeri i umjerenom tempu ($\text{♩} = \text{cca. } 60$), a predznaci na početku stavka³⁰ upućuju na As-dur, odnosno paralelni f-mol. Uistinu, sam uvod i sugerira oscilaciju između navedenih srodnih tonaliteta, međutim stavak nije tonalitetno zaokružen. Prolazeći kroz čak 13 tonaliteta, odnosno modusa, uglavnom udaljenih za veliku ili malu tercu naniže, stavak završava u D-duru, koji je u polarnom odnosu s početnim tonalitetom.

4.1.1. Instrumentalni uvod (t. 1-7)

Instrumentalni uvod mirnog i svečanog karaktera, u *piano* dinamici uvodi nas u prve taktove stavka i čitave mise. Ova sedmerotaktna rečenica sadrži 3 fraze, pri čemu su prva i posljednja u As-duru, a druga u paralelnom f-molu. Jedinstvo dura i paralelnog mola ostavština je ranog romantizma, a omogućeno je istovjetnošću akordnog fonda navedenih tonaliteta.³¹ Promjenu tonskih središta sugerira i promjena ležećih tonova u pedalu orgulja – *As, F*. Osim igre s mnogostranošću akorda srodnih tonaliteta, Papandopulo u uvodu sažeto navješćuje brojne postupke koje će koristiti u čitavoj misi, kao što su:

1. Variranje na području sloga, uz čestu upotrebu karakterističnog bordunskog sloga;

³⁰ Ovo je jedini stavak u kojem skladatelj navodi predznake na početku.

³¹ Usp. Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*, 4. izdanje, Beograd: Zavod za udžbenike, 2014., str. 150.

2. Variranje glazbenog materijala, u svrhu postizanja dojma neponovljivosti;
3. Dominacija horizontalne nad vertikalnom komponentom glazbe;
4. Udvajanje melodijske linije raznovrsnim odebljanjima;
5. Superponiranje intervala (najčešće kvinti);
6. Folklorni stil kvintnih završetaka;
7. Tonalitetna neodređenost i nestabilnost;
8. Tradicionalne, jednostavne harmonizacije;
9. Dodani tonovi (sekunde i sekste);
10. Gradnja rečenica u frazama.

Glava rečenice tonalitetno je neodređena, a razlog tomu je početak razloženim akordom bez terce koji asocira na *sixte ajoutée (as-es-f)*. Postupnim dolaskom na tercu akorda iščezava dodana seksta *f*, koja je imala kolorističku ulogu. Potom slijedi karakteristično kretanje u tercama u odebljanom dvoglasnom slogu u sklopu toničke harmonije, te završetak prve fraze praznim kvintnim suzvučjem na dominantu u 3. taktu. S obzirom na to da cijela fraza počiva na ležećem tonu tonike (*as*), posljednje suzvučje može se tumačiti i kao dvostruka harmonija nastala superponiranjem kvinti *as-es-b*, pri čemu je donja kvinta tonička (*as-es*), a gornja dominantna (*es-b*). Prijelaz k novoj frazi, odnosno novom tonskom središtu, odvija se za trajanja ležećeg tona *as* i iznad njega tona *b*, između kojih se kromatski pomiče ton *es* na *e*, latentno sugerirajući dominantu za VI. stupanj. U trenutku uzlaznog rješenja tona *e*, pomiče se i ležeći ton na novo tonsko središte *f* te nastaje terčno suzvučje *f-as*. Prazno kvintno suzvučje nad ležećim tonom ne izostaje ni u drugoj frazi, a slijedi ga melodijsko razlaganje polusmanjenog septakorda II. stupnja (*g-b-des-f*) u paralelnim tercama te rješenje u tonički kvintakord, čime nastaje plagalna kadenca. Paralelni f-mol dodatno je potvrđen stereotipnom figuracijom s kromatskim silaskom do tona dominante u unutarnjim glasovima. Valja istaknuti kako se niti u jednom trenutku nakon prijelaza ne pojavljuje vođica f-mola, već samo prirodni VII. stupanj, što upućuje na prirodni f-mol. Posljednja fraza donosi povratak u As-dur te potvrdu istog trima glavnim funkcijama u redosljedu D-S-T i plagalnom kadencom.

Rečenica započinje jednoglasno ležećim tonom *as* u pedalu orgulja, nakon čega se u gornjim dionicama postepeno upotpunjava četveroglasje. Istup u karakteristični odebljani dvoglasni slog koji se odvija iznad ležećeg tona (t. 2-4) prekinut je u 5. taktu četveroglasnom postavkom glasova (s dodatnim udvajanjima) koja se zadržava do kraja rečenice. Kombinacijom ležećih tonova te raznih varijanti višeglasja koje se odvijaju iznad njih,

skladatelj je u samo nekoliko taktova instrumentalnog uvoda najavio važnost sloga pri gradnji harmonijskih sklopova u kolebanju između dvoglasja iz kojeg proizlazi latentna harmonija te troglasja i četveroglasja.

1

Org.

Ped.

p

p

p

As

f

5

As

Primjer 2: t. 1-7; Instrumentalni uvod s frazama u As-duru i f-molu

4.1.2. A dio (t. 7-29)

A dio izgrađen je na tekstu *Gospodine, smiluj se!* koji se ponavlja pet puta. Čini ga sedam vokalnih, instrumentalnih te vokalno-instrumentalnih rečenica (a, b, a¹, c, d, a², b) koje prolaze kroz sljedeće tonalitete i moduse: As-dur, f-mol, F-dur, D-dorski, B-dur i g-mol. Iz navedenog je vidljivo da se radi o tonalitetima (i modusu) udaljenima za veliku ili malu tercu silazno. Skladatelj koristi paralelne (As – f, B – g) i istoimene tonalitete (f – F), a D-dorski zazvuči nakratko u prijelazu između F-dura u subdominantni B-dur. Upotrebom srodnih tonaliteta, lančanim i tijesnim povezivanjem rečenica te variranjem osnovne glazbene misli, postiže se dojam kontinuiranosti i neponovljivosti glazbenog materijala, što je, između

ostalog, tipičan Papandopulov postupak u izgradnji većih formalnih cjelina. Unutar A dijela uočljiva je trodijelnost:

1. A1 dio (t. 7-14): rečenice a, b;
2. A2 dio (t. 13-23): rečenice a¹, c, d;
3. A3 dio (t. 23-29): rečenice a², b.

4.1.2.1. A1 dio (t. 7-14)

A1 dio čine dvije rečenice: a i b. Prva od njih lančano je povezana s instrumentalnim uvodom te je smještena u tonalitet As-dura, a druga završava kadencom u paralelnom f-molu.

Prva rečenica – a (t. 7-11) – peterotaktna je rečenica u As-duru koju izvode zbarske dionice, dok se orgulje pridružuju tek s posljednjim suzvučjem kadence. Pisana je u karakterističnom odebljanom dvoglasnom slogu, pri čemu alti udvajaju basovsku dionicu, a soprani tenorsku u gornjoj oktavi. Produkt takvog sloga je nemogućnost jednoznačne harmonijske analize. Međutim, s obzirom na to da je rečenica uokvirena toničkim kvintakordom u orguljama, sve ono što se događa unutar nje, latentno upućuje na izmjenu dviju glavnih funkcija As-dura: toničku i dominantnu.

Fraziranje rečenice uvjetovano je interpunkcijskim oznakama u tekstu. Prva fraza je trotaktna te uglazbljuje tekst *Gospodine*. Sadrži glavu rečenice s unisonom (ekvisonom) iz kojeg se dionice odvajaju u suzvučje male terce, postupno melodijsko kretanje u tercama u sklopu toničke harmonije te završetak praznim kvintnim suzvučjem na dominantni. Unisono koji se pojavljuje u glavi rečenice u nastavku će se koristiti kao vezivno tkivo u modulacijama zahvaljujući mnogostranosti intervala (i akorda). Također, glava rečenice bit će u varijantama rečenice a predmetom figuriranja. Tekst *smiluj se!* uobličena je u dvotaktnu kadencirajuću frazu kao nesavršena kadenca ove rečenice. Započinje unisono tonom b, nakon čega se glasovi u različitim notnim vrijednostima razdvajaju u protupomaku do septime dominantnog septakorda (*es-des*) te rješavaju u tercu toničkog trozvuka (*as-c*).

7

S
Go - spo - di ne, smi - luj se!

A
Go - spo - di ne, smi - luj se!

T
Go - spo - di ne, smi - luj se!

B
Go - spo - di ne, smi - luj se!

As:Γ D T

Primjer 3: t. 7-11; Generalni put harmonijskog kretanja rečenice a

U stavku se rečenica **a** pojavljuje u četiri različite varijante, stoga su im dodijeljeni nazivi: a^1 , a^2 , a^3 i a^4 . Promjene su zamjetne na području sloga, harmonizacije, tonalitetnih oscilacija te proširenja rečenice novim fragmentima. Varijante rečenice **a**:

1. Prva varijanta – a^1 (t. 13-18) – peterotaktna je rečenica u F-duru. Osim manjih preinaka, kao što je transpozicija rečenice za malu tercu naniže te metarski pomaknuta i figurirana glava, rečenica je obogaćena i dvjema bitnim promjenama – promjenom sloga i proširenjem u 16. taktu. Slog je vokalno-instrumentalni, a orgulje poput jeke imitiraju početke zbornih fraza u razmacima triju ili dviju doba, ili, pak, udvajaju zbornske dionice, a rečenica je proširena umetanjem jednotaktne fraze na tekst *smiluj se!*

13

S
Go - - - spo - di ne, smiluj se! Smi - luj se!

A
Go - - - spo - di ne, smiluj se! Smi - luj se!

T
Go - - - spo - di ne, smiluj se! Smi - luj se!

B
Go - - - spo - di ne, smiluj se! Smi - luj se!

Org.
f mf

Ped.

Primjer 4: t. 13-18; Rečenica a^1 s imitacijom zbarskih fraza u orguljama (uokvireno) te umetnutom jednotaktnom frazom u t. 16

2. Druga varijanta – a^2 (t. 23-27) – peterotaktna je rečenica čija se glava nalazi u D-dorskom, a nastavak u B-duru, koji nastupa zahvaljujući mnogostranosti akorda. Vokalno-instrumentalni slog izgrađen je od doslovno ponovljene zbarske rečenice a transponirane za veliku sekundu naviše te orgulja koje donose elemente iz instrumentalnog uvoda (razloženi septakord) i fragment iz proširenog dijela rečenice a^1 (tridesetdruginski pasaž, koji se prvi put pojavljuje u inverziji, a drugi put u osnovnom obliku). Osim toga, orgulje podupiru zbor kvintakordima I. i II. stupnja, dok se dominantna latentno naslućuje u zbarskom dvoglasju.

S
 A
 T
 B
 Org.
 Ped.

23 *f*
 Go - spo - di ne, smi - luj - se!
 Go - spo - di ne, smi - luj - se!
f *f* *f*

D-dorski (I) (IV7) (V) I II (V) I
 B: VI 7

Primjer 5: t. 23-27; Harmonijski tijek rečenice a²

3. Treća varijanta – a³ (t. 36-40) – prva je rečenica A' dijela te je najrazličitija varijanta rečenice a. U njenom oblikovanju zadržana je podjela na dvije fraze, ritam u vodećoj melodijskoj liniji te vokalni slog, a orgulje se pojavljuju isključivo kao vezivno tkivo između dviju fraza. Rečenica je smještena u (frigijski obojeni) g-mol, koji je ubrzo zamijenjen paralelom subdominantnog tonaliteta, Es-durom. Osim početnim tonalitetom, s prethodnom formalnom cjelinom rečenica je povezana i figuriranjem glave materijalom iz B dijela. Najveće promjene dogodile su se odmakom od karakterističnog odebljanog dvoglasnog sloga, no sada uz prisutnost drugih vrsta melodijskih odebljanja: oktavnim, kvintnim i tercnim. Kao produkt takvog sloga proizašla je dijatonska modulacija u Es-dur, koja se odvila nizanjem paralelnih kvintakorda III., II. i I. stupnja, pri čemu je zajednički prvi akord (g-b-d). U nastavku melodijska odebljanja prerastaju u četveroglasni harmonijski slog, a fraze završavaju polovičnim kadencama. Kadencia prve fraze je nešto manje izražena, dok je druga obogaćena prohodnim tonovima te tipičnim zaostajalicama (4-2-3).

36

S
Go - - spo - di - ne, smi - luj se!

A
Go - spo - di - ne, smi - luj se!

T
Go - spo - di - ne, smi - luj se!

B
Go - spo - di - ne, smi - luj se!

g:l
Es: III II I VI V6 V I6 IV7 II V (2)

Primjer 6: t. 36-40; Harmonizacija rečenice a^3

4. Posljednja varijanta – a^4 (t. 53-57) – doslovno je ponovljena rečenica a , uz minimalnu izmjenu u vidu figuracije glave rečenice te transpozicije za malu sekundu naviše, u A-dur.

53

S
Go - - spo - di - ne, smi - luj se!

A
Go - - - spo - di - ne, smi - luj se!

T
Go - - spo - di - ne, smi - luj se!

B
Go - - - spo - di - ne, smi - luj se!

Primjer 7: t. 53-57; Rečenica a^4

Za razliku od prve rečenice, druga je rečenica $A1$ dijela – b (t. 11-14) – instrumentalna. Ova četverotaktna rečenica lančano je povezana s rečenicom a , a sadrži elemente uvoda, među kojima se ističu: ležeći tonovi u pedalu orgulja iznad kojih se odvijaju paralelna melodijska kretanja u odebljanom dvoglasju, kvintna suzvučja na dominantu te figurirane kadence, ovaj put ponešto bogatije. Rečenica je modulativna, a modulacija u paralelni f-mol, iako u latentnom dvoglasju, sada je puno jasnija zahvaljujući izostanku ležećeg tona as na mjestu prijelaza, a samim time i dvostruke harmonije. Jasan početak tonikom As -dura te završetak autentičnom kadencom u paralelnom f-molu čini harmonijske

odnose u ovoj rečenici manje zamagljenima nego što je to bio slučaj u instrumentalnom uvodu. Završetak toničkim kvintakordom s pikardijskom tercom skladatelj će iskoristiti kao zajednički akord pri modulaciji u istoimeni F-dur u kojem je sljedeća rečenica.

11

Org.

Ped.

As:T *p* D VII/VI VI f:VII t D t(♯3)

Primjer 8: t. 11-14; Prikaz harmonijskih progresija u modulativnoj rečenici **b**

Rečenica **b** u stavku se pojavljuje još dva puta, prvi put u t. 27-29, a drugi put u t. 48-50. U oba slučaja rečenica je modulativna te modulira u paralelni molški tonalitet (B – g, Ces – as). Pri ponavljanjima su uočljive manje melodijske promjene u kadencama te izostanak završetka pikardijskom tercom.

4.1.2.2. A2 dio (t. 13-23)

A2 dio čine tri rečenice: a¹, c i d, od kojih je prva, prethodno opisana, varijanta rečenice **a**. Rečenice su u F-duru, izuzev posljednje s kadencom na finalisu D-dorskog modusa, na koji ukazuju kritični tonovi – *h* i *c*.

Četverotaktna rečenica **c** (t. 18-21) tijesno se nadovezuje na prethodnu rečenicu kao izrazita potvrda F-dura. Pisana je u klasičnom zbornom četveroglasnom stilu u okviru kojeg se ostvaruje tipična harmonijska sekvenca po silaznom kvintnom krugu unutar navedenog tonaliteta. Gotovo u potpunosti je vokalna, a orgulje imaju ulogu harmonijskog oslonca, ne poklapajući se pritom metarski sa zbornim dionicama. Također, ova rečenica pojavljuje se transponirana u A-dur, kao posljednja rečenica A' dijela (t. 57-59).

18

S
A

T
B

Go - spo - di - ne, smi - luj se!

F: IV VII^b₇ III⁷ VI^b₄ II⁷ V^b₃ I⁹ 8

Primjer 9: t. 18-20; Prikaz harmonijskih progresija rečenice c unutar sekvence po silaznom kvintnom krugu

Neprekinuti glazbeni tijek između rečenice **c** i posljednje rečenice A2 dijela – **d** (t. 21-23) – ostvaren je metarski pomaknutom kadencom u orguljama. Tonički kvintakord F-dura, na koji se lančano nadovezuje nova rečenica, zamagljen je dodanom sekstom *d* koja se pojavljuje unisono u svim dionicama osim u sopranskoj, u kojoj je tonika *f*. Nastavak rečenice donosi još jednu četveroglasnu silaznu sekvencu koju karakterizira izmjena septakorda i sekundakorda po stupnjevima F-dura, pri čemu nastaju donje zaostajalice 2-3 između soprana i alta, kao i tenora i basa. Jednotaktna, ritamski zgusnuta sekvenca završava akordom dominante za II. stupanj iznad bordunske kvinte *d-a*, koji se neočekivano riješi u kvintakord na finalisu D-dorskog modusa. Uloga orgulja svedena je na harmonijsku potporu u duljim notnim vrijednostima, kao i tkivo kojim su povezane cjeline A2 i A3. Ova kratka rečenica, koja se pojavljuje nakon mješovite kadence prethodne rečenice, zazvuči kao svojevrsan prijelaz prema A3 dijelu.

21

S
A

T
B

Go - spo - di - ne, smi - luj se!

Org.
Ped.

F:I VI² IV⁷ V² III⁷ IV² II⁷ III² D⁹/II D-dorski

Primjer 10: t. 21-23; Akordi silazne sekvence u rečenici d

4.1.2.3. A3 dio (t. 23-29)

A3 dio čine dvije prethodno opisane rečenice: a² i b. Izuzev početka D-dorskim te savršene autentične kadenca u g-molu (t. 28-29), rečenice su većim svojim dijelom smještene u B-dur. Navedena kadenca u paralelnom tonalitetu označava završetak A dijela te lančano povezani početak B dijela.

4.1.3. B dio (t. 29-36)

Središnji dio izgrađen je na tekstu *Kriste, smiluj se!* koji se ponavlja četiri puta. Iznimno je kratak u odnosu na A i A' dio, što se odražava i na gradnju rečenica i fraza koje ne prelaze dvotaktni obim. Također, B dio se izdvaja i tonalitetnom zaokruženošću u okviru g-mola, a mnogostranost intervala i akorda omogućava „izlete” u srodne tonalitete: paralelni B-dur i subdominantni c-mol. Unutar B dijela uočljiva je dvodijelnost, odijeljena dvostrukom taktom crtom u partituri:

1. B1 dio (t. 29-32)

2. B2 dio (t. 33-36)

4.1.3.1. B1 dio (t. 29-32)

B1 dio četverotaktna je cjelina koja sadrži dva zaziva teksta *Kriste, smiluj se!*. Prvi zaziv teksta oblikovan je kao dvotaktna rečenica – e (t. 29-30) – u B-duru, s glavom u g-molu, a izvodi ga ženski dio zbora uz pratnju orgulja. Muški dio zbora lančano se nadovezuje varirano ponavljajući dvotaktnu rečenicu. Odebljani dvoglasni slog (između zbora i orgulja), uzlazni melodijski pomak za tercu u glavi rečenice, kretanje u paralelnim tercama ukrašeno ponekom figuracijom, oscilacija između paralelnih tonaliteta te nesavršena kadenca koja praznim kvintnim suzvučjem na dominantni i rješenjem u tercu na tonici latentno sugerira odnos dviju glavnih funkcija, obilježja su koja ovu rečenicu čine srodnom sa materijom prethodnog dijela.

29

S Kri - ste, smi - luj se!

A Kri - ste, smi - luj se!

T Kri - ste, smi - luj se!

B Kri - ste, smi luj se!

Primjer 11: t. 29-32; Dvotaktna rečenica *e* u ženskom zboru koju potom varirano ponavlja muški dio zбора

4.1.3.2. B2 dio (t. 33-36)

B2 dio također je četverotaktna cjelina koju čine dvije kratke kontrastne rečenice te naposljetku imitacijska igra muških i ženskih dionica. Prva rečenica – *f* (t. 33-34) – započinje ekvisono tonom *g*, na trenutak sugerirajući povratak u početni *g*-mol, međutim pojava tona *as* i donje vođice *h* te završetak ekvisono tonom *c*, ipak označava modulaciju u subdominantni *c*-mol. Karakteristični dvoglasni slog odebljan je oktavnim udvajanjem ženskog dijela zбора u muškim dionicama i orguljama. Kretanje u paralelnim tercama obogaćeno je donjim zaostajalicama 2-3, koje skladatelj na različite načine koristi u čitavom djelu.

33

S Kri - ste, smi - luj se!

A Kri - ste, smi - luj se!

2 - 3 2 - 3 2 - 3

Primjer 12: t. 33-34; Rečenica *f* u reduciranom prikazu s naznačenim zaostajalicama 2-3

Naspram rečenici *f* u *piano* dinamici, stoji rečenica *g* (t. 34-36), koju karakteriziraju homofoni slog u četveroglasnoj postavci glasova i *forte* dinamici u okviru *c*-mola te četiri zaključne fraze u *g*-molu. Povratak u *g*-mol odvio se dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda *c-es-g*, a potvrđen je imitacijskom igrom muških i ženskih dionica, pri čemu muški zbor poput jeke imitira izneseni materijal u ženskom zboru. Orgulje odebljavaju zbornske dionice iznad ležećeg tona *g* u pedalu.

35

S
A

Kri - ste, smi - luj__ se! smi - luj se!

T
B

Kri - ste, smi - luj__ se! smi - luj se!

Primjer13: t. 35-36; Imitacijska igra muških i ženskih dionica u rečenici **g**

4.1.4. A' dio (t. 36-59)

Varirano ponovljeni A dio izgrađen je na tekstu *Gospodine, smiluj se!* koji se ponavlja šest puta. Čini ga sedam vokalnih, instrumentalnih te vokalno-instrumentalnih rečenica (a^3 , h, i, b, j, a^4 , c) koje prolaze kroz sljedeće tonalitete i moduse: g-mol, Es-dur, es-mol, Ces-dur, as-mol, Des(Cis)-dorski i A-dur. Koristeći se raznim vrstama tonalitete srodnosti (paralelnim i istoimenim tonalitetima, kao i onima koji tvore paralelu subdominantnog tonaliteta) te mnogostranošću intervala i akorda pri modulacijama, skladatelj uglavnom slijedi pravilo nizanjanja tonaliteta udaljenih za tercu naniže. Kadenca posljednje rečenice A2' dijela može se tumačiti višeznačno, kao subdominanta as-mola (akord *des-fes-as*), akord na finalisu Des-dorskog, koji ima sve zajedničke tonove s as-molom prirodnim te akord na IV. stupnju As-eolskog. Nastavak upućuje na centar na *des*, odnosno enharmonijski *cis*, koji ubrzo mnogostranošću intervala prerasta u A-dur u kojem je izrazita potvrda novog tonaliteta. I u A' dijelu uočljiva je trodijelnost, zahvaljujući dvostrukim taktnim crtama na kraju svakog od dijelova:

1. A1' (t. 36-40): rečenica a^3 ;
2. A2' (t. 41-52): rečenice h, i, b, j;
3. A3' (t. 53-59): rečenice a^4 , c.

4.1.4.1. A1' dio (t. 36-40)

A1' dio sadrži jednu rečenicu (a^3) koja je lančano povezana sa središnjim dijelom stavka, a prethodno je opisana kao najrazličitija varijanta rečenice **a**. Glava rečenice smještena je u g-mol, a nastavak je u Es-duru, u kojem završava polovičnom kadencom dominantnim sekundakordom.

4.1.4.2. A2' dio (t. 41-52)

Središnji dio A' dijela čine četiri rečenice: h, i, b i j.

Prva rečenica A2' dijela – **h** (t. 41-43) – trotaktna je rečenica koja se odvija iznad ležećeg tona *es* u pedalu orgulja. Karakterizira ju mali opseg melodije, u rasponu od vođice *d* do toničke terce *ges*, unutar kojeg se latentno izmjenjuju dvije glavne funkcije: dominantna i tonička. Osim toga, uočljive su i druge poznate značajke, npr. ekvisoni početak i završetak tonom tonike (*es*), oktavna udvajanja dionica, odvajanje iz unisona u suzvučje terce, kao i imitacija zborskog materijala u orguljama.

41

S
A
T
B
Org.
Ped.

pp
Go-spo-di - ne, smi - luj se!
pp
Go-spo-di - ne, smi - luj se!
pp
pp

Primjer 14: t. 41-43; Rečenica **h**

Druga rečenica A2' dijela – **i** (t. 43-49) – kontrastna je u odnosu na prvu, što se očituje prvenstveno u dinamici (*pp* – *ff*), a potom i u karakterističnoj gradnji rečenice u dvije fraze, pri čemu prvu odlikuje kretanje u paralelnim tercama, ukrašeno donjim zaostajalicama 2-3, sa završetkom praznim kvintnim suzvučjem na dominantni, dok je druga fraza oblikovana kao izrazita višeglasna kadenca u *Ces*-duru (paraleli subdominante) iznad zastoja na dominantni koji se nalazi u orguljama.

46

S
smi - - - luj se!

A
smi - - - luj se!

T
smi - luj se!

B
smi - - - luj se!

Org.

Ped.
f

Primjer 15: t. 46-49; Mješovita kadenca rečenice i

Treća rečenica – **b** (t. 48-50) – preklapa se s posljednjim suzvučjem rečenice **i**. Otprije poznata rečenica sada je smještena u tonalitet Ces-dura s modulacijom u paralelni as-mol.

Posljednja rečenica A2' dijela – **j** (t. 50-52) – započinje kanonskom imitacijom u zborskim dionicama. Interval imitacije je kvinta, odnosno kvarta, a u sopranu se događa i mutacija intervala. Redosljed imitacije je: bas-tenor-alt-sopran, čime se dodatno postiže na *crescendu* na koji upućuju i dinamičke oznake (*p* – *f*). Rečenica započinje u as-molu, dok se posljednje suzvučje može tumačiti višeznačno, kroz as-mol, Des-dorski ili, pak, As-eolski.

50

S

A

T

B

Org.

Ped.

Go spo di ne, smi luj se!

Go spo di ne, smi luj se! Smi - luj!_

Go spo di ne, smi luj se! Smi - luj!_

Go spo di ne, smi luj se! Smi - luj! Smi - luj!

Primjer 16: t. 50-52; Kanonska imitacija u redosljedju B-T-A-S u rečenici j

4.1.4.3. A3' dio (t. 53-59)

A3' dio sadrži dvije otprije poznate rečenice: a⁴ i c, pri čemu je prva od navedenih varijanta rečenice a. Početkom ekvisono na tonu *cis*, povezana je s posljednjim suzvučjem prethodne rečenice u obliku njenog enharmonijskog ekvivalenta. Osim toga, ton *cis* je terca na tonici A-dura, u kojem je nastavak rečenice. Tijesno povezana rečenica c također je smještena u A-dur, a donosi izrazitu potvrdu tonaliteta zaokružujući niz svih dosadašnjih rečenica.

4.1.5. Koda (t. 59-64)

Vokalno-instrumentalna koda lančano se nadovezuje na posljednju rečenicu A' dijela te još jednom donosi zaziv teksta *Kriste, smiluj se!*, što je neuobičajeno za ovaj stavak. Nemogućnost jednoznačnog određivanja tonaliteta (ili modusa) u kodi produkt je ispreplitanja durskih i molskih elemenata, stoga je teško razlučiti radi li se o D-duru, njegovoj molskoj subdominanti ili, čak D-miksolidijskom. Gledajući smjer modulacija u stavku, kvintno-

kvartni završetak *d-a-d* te početak novog stavka navedenim suzvučjem, tonski centar na *d* više bi odgovarao tonalitetnom planu, kao subdominantni tonalitet u odnosu na A-dur koji prethodi kodi.

59

S
se! Kri - ste, smi - luj se!

A
se! Kri - ste, smi - luj se!

T
se! Smi - luj se!

B
se! Smi - luj se!

Org.
mf *p*

Ped.
mf *p*

Primjer 17: t. 59-64; Koda

4.1.6. Shema stavka Gospodine, smiluj se!

Instrumentalni uvod (t. 1-7)		
(As-f-As)		
A (t. 7-29)		
A1 (t. 7-21)	A2 (t. 21-23)	A3 (t. 23-29)
a b (As) (As-f)	a ¹ c d (F) (F) (F-D-dorski)	a ² c (D-dorski-B)(B-g)
B(t. 29-36)		
B1 (t. 29-32)		B2 (t. 33-36)
e (g-B)		f g (g-c) (c-g)
A' (t. 36-59)		
A1' (t. 36-40)	A2' (t. 41-52)	A3' (t. 53-59)
a ³ (g-Es)	h i b j (es)(es-Ces)(Ces-as)(as-Des-dorski)	a' c (Cis-dorski-A)(A)
Vokalno-instrumentalna koda (t. 59-64)		
(D)		

4.2. Drugi stavak: *Slava*

Slava je himan nastao na temelju anđeoskog klicanja u noći Kristova rođenja u Betlehemu, prema izvještaju u Lukinu evanđelju:³²

I odjednom se anđelu pridruži silna nebeska vojska hvaleći Boga i govoreći:

Slava na visinama Bogu,

A na zemlji mir ljudima,

Miljenicima njegovim!

(Lk 2, 13 – 14)

Zbog toga se *Slava* još naziva i *Anđeoskim himnom (Hymnus Angelicus)*. Konačan tekst *Slave*, koji se koristi i danas ustalio se u 9. stoljeću, i premda proznog oblika *Slava* je ipak himan, koji u sebi sadrži nekoliko cjelina:³³

1. Evanđeoski tekst:

Slava Bogu na visini,

I na zemlji mir ljudima dobre volje.

2. Himan Bogu Ocu:

a) Prvi stih

Hvalimo te. Blagoslivljamo te.

Klanjamo ti se. Slavimo te.

b) Drugi stih

Zahvaljujemo ti radi

Velike slave tvoje.

c) Treći stih

Gospodine Bože, Kralju nebeski,

Bože Oče svemogućí.

3. Kristološki dio (također sadrži tri stiha):

a) Prvi stih (sintetički paralelizmi):

Gospodine Sine jedinorođeni, Isuse Kriste.

Gospodine Bože, Jaganjče Božji, Sine Očev.

b) Drugi stih (litanijski oblik):

Koji oduzimaš grijeh svijeta, smiluj nam se.

Koji oduzimaš grijeh svijeta, primi našu molitvu.

³² Usp. Marović, Šime: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, str. 116.

³³ Usp. Martinjak, Miroslav: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – Institut za crkvenu glazbu „Albe Vidaković”, 1997., str. 150-151.

Koji sjediš s desne Ocu, smiluj nam se.

c) Treći stih (trostruka potvrda Isusa Krista; sinonimni paralelizmi):

Jer ti si jedini svet.

Ti si jedini Gospodin.

Ti si jedini Svevišnji, Isuse Kriste.

4. Trinitarni dio:

Sa Svetim Duhom, u slavi Boga Oca. Amen.

Oblik stavka uglavnom prati navedenu raščlambu teksta te ima četiri dijela:

1. DIO (t. 1-36)
2. DIO (t. 37-69)
3. DIO (t. 69-126)
4. DIO (t. 126-151)

Za razliku od pretežito tonalitetnog prvog stavka, drugi stavak je puno više modusno obojan. To je vidljivo u cijelom prvom dijelu izgrađenom na evanđeoskom tekstu, koji prolazi kroz D-dorski, Fis-eolski, isječak osamtonske ljestvice, E-dorski te druge centre koji povremeno čak i istodobno zvuče stvarajući privid tonaliteta. S druge strane, himan Bogu Ocu većim svojim dijelom smješten je u A-dur, a posljednja rečenica donosi modulaciju u G-dur. Treći, kristološki dio započinje *in G*, što obuhvaća: g-mol, G-dur, G-frigijski, G-dorski i G-miksolidijski. Modulacija u C-dur, dursku varijantu subdominantnog tonaliteta, a potom i u c-mol, korak je ka premještanju u novi tonalitetni centar – Es-dur, koji se zadržava gotovo cijeli treći dio. Preposljednja rečenica smještena je u subdominantni As-dur, a posljednja u C-dur koji nastupa tonalitetnim skokom. Četvrti dio, konstruiran kao fugato, započinje temom u C-miksolidijskom. U posljednjem dijelu skladatelj upotrebljava niz srodnih tonaliteta i modusa koji dijele zajedničke tonove s tim tonalitetima, npr. C-miksolidijski i F-dur te Es-miksolidijski i As-dur. Osim navedenih centara, pojavljuju se i durska i molska varijanta tonaliteta na *c* i na *f*. Završetkom drugog stavka u As-duru, Papandopulo tonalitetno zaokružuje prva dva stavka mise.

4.2.1. 1. DIO (1-36)

Stavak započinje u *fortissimo* dinamici te dvopolovinskoj mjeri, a metronomska oznaka ($\text{♩} = \text{cca. } 72$) ukazuje na umjereno brz tempo izvođenja. Prvi dio stavka čine dvije cjeline (A i B), a

dvodijelnost je produkt dvostrukog ponavljanja evanđeoskog teksta. Prateći interpunkcijske oznake u tekstu, dvodijelnost je uočljiva i unutar samih cjelina A i B.

4.2.1.1. Cjelina A (t. 1-15)

Klicanje i zanos koji proizlaze iz teksta *Slava Bogu na visini*, autor je vjerodostojno oslikao glazbenim sredstvima: *fortissimo* dinamikom, paralelnim kvintno-kvartnim pomacima, udvajanjima zbornih dionica u orguljama te homofonim slogom u kojem silabički tretira tekst pritom naglašavajući svaki slog. Početnim suzvučjem *d-a-d*, koje je smješteno u trima gornjim zbornim dionicama te odebljano orguljama, autor se naslanja na završno suzvučje prethodnog stavka, sugerirajući pritom početak D-dorskim. Međutim, modusna selekcija tonova već u 3. taktu ukazuje na Fis-eolski, kada se navedene dionice zaustavljaju na suzvučju *cis-gis-cis*, V. stupnju modusa. U tom trenutku u obliku odgovora nastupa basovska dionica udvojena orguljskim pedalom, varirajući vodeću melodijsku liniju.

The musical score consists of six staves. The vocal parts (S, A, T, B) are in treble clef (S, A, T) and bass clef (B), with a 2/2 time signature. The organ part (Org.) is in treble and bass clef, and the pedal part (Ped.) is in bass clef. The music is marked *ff* (fortissimo). The lyrics are "Sla - va Bo - gu na vi - si - ni,". The organ part features parallel quint and quart movements, and the bass part is doubled by the organ pedal.

Primjer 18: t. 1-5; Peterotaktno iznošenje teksta *Slava Bogu na visini* u cjelini A

Skok *gis-cis* kojim završava basovsko izlaganje melodije asocira na dominantno-tonički pomak u okviru tonskog središta na *cis*. No, lančano povezani trotakti instrumentalni ulomak ipak uokviruje prvih sedam taktova u rečenicu sa završetkom na finalisu Fis-eolskog. Karakteristični odebljani dvoglasni slog u manualima podržan je ležećim tonovima V. i I. stupnja modusa u pedalu orgulja, a odlikuje ga sekventno premještanje melodijskog modela te kadenca obogaćena neakordnim tonovima, točnije *appoggiaturama* i *anticipacijom*.

The image shows a musical score for organ and pedal. It consists of three staves: two for the organ (Org.) and one for the pedal (Ped.). The music is in 2/2 time and G major. The organ part features a melodic model in the right hand, which is then sequentially transposed in the left hand. The pedal part features a sequence of notes with a fermata over the final note. The score is labeled with 'model' and 'sekventno ponavljanje modela'.

Primjer 19: t. 5-7; Instrumentalni ulomak s naznačenim modelom i sekventnim ponavljanjem modela

Pri obradi teksta *i na zemlji mir ljudima dobre volje* (t. 7-15) skladatelj koristi odebljani dvoglasni slog uokviren kvintnim suzvučjem u orguljskom pedalu. Unatoč prividnoj jednostavnosti koju odlikuje kretanje u paralelnim tercama te kvintni završetak, cjelina je veoma kompleksna, jer se tonski centri izmjenjuju svaka tri do četiri takta. Fis-eolski, obogaćen prohodnim tonovima *dis* i *eis*, ubrzo je zamijenjen isječkom osamtonske ljestvice, odnosno drugog Messiaenovog modusa³⁴, koji se zadržava svega četiri takta. Kretanje u naizmjeničnim malim tercama, karakterističnima za navedeni modus, nastavlja se i u narednim dvama taktovima, međutim zamagljeno ležećim tonovima u pedalu orgulja: kvintom *g-d*. Cjelina A završava u 15. taktu superponiranjem još jedne kvinte, stvarajući

³⁴ Messiaenovi modusi ograničenih transpozicija naziv je za moduse koji se formiraju od više simetričnih grupa (intervalskih modela), pri čemu je posljednja nota svake grupe uvijek „zajednička” s prvom notom naredne grupe. Messiaen veli da se ovi modusi nalaze u ozračju više tonaliteta istodobno [...] pri čemu je skladatelj slobodan dati prevagu jednom od tonaliteta ili prepustiti dojam kolebljive tonalnosti. Po kriteriju ograničenosti transpozicije Messiaen je odredio 7 modusa sa simetričnim intervalskim grupama. (Balić, Vito: „Olivier Messiaen”, u: *Skripta iz Glazbenih stilova i oblika 20. stoljeća*, Split: Umjetnička akademija, 2019.) Papandopulo je iskoristio isječak drugog modusa (označen gornjom uglatom zagradom) koji ima tri mogućnosti transpozicije (označene donjim uglatim zagradama), a karakterizira ga izmjena malih i velikih sekunda:

The image shows a musical notation on a staff, illustrating the concept of limited transposition. It consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G, B, D, F, A, C, E, G. The notes are grouped into three sets of three notes each, with a fermata over the final note (G). The first set is G, B, D; the second is B, D, F; and the third is D, F, A. This illustrates the concept of limited transposition, where a sequence of notes can be transposed in a way that results in a sequence of notes that are a tritone away from the original sequence.

suzvučje *g-d-a*, pri čemu kvinta *d-a* ima primat i sugerira D-dorski modus u kojem će započeti cjelina B.

S
A
T
B
Org.
Ped.

i na ze - mlji mir lju - di - ma do - bre...

i na ze - mlji mir lju - di - ma do - bre...

f *f*

Fis-eolski Isječak osamtanske ljestvice

11

vo - lje. Do - bre vo - lje.

vo - lje. Do - bre vo - lje.

p *ff*

p *ff*

p *ff*

D-dorski

Primjer 20: t. 7-15; Izmjena tonskih središta unutar drugog dijela cjeline A

4.2.1.2. Cjelina B (t. 15-36)

U cjelini B ponavlja se evanđeoski tekst, pri čemu je prvi stih (*Slava Bogu na visini*) oblikovan po istom principu kao i u cjelini A. U prvim dvama taktovima smješten je u D-dorski, a u trenutku kada se pojavljuje basovska dionica premješta se u E-dorski modus.

The musical score consists of six staves. The vocal staves (S, A, T, B) are in 2/2 time and feature a melodic line with lyrics: "Sla - va Bo-gu na vi-si - ni,". The organ part (Org.) is in 2/2 time and features sustained chords and arpeggiated figures. The pedal part (Ped.) is in 2/2 time and features a melodic line with a dynamic marking of "ff".

Primjer 21: t. 15-19; *Slava Bogu na visini* u cjelini B

Drugi stih (*i na zemlji mir ljudima dobre volje*) oblikovan je kao fugato³⁵ (t. 19-36). Tema fugata četverotaktna je glazbena rečenica koju unisono (ekvisono) u *forte* dinamici iznose sve vokalno-instrumentalne dionice, osim basa. Izrazita glava teme u triolskom kretanju donosi kadencirajuću formulu u E-frigijskom, međutim pojava tona *as* u nastavku ipak sugerira na drugi Messianeov modus, točnije isječak istog.

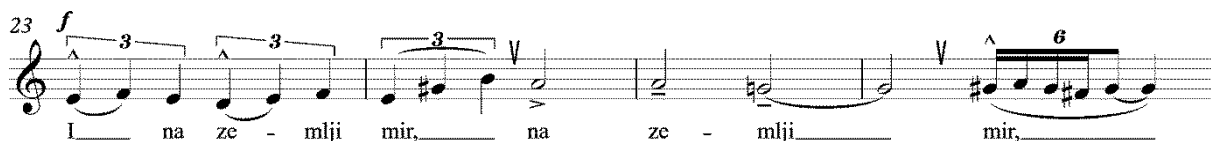
³⁵ Fugato je niz imitacijskih nastupa teme kao u ekspoziciji fuge, pri čemu imitacije ne moraju biti u odnosu T-D. Nije samostalna forma, već je dio većeg homofonog ili polifonog oblika [...] (Peričić, Vlastimir: Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 99.).



19 *f*
I na ze - mlji mir, lju - di-ma do - bre vo - lje.

Primjer 22: t. 19-22; Tema fugata

Tema je provedena po uzoru na četveroglasni redosljed nastupa tema (četveroglasna reperkusija) u pravilnoj izmjeni imitacija na osnovnom tonu *e* i gornjoj kvinti *h*, pri čemu orgulje odebljavaju zbarske dionice. Nedostaje samostalan nastup teme u dionici alta, međutim, zajednički nastup svih zbarskih dionica u altovskom registru te stalni kontrapunkt koji je u nastavku pripao dionici alta, upućuje na to da je prvi nastup teme namijenjen upravo altu. Stoga je redosljed nastupa tema sljedeći: Svi/A (*e*) – S (*h*) – B (*e*) – T (*h*).



23 *f*
I na ze - mlji mir, na ze - mlji mir,

Primjer 23: t. 23-26; Stalni kontrapunkt

Stalni kontrapunkt započinje glavom teme u inverziji, a nastavak donosi kretanje po tonovima gornjeg tetrakorda melodijskog a-mola. Međutim, u kombinaciji s transponiranom temom fugata na gornju kvintu *h*, a samim time i transponiranjem isječka osamtonske ljestvice, povremeno se javlja latentna harmonija u ozračju više tonaliteta istodobno. Gradacijom do troglasja i četveroglasja nastaju i razne kombinacije višeglasja (intervali terce, kvarte, kvinte i sekste te kvintakordi i septakordi s obratima), kao produkt melodijskog kretanja dionica u protupomaku te paralelno. Harmonijske progresije koje pritom nastaju su fragmentarne, kratkotrajne i višeznačne zbog mnogostranosti akorda. Završetak fugata akordom *e-gis-h* potvrđuje tonski centar na tonu *e*.

4.2.2. 2. DIO (t. 37-73)

Drugi dio, himan Bogu Ocu, ne podudara se u potpunosti s teološkom podjelom teksta navedenom na početku. Po glazbenoj osnovi izgrađen je od dva dijela odvojena sedmerotaktnim instrumentalnim intermezzom:

1. Cjelina C (t. 37-52);
- Instrumentalni intermezzo (t. 52-59);
2. Cjelina D (t. 59-70).

4.2.2.1. Cjelina C (t. 37-52)

Prva cjelina drugog dijela poklapa se s teološkom podjelom te obuhvaća tekst:

Hvalimo te. Blagoslivamo tebe.

Klanjamo ti se. Slavimo te.

Završetak prvog dijela stavka kvintakordom *e-gis-h* dobiva novo funkcionalno određenje u vidu dominante A-dura u kojem je smješten drugi dio. Cjelina C u potpunosti je u A-duru, a počiva na dvjema glavnim harmonijskim funkcijama – tonici i dominantu. Gotovo svi kompozicijski postupci primijenjeni u cjelini C preuzeti su iz prethodnog stavka, a izdvajaju se: početci rečenica i fraza tercom ili unisonom koje se odvaja u suzvučje terce, kretanje u paralelnim tercama te završetci praznim kvintnim suzvučjem na dominantu, odebljani dvoglasni slog u zbarskim dionicama, imitacije zbarskih rečenica i fraza u orguljama te gradnja rečenica u dvjema frazama, pri čemu je druga kadencirajuća. Prve fraze rečenica odvijaju se pretežito iznad toničkog pedala. Tretman teksta u prvoj frazi je silabički, a u drugoj frazi nalazimo dulje ili kraće melizme na posljednjem ili preposljednjem slogu.

Primjer 24: t. 37-41; Primjer rečenice s navedenim značajkama u cjelini C

Tekst *Hvalimo te, blagoslivamo te* odvojen je trotaktnim instrumentalnim intermezzom od teksta *Klanjamo ti se. Slavimo te*. Navedene značajke skladatelj dosljedno primjenjuje i u instrumentalnom ulomku te rečenici koja dolazi nakon njega. Cjelina C završava ekvisono tonikom A-dura u 52. taktu.

Primjer 25: t. 46-50; Instrumentalni intermezzo

4.2.2.2. Instrumentalni intermezzo (t. 52-59)

Osmerotaktni instrumentalni intermezzo unutar drugog dijela *Slave* je doslovno ponovljeni instrumentalni uvod iz prvog stavka, transponiran za malu sekundu uzlazno. Lančano je povezan sa završetkom cjeline C te početkom cjeline D.

4.2.2.3. Cjelina D (t. 59-70)

Cjelina D sadrži dvije rečenice s istom glavom, a odijeljene su kratkim modulativnim intermezzom koji posljednju rečenicu drugog dijela odvodi u G-dur. Prva rečenica izgrađena je na tekstu *Zahvaljujemo ti radi velike slave tvoje*, a druga na tekstu *Gospodine Bože, Kralju nebeski*.

Prva rečenica D dijela peterotaktna je zbarska rečenica s polovičnom kadencom u A-duru. Sadrži sve tri glavne harmonijske funkcije, pri čemu toničku predstavljaju tonički kvintakord i sekstakord, subdominantnu kvintakordi VI. i II. stupnja, a dominantnu prazno kvintno suzvučje na dominantni. Pisana je četveroglasnim zbarskim stilom, s melizmima na prvom i preposljednjem slogu.

59

S
Za - hva - lju - je - mo Ti ra - di ve - li - ke sla - ve Tvo - je.

A
Za - hva lju - je - mo Ti ra - di ve - li - ke_ sla - ve_ Tvo - je.

T
Za - hva - lju - je - mo Ti ra - di ve - li - ke sla - ve Tvo - je.

B
Za - hva lju - je - mo Ti ra - di ve - li - ke_ sla - ve Tvo - je.

A: T S(VI II) T D

Primjer 26: t. 59-64; Prva rečenica cjeline D s naznačenim glavnim funkcijama

Modulativni instrumentalni intermezzo započinje u t. 63, preklapajući se tako sa posljednjim suzvučjem prve rečenice. Molskom varijantom tonike (*a-c*) te sekventnim nizanjem donjih zaostajalica 2-3 ublažen je prijelaz k novom tonalitetu, G-duru, udaljenom za veliku sekundu silazno.

63

Org.

A: V 2 - 3 2 - 3 2 - 3 2 - 3 G:I

Primjer 27: t.63-65; Modulativni intermezzo sa zaostajalicama 2-3

Druga rečenica cjeline D smještena je u G-dur. Sadrži dvije fraze, pri čemu je druga kadencirajuća, s melizmom na predzadnjem slogu. Najveća razlika među frazama dogodila se na području sloga. Izmjena akorda toničke i subdominantne funkcije u okviru četveroglasne postavke dionica, zamijenjena je odebljanim dvoglasnim slogom u drugoj frazi, izuzev akorda kojim rečenica završava (*g-h-d*). Ova rečenica ujedno označava i kraj drugog dijela *Slave*.

4.2.3. 3. DIO (t. 69-126)

Treći, kristološki dio, sadrži tri glazbene cjeline:

1. Cjelina E (t. 69-85)
2. Cjelina F (t. 85-113)
3. Cjelina G (t. 113-126)

Kao što je to bio slučaj u prethodnom dijelu stavka, kada se akord *e-gis-h* aposteriorno protumačio kao dominantna A-dura, tako i treći dio stavka započinje dominantom G-dura, točnije funkcijom koja je nedostajala prethodnoj rečenici. Prva cjelina (E) smještena je *in* G, druga cjelina (F) modulira iz g-mola, preko subdominantnog c-mola u paralelni Es-dur, a treća cjelina (G) je u Es-duru sa završnom kadencom u subdominantnom As-duru.

4.2.3.1. Cjelina E (t. 69-85)

Cjelina E obuhvaća tekst:

*Bože Oče svemogući.
Gospodine, sine, jedinorođeni, Isuse Kriste.
Gospodine Bože, Jaganjče Božji, Sine očev.
Koji oduzimaš gr'jehe sv'jeta, smiluj nam se.*

Smještena je *in* G, pri čemu započinje i završava u g-molu, a unutar toga prolazi kroz G-dur, G-frigijski, G-dorski i G-miksolidijski.

Započinje tekstom *Bože Oče svemogući*, koji bi po teološkoj podjeli trebao pripadati prethodnom dijelu, međutim jasna kadenca u posve tonalitetnom drugom dijelu stavka, ali i dvostruka taktna crta koja uslijedi nakon kadence upućuju na to da ne pripada drugom dijelu. S trećim dijelom stavka povezan je na motivskoj osnovi, ali i modalnim bojanjem g-mola. Međutim, nakon te rečenice slijedi nova oznaka tempa koja, pak, ukazuje na nepripadnost trećem dijelu stavka. Može se, dakle, smatrati rečenicom drugog, ali i trećeg dijela stavka, kao i prijelaznim dijelom kojim skladatelj povezuje navedene dijelove.

Dvostruko ponavljanje silabički tretiranog teksta *Bože Oče svemogući* ostvareno je kroz izmjenu dominantne i toničke funkcije g-mola, a potom i istoimenog G-dura. Pri prvom iznošenju materijala prevladava karakteristični odebljani dvoglasni slog, a pri ponavljanju teksta ističe se homofoni slog u četveroglasnoj postavci glasova. Orgulje se nalaze između dviju fraza kao vezivno tkivo imitirajući materijal prve fraze.

70

S *p* *p*[^] Bo-že O-če Sve - mo - gu - či. Bo-že, O-če Sve-mo-gu - či.

A *p* *p*[^] Bo-že O-če Sve - mo - gu - či. Bo-že, O-če Sve-mo-gu - či.

T *p* *p*[^] Bo-že O-če Sve - mo - gu - či. Bo-že, O-če Sve-mo-gu - či.

B *p* *f* Bo-že O-če Sve - mo - gu - či. Bo - že!

Org. *p* *p*

g:V I VI V I V I VI G:V#3 I V

Primjer 28: t. 70-73; Oscilacija između istoimenih tonaliteta s prikazom izmjene akorda unutar njih

Nakon navedenog dijela slijedi promjena tempa u *poco meno mosso* u 74. taktu. Prva rečenica u novom tempu izgrađena je na tekstu *Gospodine Sine jedinorođeni, Isuse Kriste*, te postavljena u četverglasni zborski stil. Obuhvaća sve tri glavne funkcije u G-duru podržane temeljnim tonovima u basu i orguljama. Odlikuje je triolsko nizanje paralelnih akorda (kvintakorda i obrata) u gornjim dionicama, pri čemu vođenje glasova uzrokuje nastanak neakordnih tonova (prohodnih tonova, zaostajalica i *appoggiatura*) u odnosu na temeljni ton u dionici basa. U autentičnoj kadenci nalazi se karakteristično naknadno rješenje zaostajalice 4-3 na dominantu te završetak ekvisono tonikom G-dura.

Druga rečenica, za razliku od prve, nije tonalitetna. Izgrađena je u četiri fraze, u kojima se izmjenjuju čak 3 modusa, točnije karakteristični intervali i akordi svakog od njih. Prve dvije fraze sa silabički tretiranim tekstom *Gospodine Bože*, sadrže karakteristične elemente frigijskog i dorskog modusa – frigijsku kadencu te polovičnu kadencu u G-dorskom, pri čemu je subdominanta durska, a dominantna molska. Prvi akordi u objema navedenim kadencama obojani su i dodanom sekstom, što dodatno zamagljuje odnose među njima. Iduće dvije fraze izgrađene na tekstu *Jaganjče Božji, Sine Očev* smještene su u G-miksolidijski, pri

čemu prva završava II. stupnjem, a druga sadrži polovičnu kadencu rečenice s, tipičnim, praznim kvintnim suzvučjem. U rečenici prevladava odebljani četveroglasni slog, osim u posljednjoj frazi koja je u odebljanom dvoglasnom slogu. Gradacija iz modusa u modus popraćena je dinamičkom gradacijom od *piana* do *forte*.

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is for the Organ (Org.). The score is divided into three sections: FRIGIJSKI (measures 76-77), DORSKI (measures 78-79), and MIKSOLIDIJSKI (measures 80-81). The lyrics are: "Go spo-di-ne Bo - že, Go spo-di-ne Bo - že, Ja ganj će Bo - žji, Si - ne O - čev...". Dynamics are indicated as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The organ part also shows dynamics: *p*, *mf*, *f*, and *p*.

Primjer 29: t. 76-80; Prikaz izmjene modusa na finalisu g

Posljednja rečenica cjeline E peterotaktna je rečenica u g-molu izgrađena na tekstu *Koji oduzimaš gr'jehe sv'jeta, smiluj nam se!* Sadrži dvije fraze, pri čemu je prva lančano povezana s prethodnom rečenicom te započinje praznim kvintnim suzvučjem na dominantni. Recitativni stil u odebljanom dvoglasju, uz izmjenu dominantne i toničke funkcije u prvoj frazi, u kontrastu je s drugom frazom koja je ostvarena kao četveroglasna mješovita kadenca u g-molu.

4.2.3.2. Cjelina F (t. 85-113)

Cjelina F započinje u g-molu, a većim svojim dijelom smještena je u Es-dur, paralelu subdominantnog tonaliteta. Čine je instrumentalni intermezzo i dvije rečenice: *Koji oduzimaš gr'jehe sv'jeta, primi našu molitvu* i *Koji sjediš s desne Ocu, smiluj nam se.*

Instrumentalni intermezzo započinje uzmahom u 85. taktu, a modulira iz g-mola, obojanog dorskom sekstom i prirodnom vođicom, u C-dur, istoimenu varijantu subdominantnog tonaliteta. Dvoglasni početak rečenice latentno sugerira harmonijsko zbivanje u osnovnom tonalitetu, a priključenjem trećeg glasa jasno se uočavaju harmonijski odnosi koji tvore silaznu sekvencu po stupnjevima g-mola i C-dura te mješovita kadenca u istome. Izneseni glazbeni sadržaj potom se transponira u C-dur, međutim, u skraćenom obliku, te uz dodatak ležećeg tona na tonici, što rezultira povremenim dvostrukim harmonijama (npr. u kadenci).

85

Org.

Ped.

g:

F: $v6\ I2$ $vi6\ II2$

C: $I6\ IV2$ $VII6\ V\ I$

Primjer 30: t. 85-90; Instrumentalni intermezzo s naznačenim akordima silazne sekvence

Rečenica izgrađena na tekst *Koji oduzimaš gr'jehe sv'jeta, primi našu molitvu* odvija se iznad ležećeg tona tonike koji započinje već u instrumentalnom intermezzu. Međutim, u trenutku nastupa zbora mijenja se tonski rod, stoga nije više riječ o C-duru, već o istoimenom c-molu. Rečenica je vrlo nalik prethodnoj zborskoj rečenici izgrađenoj u dvije fraze. Pri tom prvu frazu odlikuje izmjena dominante i tonike s triolskim ritmom u glavi rečenice, a u drugoj frazi, razdvajanjem iz troglasnog u odebljani četveroglasni slog, odvija se plagalna kadenca u paralelnom Es-duru.

Kratki instrumentalni isječak (t. 95-96) vodi k posljednjem dijelu cjeline F. Karakteriziraju ga dvije vrste paralelnog kretanja u protupomaku – terčno i kvintno, koji kruže oko centra *es* po velikim sekundama uzlazno i silazno. Suzvučja koja pri tom nastaju pripadaju Es-duru, modalno obojanom miksoliđijskom septimom.

Primjer 31: t. 95-96; Kratki instrumentalni isječak modalno obojan miksolijskom septimom u Es-duru

Posljednji dio može se smatrati i zasebnom cjelinom u Es-duru, jer Papandopulo kroz čak 18 taktova razrađuje rečenicu *Koji sjediš s desne Ocu, smiluj nam se!*. Zasebno tretira dva dijela rečenice odvojena zarezom, želeći istaknuti upravo taj drugi dio koji počiva na riječima *smiluj nam se*. Prvi dio ostvaren je kroz četverotaktnu rečenicu koju donosi muški zbor, a potom ga dosljedno imitira ženski dio zbora za oktavu više. Za to vrijeme muške dionice postepeno se kreću u paralelnim tercama, sa završetkom na toničkoj kvinti, stvarajući pritom melizam na posljednjem slogu. Cijeli ovaj dio odvija se iznad bordunskog pedala *es-b*. Rečenica završava plagalnom kadencom, pri čemu je posljednji akord tonički sekstakord *g-b-es*.

Tekst *smiluj nam se* oblikovan je u 3 fraze. Prvu frazu odlikuje imitacija, sada u obrnutom rasporedu (muške dionice imitiraju ženske). Silabički tretiran tekst podržavaju orgulje u duljim notnim vrijednostima. Odebljanjem melodijske linije u orguljama nastaje jedini akord u ovoj frazi, a to je terckvartakord VI. stupnja. Druga fraza sadrži silaznu sekvencu po stupnjevima Es-dura, pri čemu se sekvencira obrazac: kvintakord – septakord – sekundakord, a udvajanjem u orguljama nastaje odebljani četveroglasni slog. Posljednja fraza ostvarena je kao vokalna mješovita kadenca, koju potom imitiraju orgulje zaokružujući time cjelinu F.

106

S
A
T
B

Smi - luj nam se!
Smi - luj, smi - luj, smi - luj, nam se!
Smi - luj nam se!
Smi - luj, smi - luj, smi - luj se!

Es: VI₃⁵ IV⁷ V² V₃⁵ III⁷ IV² IV₃⁵ II⁷ I⁹ 8

Primjer 32: t. 106-110; Silazna harmonijska sekvenca po stupnjevima Es-dura s navedenim akordima

4.2.3.3. Cjelina G (t. 113-126)

Treća cjelina, iako nije posebno odvojena u partituri, donosi novi materijal u Es-duru. Poklapa se s teološkom podjelom teksta te sadrži trostruku potvrdu Isusa Krista: *Jer ti si jedini svet, ti si jedini Gospodin. Ti si jedini svevišnji Isuse Kriste. Sve tri rečenice lančano su povezane, a karakterizira ih odebljani dvoglasni slog s četveroglasnom kadencom u As-duru. Tonalitetnim skokom u C-dur u *fortissimo* dinamici nastupa rečenica *Sa Svetim Duhom u slavi Boga Oca*. Iako pripada trinitarnom dijelu po teološkoj osnovi, pripadnost po glazbenoj osnovi ipak ukazuje da je dio cjeline G.*

Prve dvije rečenice su u Es-duru te su sadržajno povezane. Namijenjene su zboru, a između njih nalazi se kratki instrumentalni ulomak koji varirano iznosi materijal prve rečenice. Rečenice započinju unisonom (ekvisonom) koji se odvaja u suzvučje terce, a završavaju melizmom na zadnjem slogu te potpunim akordom u tijesnom harmonijskom slogu. Prva rečenica je na tonici Es-dura, dok je druga izgrađena na subdominanti, koju predstavljaju subdominantni kvintsektakord i zamjenici – VI. i II. stupanj. Treća rečenica započinje II. stupnjem, koji pri dijatonskoj modulaciji u subdominantni As-dur postaje zajednički akord.

113 *f*

S
Jer Ti si je di-ni svet, _____ Ti si je di ni Go - spo din.

A
Jer Ti si je di-ni svet, _____ Ti si je di ni Go - spo din.

T
Jer Ti si je di-ni svet, _____ Ti si je di ni Go - spo din.

B
Jer Ti si je di-ni svet, _____ Ti si je di ni Go - spo din.

Org.
f *mf*

Ped.
f *mf*

Es: I _____ (VII) I _____ (II) I (V) VI _____ IV⁶/₅ I _____ V

As:

II
VI

Primjer 33: t. 113-118; Prve dvije rečenice cjeline G s naznačenim akordima i dijatonskom modulacijom u subdominantni tonalitet

Sljedeća rečenica smještena je u As-dur, u kojem je četveroglasna nesavršena kadencia s melizmima na pretposljednem te u dionici tenora i na posljednjem slogu. Izuzev navedenih melizama u kadenci te u taktu koji joj prethodi, prevladava silabički tretman teksta. Uloga orgulja svedena je na harmonijski oslonac zborskim dionicama.

118

S
Ti si je-di-ni Sve-vi-šnji, I - su - se Kri - ste.

A
Ti si je-di-ni Sve-vi-šnji, I - su - se Kri - ste.

T
Ti si je-di-ni Sve-vi-šnji, I - su - se Kri - ste.

B
Ti si je-di-ni Sve-vi-šnji, I - su - se Kri - ste.

Org.

Ped.

Primjer 34: t. 118-122; Treća rečenica sa nesavršenom kadencom u subdominantnom As-duru

Rečenica *Sa Svetim Duhom, u slavi Boga Oca* posljednja je rečenica trećeg dijela, a nastupom u *fortissimo* dinamici te tonalitetnim skokom u C-dur izdvaja se kao izraziti vrhunac stavka. Karakterizira ju odebljani četveroglasni slog s izraženim dvjema glavnim funkcijama poduprtim temeljnim tonovima u pedalu orgulja te recitativni stil s naglašenim svakim slogom.

123 *ff*

S Sa Sve-tim Du-hom u sla - vi Bo - ga O - ca.

A Sa Sve-tim Du-hom u sla - vi Bo - ga O - ca.

T Sa Sve-tim Du-hom u sla - vi Bo - ga O - ca.

B Sa Sve-tim Du-hom u sla - vi Bo - ga O - ca.

Org. *f*

Ped. *f*

Primjer 35: t. 123-126; Posljednja rečenica trećeg dijela stavka

4.2.4. 4. DIO (t. 126-151)

U posljednjem dijelu stavka završna riječ molitve – *Amen* – oblikovana je u fugato, a karakterna oznaka *Svečano* označava njen početak. Tema fugata četverotaktna je rečenica u C-miksolidijskom koju iznosi dionica basa udvojena orguljskim pedalom. Glavu rečenice karakterizira kruženje oko tona *e*, koje prethodno nalazimo u temi fugata u prvom dijelu stavka, a nastavak donosi uzlazno postepeno melodijsko kretanje sa završetkom na finalisu *c*. Redoslijed nastupa teme je slijedeći: B (C-miksolidijski) – S (Es-miksolidijski) – A (C-miksolidijski) – T (Es-miksolidijski).

126 *ff*

B A - - - men,

Primjer 36: t. 126-130; Tema fugata

Dionica soprana odebljana orguljama donosi temu fugata transponiranu za malu tercu uzlazno u Es-miksolidijskom. Međutim, slobodnim kontrapunktom u dionici basa te trećim glasom kojim orgulje popunjavaju harmonijski slog, tema poprima novo ruho. Glava teme u

odebljanom dvoglasju upućuje i dalje na centar na *c*, obojan frigijskom kadencom, a nastavak je vrlo nejasan jer se nalazi u ozračju više tonaliteta istovremeno. Oscilira između f-mola i paralelnog As-dura, sa vrlo slabim završetkom rečenice tonikom c-mola.

Primjer 37: t. 130-134; Nastup teme u sopranu, uz slobodni kontrapunkt u basu i dodatak trećeg glasa u orguljama

Kratki instrumentalni međustavak odvija se u f-molu u odebljanom troglasju, pri čemu se odebljane dionice soprana i basa kreću u paralelnim decimama, iznad ležećeg tona na dominantni. Međutim, nastup teme u altu odvija se u istoimenom F-duru. C-miksolidijski i F-dur dijele sve tonove, stoga je novi nastup teme prošao vrlo glatko te završio polovičnom kadencom.

137

S
a - men, a - men, a -

A
men,

B
a - men, a - men, a - men, a -

Org.
p

Primjer 38: t. 137-141; Nastup teme u altu

Posljednji nastup teme donosi dionica tenora. U glavi teme sadržana je frigijska kadenca na dominantni f/F-tonaliteta, kao što je to bio slučaj kada je sopran iznosio temu. U nastavku dionicu tenora udvaja dionica basa u donjoj terci, upotrebljavajući tonove Es-miksolidijskog, točnije As-dura u kojem je kadenca fugata. U kadenci se priključuju i ostale dionice, imitirajući na različitim tonskim visinama posljednji fragment teme, a tonički sekstakord koji potom nastupa označava posljednji akord fugata.

146

S
a - men, a - men, a - - - men.

A
a - men, a - men, a - - - men.

T
a - men, a - men, a - - - men.

B
men, a - men, a - men, A - men.

Org.
f

Ped.
f

Primjer 40: t. 146-151; Dodatna potvrda tonaliteta nakon kadence fugata

4.2.5. Shema stavka *Slava*

1. DIO (t. 1-36)		
A (t. 1-15) (D-dorski, Fis-eolski, isječak osamtonske ljestvice, D-dorski)	B (t. 15-36) (D-dorski, E-dorski, isječak osamtonske ljestvice, ozračje više tonaliteta istodobno)	
2. DIO (t. 37-69)		
C (t. 37-52) (A)	Instrumentalni intermezzo (t. 52-59) (A-fis-A)	D (t. 59-69) (A, G)
3. DIO (t. 69-126)		
E (t. 69-85) <i>in G</i>	F (t. 85-113) (g, C, c, Es)	G (t. 113-126) (Es, As, C)
4. DIO (t. 126-151)		
Fugato (C-miksolidijski, Es-miksolidijski, c, f, F-dur (C-miksolidijski), As)		

4.3. Treći stavak: *Vjerujem*

Credo je kao skladba ušao u rimsku liturgiju mnogo kasnije od drugih dijelova ordinarija. To je, prema tekstu, nicejsko-carigradsko *Vjerovanje* koje se u početku molilo na većim svečanostima, a kasnije je uveden u sve nedjelje, svetkovine i blagdane.³⁶ Prema Katekizmu Katoličke Crkve, *Vjerovanje* se teološki dijeli na 9 članaka:

*Vjerujem u jednoga Boga,
Oca svemogućega,
Stvoritelja neba i zemlje,
Svega vidljivoga i nevidljivoga.*

*I u jednoga Gospodina Isusa Krista,
Jedinorođenoga Sina Božjega.
Rođenog od Oca prije svih vjekova.
Boga od Boga, svjetlo od svjetla,
Pravoga Boga od pravoga Boga.
Rođena, ne stvorena,
Istobitna s Ocem,
Po kome je sve stvoreno.
Koji je radi nas ljudi i radi našega spasenja
Sišao s nebesa.*

*I utjelovio se po Duhu Svetom
Od Marije Djevice: i postao čovjekom.*

*Raspet također za nas:
Pod Poncijem Pilatom
Mučen i pokopan.*

*I uskrsnuo treći dan po Svetom pismu.
I uzašao na nebo:
Sjedi s desne Ocu.*

³⁶ Martinjak, Miroslav: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, str. 151-152.

*I opet će doći u slavi
Suditi žive i mrtve,
I njegovu kraljevstvu neće biti kraja.*

*I u Duha Svetoga,
Gospodina i životvorca;
Koji izlazi od Oca i Sina.
Koji se s Ocem i Sinom skupa časti
I zajedno slavi;
Koji je govorio po prorocima.*

*I u jednu svetu katoličku i
Apostolsku Crkvu.*

*Ispovijedam jedno krštenje za
Oproštenje grijeha.
I iščekujem uskrsnuće mrtvih.
I život budućega vijeka.
Amen.*

Stavak *Vjerujem* može se podijeliti na 7 dijelova, pri čemu Papandopulo većinom prati podjelu na članke. Iznimke je napravio unutar drugog, trećeg i četvrtog, te petog i šestog članka, koje je povezo u jedinstvene cjeline. Svi dijelovi odijeljeni su instrumentalnim intermezzima, pri čemu autor upotrebljava dva intermezza koje transponira te po potrebi varira ili figurira. Podjela stavka:

- Instrumentalni uvod – Intermezzo 1 (t. 1-6)
- 1. DIO (t. 6-19)
- Intermezzo 1 (t. 20-23)
- 2. DIO (t. 24-47)
- Intermezzo 1 (47-53)
- 3. DIO (t. 53-64)
- Intemezzo 2 (t. 65-67)
- 4. DIO (t. 67-90)
- Intemezzo 2 (t. 90-94)

5. DIO (t. 93-108)
 - Intermezzo 2 (t. 108-113)
6. DIO (t. 113-117)
 - Intermezzo 2 (t. 117-122)
7. DIO (t. 122-149)

Stavak započinje u *piano* dinamici te tročetvrtinskoj mjeri, a metronomska oznaka ($\text{♩} = \text{cca. } 60$) ukazuje na umjereni tempo izvođenja. Većim dijelom je smješten *in G* (G-frigijski, G-miksolidijski i G-dorski) te u F-duru. Ostali tonaliteti i modusi koje koristi (C-dorski, D-dorski, f-mol, D-dur i C-dur) pojavljuju se kratkotrajno.

4.3.1. Instrumentalni uvod (t. 1-6)

Instrumentalni uvod šesterotaktna je rečenica u G-dorskom. Do izražaja dolazi vodeća melodijska linija, dok se ostale dionice kreću u protupomaku u odnosu na nju, donoseći pritom i dva prohodna kromatska tona strana dorskom modusu (*des* i *h*). Orguljski pedal priključuje se tek u posljednjim trima taktovima s razloženim silaznim kvintnim pomakom *d-g-c*, a potom postepeno uzlazi do kvinte na finalisu (*g-d*). Za to vrijeme u ostalim dionicama traje akord *g-b-d-e*, pri čemu je ton *e* dodana seksta..

Primjer 41: t. 1-6; Instrumentalni uvod

Uvod će poslužiti kao jedan od navedena dva intermezza koji odvajaju dijelove stavka, stoga će u nastavku biti poznat pod nazivom Intermezzo 1, a pojaviti će se 3 puta:

1. Između prvog i drugog dijela stavka (t. 20-23); oblikovan u četverotaktnu rečenicu u C-dorskom. Skraćen je izostavljanjem melodijske linije u orguljskom pedalu te završava akordom bez dodane sekste (*c-es-g*) na finalisu modusa.

Primjer 42: t. 20-23; Intermezzo 1 u C-dorskom

2. Između drugog i trećeg dijela (t. 47-53); doslovno ponovljen.
3. Između četvrtog i petog dijela (t. 90-94); oblikovan u peterotaktnu rečenicu u D-dorskom. Unutar intermezza dogodile su se manje promjene: u melodijskoj liniji pojavljuje se vođica *cis*, koja već u idućem taktu iščezava, a variran je i završni fragment koji se pojavljuje u orguljskom pedalu. Intermezzo završava kvartsektakordom *a-d-f*.

Primjer 43: t. 90-94; Intermezzo 1 u D-dorskom

4.3.2. 1. DIO (t. 6-19)

Prvi dio čini uglazbljeni tekst prvog članka:

*Vjerujem u jednoga Boga.
 Oca svemogućega,
 Stvoritelja neba i zemlje.
 Svega vidljivoga i nevidljivoga.*

Prva dva stiha oblikovana su u šesterotaktnu rečenicu podijeljenu na dvije fraze, od kojih prva započinje karakterističnim postupkom – unisonom koje se razdvaja u suzvučje male terce. Dionice basa i tenora kojima je ova vokalna rečenica namijenjena, kreću se po tonovima G-dorskog (F-dura) pretežito u paralelnim tercama, a nakratko se pojavljuju i

paralelne kvarte te prazno kvintno suzvučje na V. stupnju dorskog modusa kojim započinje druga fraza. S obzirom na to da je harmonija u dvoglasnom slogu prisutna latentno, završetak prve rečenice finalisom *f* samo prividno stvara ozračje F-dura. Navedeni tonalitet, koji s G-dorskim dijeli sve tonove, potvrđen je tek u idućoj rečenici trima glavnim harmonijskim funkcijama i polovičnom kadencom na dominantu u okviru troglasnog, odnosno četveroglasnog sloga. Posljednja rečenica donosi povratak u odebljani dvoglasni slog te kvintni završetak na dominantu F-dura. U rečenicama prevladava silabički tretman teksta s melizmima na predzadnjem slogu.

Primjer 44: t. 6-11; Prva vokalna rečenica namijenjena muškom dijelu zbora

4.3.3. 2. DIO (t. 24-47)

Tekst drugog članka, izuzev posljednja dva stiha, čini drugi dio stavka:

*I u jednoga Gospodina Isusa Krista,
 Jedinorođenoga Sina Božjega.
 Rođenog od Oca prije svih vjekova.
 Boga od Boga, svjetlo od svjetla,
 Pravoga Boga od pravoga Boga.
 Rođena, ne stvorena,
 Istobitna s Ocem,
 Po kome je sve stvoreno.*

S obzirom na to da ovaj članak sadrži mnogo teksta, skladatelj u više navrata pribjegava četveroglasnom recitativnom stilu pri skladanju. Početak drugog dijela stavka smješten je u C-dorski, a nastavak se nalazi *in* G (g-mol, G-frigijski i G-miksolidijski).

Prva tri stiha članka ujedinjena su u sedmerotaktnu rečenicu, koja je podijeljena na dvije fraze. Pravi primjer četveroglasnog recitativnog stila nalazimo u prvoj frazi, a odlikuje ga repetiranje kvintakorda postavljenog u tijesnom ternom slogu na finalisu C-dorskog.

Kretanjem dionica u paralelnim kvartsekstakordima iznad repetiranog finalisa u dionici basa, postiže se dojam kadence na kraju fraze. U tom trenutku pojavljuje se i vođica *h*, sugerirajući c-mol te unutar njega dvostruku harmoniju.

24 *p*

S I u je-dno-ga Go-spo-di-na I - su - sa Kri - sta, je - di - no - ro - đe - no - ga Si - na Bo - žje - ga,

A I u je-dno-ga Go-spo-di-na I - su - sa Kri - sta, je - di - no - ro - đe - no - ga Si - na Bo - žje - ga,

T I u je-dno-ga Go-spo-di-na I - su - sa Kri - sta, je - di - no - ro - đe - no - ga Si - na Bo - žje - ga,

B I u je-dno-ga Go-spo-di-na I - su - sa Kri - sta, je - di - no - ro - đe - no - ga Si - na Bo - žje - ga,

Primjer 45: t. 24-26; Prva fraza rečenice drugog dijela stavka pisana četverglasnim recitativnim stilom

Nastavak rečenice također je u C-dorskom, no završava kadencom u g-molu. Za trajanja završnog suzvučja u zborskim dionicama (tonika g-mola pjevana ekvisono), orgulje donose dodatnu potvrdu tonaliteta nizanjem dvaju paralelnih kvartsekstakorda sa zaostajalicama u srednjem glasu te kadencu koju čini spoj terckvartakorda VII. stupnja i toničkog kvintakorda. Navedeni element sa zaostajalicama, bit će sastavni dio Intermezza 2 u nastavku.

27 *mf*
 S ro-de-nog od O-ca pri-je svih vje-ko - va.
mf
 A ro-de-nog od O-ca pri-je svih vje-ko - va.
mf
 T ro-de-nog od O-ca pri-je svih vje-ko - va.
mf
 B ro-de-nog od O-ca pri-je svih vje-ko - va.
 Organ *p* *mf* *p* *mf*

Primjer 46: t. 27-30; Druga fraza prve rečenice

Tekst *Boga od Boga*, oblikovan je u dvotaktnu frazu koja djeluje kao proširenje rečenice u g-molu, obojan pritom karakterističnim intervalom male (frigijske) sekunde. Iznose je sve zbarske dionice ekvisono u *forte* dinamici s naglaskom na svakom slogu.

Dvostruka taktna crta i promjena mjere u troosminsku nakon dvotaktne fraze sugeriraju završetak drugog dijela, međutim autor u ovom dijelu stvara još dvije rečenice. Prva od njih je osmerotaktna rečenica u G-frigijskom podijeljena na dvije fraze. Prva fraza dočarava tekst *svjetlo od svjetla* paralelnim kvintno-kvartnim kretanjem te melizmom na pretposljednem slogu. Tekst druge fraze – *pravoga Boga od pravoga Boga* – pisan je četveroglasnim recitativnim stilom. Za razliku od prve rečenice u kojoj se repetira samo jedan akord, u ovoj frazi nižu se paralelni kvartsekstakordi repetirani u triolskom ritmu iznad note finalis, također repetirane u istom ritmu. U plagalnoj kadenci (II6-I) na lakoj dobi pojavljuje se i karakteristični pomak sa sniženog II. na povišen VII. stupanj u sopranu te rješenje u kvintakord na finalisu modusa. Orgulje u duljim notnim vrijednostima udvajaju zbarsko četveroglasje.

32

S
svje tlo od svje tla, pra-vo-ga Bo-ga od pra-vo-ga Bo - ga.

A
svje tlo od svje tla, pra-vo-ga Bo-ga od pra-vo-ga Bo - ga.

T
svje tlo od svje tla, pra-vo-ga Bo-ga od pra-vo-ga Bo - ga.

B
svje tlo od svje tla, pra-vo-ga Bo-ga od pra-vo-ga Bo - ga.

Primjer 47: t. 32-39; Rečenica u G-frigijskom

U posljednjoj rečenici drugog dijela objedinjena su zadnja 3 stiha: *Rođena, ne stvorena, istobitna s Ocem, po kome je sve stvoreno*, a tekstualni predložak uzrokuje promjenu mjere iz troosminske u dvoosminsku. Recitativni stil, kojim je rečenica pisana, stavlja melodijsku komponentu u drugi plan. Zborske dionice, prateći ritam teksta, pjevaju prazno kvintno suzvučje na finalisu G-miksolidijskog, sve do posljednje riječi *stvoreno*, kada se premještaju na suzvučje *c-e*. Rečenica završava praznim kvintnim suzvučjem na finalisu, a prethodi joj kratak melizam. Orgulje na nenaglašenom dijelu takta naizmjenično donose kvintakord I. i V. stupnja, pri čemu je kvintakord I. stupnja durski, a V. stupnja molski, što je karakteristično za miksolidijski modus.

40

S
Ro-de-na, ne-stvo-re-na, i-sto-bi-tnas O-cem, po ko-me je sve stvo-re-no.

A
Ro-de-na, ne-stvo-re-na, i-sto-bi-tnas O-cem, po ko-me je sve stvo-re-no.

T
Ro-de-na, ne-stvo-re-na, i-sto-bi-tnas O-cem, po ko-me je sve stvo-re-no.

B
Ro-de-na, ne-stvo-re-na, i-sto-bi-tnas O-cem, po ko-me je sve stvo-re-no.

Org.
f

Primjer 48: t. 40-47; Reducirani prikaz posljednje rečenice drugog dijela

4.3.4. 3. DIO (t. 53-64)

Trećem dijelu pripadaju posljednja dva stiha iz drugog te cijeli treći i četvrti članak teksta:

Koji je radi nas ljudi i radi našega spasenja

Sišao s nebesa.

I utjelovio se po Duhu Svetom

Od Marije Djevice: i postao čovjekom.

Raspet također za nas:

Pod Poncijem Pilatom

mučen i pokopan.

Glazbeno oblikovanje rečenica trećeg dijela također karakterizira recitativni stil, s izuzetkom kratkih melizama unutar prve od tri glazbene rečenice. Prva rečenica je u G-dorskom, druga započinje u G-dorskom, a završava u F-duru, a posljednja je u istoimenom f-molu. U prvim dvjema rečenicama, izuzev glave prve rečenice, prevladava odebljani dvoglasni slog u zbarskim dionicama, koji orgulje većinom dosljedno prate u duljim notnim vrijednostima. Glava prve rečenice također spada u kategoriju odebljanja, pri čemu melodijsku liniju u dionici soprana udvaja alt donjom tercom, a melodijsku liniju basa udvaja tenor u gornjoj terci. Udvajanjem dionica nastaju i slučajne harmonije.

53

S
Ko - ji je ra - di nas

A
Ko - ji je ra - di nas

T
Ko - ji je ra - di nas

B
Ko - ji je ra - di nas

Primjer 49: t. 53; Melodijska odebljanja u glavi prve rečenice trećeg dijela

Nakon druge rečenice slijedi kratki instrumentalni ulomak (t.61-62) kojeg karakterizira sekventno nizanje naizmjeničnih durskih i molskih kvintakorda po stupnjevima

F-dura i istoimenog f-mola (durski kvintakordi na prirodnom VI. i VII. stupnju). Kadencia ovog kratkog ulomka je u f-molu, kao i posljednja rečenica trećeg dijela.

Primjer 50: t. 61-62; Modulatívni instrumentalni ulomak

Posljednja rečenica trećeg dijela koja je izgrađena na tekstu četvrtog članka, sadrži dvije fraze koje prate interpunkcijske oznake u tekstu. Prva fraza frigijski boja f-mol kvintakordom *ges-b-des*, a druga fraza donosi simbolično kromatsko nizanje paralelnih kvintakorda na riječi *mučen*, kako bi se u „moru” drugih riječi istaknula baš ta.

Primjer 51: t. 62-64; Posljednja rečenica trećeg dijela

4.3.5. Intermezzo 2 (t. 65-68)

Drugi instrumentalni intermezzo nastupa s promjenom tempa (*Più mosso*) u 65. taktu. Karakterizira ga akordsko razlaganje u glavi rečenice, sekventno nizanje motiva iz 29. takta te završetak ekvisono tonikom F-dura. Funkcionalnost u okviru navedenog tonaliteta omogućuje orguljski pedal krećući se u četvrtinskom ritmu po tonovima F-dura. Na taj način latentna situacija u manualima dobiva harmonijsko određenje.

65 Festivo
 Org. *f*
 Ped. *f*
 F: I VII7 VI7 VII7 I II⁹⁻⁸ I⁷⁻⁶ V^{7/4-3} I

Primjer 52: t. 65-68; Intermezzo 2 s navedenim harmonijskim progresijama

Intermezzo 2 se u varijantama pojavljuje još tri puta:

1. Između petog i šestog dijela (t. 108-113); doslovno ponovljen u dvočetvrtinskoj mjeri.
2. Između šestog i sedmog dijela (t. 117-122); transponiran u dominantni C-dur, uz izostanak druge fraze, koja je zamijenjena sekventnim nizanjem kvintsektakorda postavljenih na način biakorda u razdvojenim registrima, pri čemu je donji akord temeljni, a gornji je njegova paralela.

117
 Org. *f*
 Ped. *f*

Primjer 53: t. 117-122; Intermezzo 2 u C-duru s biakordima

3. Unutar sedmog dijela stavka (t. 134-137); pojavljuje se u variranom obliku donoseći pritom samo prvu frazu. Fraza je proširena naizmjeničnim šesnaestinskim razlaganjem toničkog kvintakorda i kvintakorda II. stupnja te njihovih obrata, ne prateći pritom metarske naglaske unutar takta. Pedal istovremeno donosi silaznu F-dur ljestvicu u osminskom ritmu.

Primjer 54: t. 134-137; Intermezzo 2 unutar posljednjeg dijela stavka

4.3.6. 4. DIO (t. 67-90)

Četvrti dio sadrži četiri rečenice koje obuhvaćaju tekst petog i šestog članka:

I uskrsnuo treći dan po Svetom Pismu.

I uzašao na nebo:

Sjedi s desne Ocu.

I opet će doći u slavi

Suditi žive i mrtve,

I njegovu kraljevstvu neće biti kraja.

Prve dvije rečenice smještene su u F-dur, a druge dvije u D-dur. Modulacija između navedenih tonaliteta nastupila je kromatskom tercnom vezom po pravilima vođenja dionica u četveroglasnom harmonijskom slogu. Tekst je tretiran silabički s kraćim melizmima unutar i na krajevima fraza i rečenica. Uloga orgulja varira, no pretežito su u službi udvajanja zborskih dionica u duljim notnim vrijednostima. U četvrtom dijelu događa se gradacija sloga, gdje iz jednoglasno koncipirane rečenice podržane samo toničkim pedalom izrasta četveroglasni slog, koji se potom, postepenim smanjenjem broja dionica vraća natrag u jednoglasje, a cjelina završava unisono na tonici D-dura.

Prva rečenica šesterotaktna je cjelina izgrađena na tekstu prvog stiha petog članka: *I uskrsnuo treći dan po Svetom Pismu*. Četverotaktnu rečenicu jednoglasno iznosi zbor iznad četverostrukog orguljskog pedala na tonici F-dura, a potom vodeću melodijsku liniju, izuzev melizma koji se nalazi na pretposljednem slogu, varirano imitiraju orgulje. Navedeni melizam karakterizira uzlazno sekventno ponavljanje motiva³⁷ podržanog četveroglasnom harmonizacijom u orguljama s progresijama: I – V6 – VI – II – I6, čime je ostvarena mješovita kadenca u okviru navedenog tonaliteta.

³⁷ Motiv čini osminka i dvije šesnaestinke. Prva šesnaestinka je donji izmjenični ton.

69

S

pi - - - - smu.

Org.

F: I V6 VI II I6

Primjer 55: t. 69-70; Četveroglasna harmonizacija melizma

Druga rečenica je u troosminskoj mjeri te sadrži dvije fraze. Prvu, posve vokalnu frazu izgrađenu na tekst *I uzašao na nebo* izvode sve dionice jednoglasno, dok je druga fraza (*sjedi s desne Ocu*) ostvarena kao četveroglasna mješovita kadenca uz harmonijsku potporu u orguljama u duljim notnim vrijednostima. Treća rečenica osmerotaktna je rečenica u D-duru, koja je također podijeljena na dvije fraze. Izuzev preposljednjeg sloga na kojem je melizam, cijela prva fraza pisana je recitativnim stilom u okviru kojeg se repetira široko postavljen tonički sekstakord u zborskim dionicama. Prva fraza završava polovičnom kadencom, a druga, koja se odmiče od recitativnog stila, završava nesavršenom autentičnom kadencom. U posljednjem taktu ove rečenice slijedi kratki povratak u četveročetvrtinsku mjeru.

Primjer 56: t. 78-85; Druga rečenica četvrtog dijela u D-duru

Posljednja rečenica četvrtog dijela započinje u odebljanom dvoglasnom slogu, a završava ekvisono tonikom D-dura. Kadencu ove rečenice karakterizira nizanje kromatskih i dijatonskih tonova D-dura u protupomaku od tona dominantne do tonike. Jednoglasi završetak omogućuje lakši prijelaz u D-dorski u kojem je lančano povezani Intermezzo 1.

Primjer 57: t. 89-90; Kadenca posljednje rečenice četvrtog dijela s kromatskim nizanjem tonova u protupomaku

4.3.7. 5. DIO (t. 93-108)

Peti dio sadrži tri rečenice koje obuhvaćaju tekst sedmog članka:

*I u Duha Svetoga,
Gospodina i životvorca;
Koji izlazi od Oca i Sina.
Koji se s Ocem i Sinom skupa časti*

I zajedno slavi;

Koji je govorio po prorocima.

Sve tri rečenice petog dijela smještene su u F-dur, izuzev prve fraze prve rečenice koja se lančano nadovezuje na D-dorski iz instrumentalnog intermezza. Slog u petom dijelu varira od odebljanog dvoglasnog, preko troglasnog s pedalnim tonom u orguljama do četveroglasnog unutar kojeg se ostvaruju harmonijski spojevi akorda u okviru F-dura. Tretman teksta varira od silabičkog i melizmatškog, pa do recitativnog. Orgulje imaju trostruku ulogu: odebljavanje zborskih dionica, ležeći ton te nositeljica harmonije.

Prva rečenica (t. 93-97) izgrađena je na prva tri stiha sedmog članka te je podijeljena na dvije fraze, od kojih je prva u D-dorskom, a druga u F-duru. Također, prvu frazu, koja se lančano nadovezuje na posljednje suzvučje intermezza, karakterizira i recitativni tretman teksta u odebljanom dvoglasnom slogu. Druga fraza, pisana četveroglasnim zbarskim slogom, započinje malim molskim septakordom na finalisu D-dorskog (*d-f-a-c*), koji je ujedno i septakord VI. stupnja u F-duru, u kojem je i polovična kadenca ove rečenice. Druga rečenica (t. 98-107) uglazbljuje sljedeća dva stiha sedmog članka u okviru deseterotaktne cjeline podijeljene na dvije fraze. U prvoj frazi muški zbor u diminuciji imitira glavu rečenice koju iznosi ženski zbor, nakon čega se glazbeni tijek nastavlja u karakterističnom odebljanom dvoglasju iznad trostrukog toničkog pedala u orguljama. Druga fraza započinje recitativnim iznošenjem teksta u triolskom ritmu, nakon čega slijedi proširena varijanta melizma iz prve rečenice četvrtog dijela, također praćena četveroglasnom harmonizacijom u orguljama. Posljednja rečenica petog dijela koncipirana je kao dvotaktno unutarnje proširenje s izmjenom toničkog kvintakorda i kvintakorda molske subdominante iznad toničkog pedala u orguljama. Tekst ove kratke rečenice jednoglasno iznose sve zbarske dionice u recitativnom stilu.

107

S
Ko - ji je go - vo - ri - o po pro - ro - ci - ma.

A
Ko - ji je go - vo - ri - o po pro - ro - ci - ma.

T
Ko - ji je go - vo - ri - o po pro - ro - ci - ma.

B
Ko - ji je go - vo - ri - o po pro - ro - ci - ma.

Org.
Ped.

Primjer 58: t. 107-108; Posljednja rečenica petog dijela

4.3.8. 6. DIO (t. 113-117)

Šesti dio sadrži samo jednu peterotaktnu rečenicu izgrađenu na tekst 8. članka:

I u jednu svetu, katoličku i apostolsku Crkvu.

Tekst je tretiran recitativno, s melizmom na posljednjem slogu. Rečenica započinje lančanim povezivanjem s instrumentalnim intermezzom, no izuzev toga u potpunosti je vokalna, a prevladavaju melodijska odebljanja u decimama (bas i sopran), kao i oktavna udvajanja (sopran i tenor), stoga su harmonijski sklopovi i suzvučja koja nastaju produkt melodijskih odebljanja. Rečenica završava polovičnom kadencom praznim kvintnim suzvučjem na dominantni F-dura.

113 *f* *f* *f* *f*

S I u je-dnu sve-tu ka-to-li-čku i a-po-stol-sku cr-kvu.

A I u je-dnu sve-tu ka-to-li-čku i a-po-stol-sku cr-kvu.

T I u je-dnu sve-tu ka-to-li-čku i a-po-stol-sku cr-kvu.

B I u je-dnu sve-tu ka-to-li-čku i a-po-stol-sku cr-kvu.

F: VI ⁶ II VI⁶ VII⁷ I⁶ ⁵ IV II⁷ I⁶ ⁵ II VII⁷ VI⁶ ⁵ V

Primjer 59: t. 113-118; Harmonijske progresije jedine rečenice šestog dijela

4.3.9. 7. DIO (t. 122-149)

U sedmom, posljednjem dijelu stavka uglazbljen je tekst 9. članka:

*Ispovijedam jedno krštenje za
Oproštenje grijeha.
I iščekujem uskrsnuće mrtvih.
I život budućega vijeka.
Amen.*

Prva rečenica (t. 122-134) izgrađena je na prvim dvama stihovima 9. članka te je podijeljena na dvije fraze. Prvu frazu karakterizira recitativni tretman teksta u četveroglasnom harmonijskom slogu. Ova fraza predstavlja zastoj na dominantni F-dura, u okviru kojeg se izmjenjuju kvintakordi: dominantni (*c-e-g*), durski kvintakord na sniženom VI. stupnju (*des-f-as*) i kvintakord molske subdominante (*b-des-f*). Druga fraza donosi dugačak melizam na posljednjem slogu rečenice u paralelnim tercama. Melizam izvode prvo ženske dionice iznad ležećih tonova toničke kvinte *f-c* u dionicama basa i tenora, a potom ga imitiraju muške dionice za oktavu niže, pri čemu je uloga bordunske kvinte pripala orguljskom pedalu. Istovremeno zvučanje pedala i melizma donosi i povremene dvostruke harmonije. U drugoj frazi naizmjenično se pojavljuju tročetvrtinska i dvočetvrtinska mjera.

126

S
ha.

A
ha.

T
8
ha,

B
ha,

Primjer 60: t. 126-130; Melizam na posljednjem slogu koji u narednim taktovima doslovno ponavljaju muške dionice

Naredna dva stiha oblikovana su u jednu glazbenu rečenicu (t. 137-141), također sa dvije fraze. Rečenica započinje jednoglasno, nakon čega slijedi odebljanje melodijske linije u decimi, koja je harmonijski podržana u orguljama u vidu polusmanjenog, a potom i smanjenog septakorda na VII. stupnju te njihovih rješenja u tonički kvintakord. Rečenica završava kadencom u četveroglasnom vokalnog slogu. Tretman teksta je silabičan, s povremenim recitativnim momentima.

Na drugu rečenicu lančano se nadovezuje prva od posljednje tri fraze izgrađene na završnu riječ molitve *amen*. Sve tri fraze su u službi konačne potvrde F-dura, pri čemu je Papandopulo sažeo u njima najvažnije kompozicijske postupke koje je koristio u stavku. Prva je izgrađena na imitacijskom principu, pri čemu sopran i tenor jednoglasno iznose dvotaktni motiv, koji potom imitiraju dionica basa i alta oktavu niže. Imitira se i uzlazni pasaż u orguljama smješten u uzmahu. Druga fraza izgrađena je na zaostajaličnom principu, a treća fraza donosi plagalnu kadencu. Za trajanja toničkog kvintakorda u kadenci orgulje posljednji put donose materijal iz Intermezza 2, točnije njegovu prvu frazu, variranu na način da se razlaže tonički kvintakord sa dodanom sekstom *d*.

141

S *ff* A - - - men. A - men. A -

B *ff* A - - - men. A A - men. men. A - A -

Org. *f*

Ped.

145

men. A - men!

men. A - men!

men. A - men!

- men. A - men!

mf *f*

Primjer 61: t. 141-149; Posljednje tri fraze stavka koje uglazbljuju završnu riječ molitve – amen

4.3.10. Shema stavka *Vjerujem*

Instrumentalni uvod/Intermezzo 1 (t. 1-6) (G-dorski)
1. DIO (t. 6-19) (G-dorski, F)
Intermezzo 1 (t. 20-23) (C-dorski)
2. DIO (t. 24-47) (C-dorski, g, G-frigijski, G-miksolidijski)
Intermezzo 1 (t. 47-53) (G-dorski)
3. DIO (t. 53-64) (G-dorski, F, f)
Intermezzo 2 (t. 65-68) (F)
4. DIO (t. 67-90) (F, D)
Intermezzo 1 (t. 90-94) (D-dorski)
5. DIO (t. 93-108) (D-dorski, F)
Intermezzo 2 (t. 108-113) (G-dorski)
6. DIO (t. 113-117) (F)
Intermezzo 2 (t. 117-122) (C)
7. DIO (t. 122-149) (F)

4.4. Četvrti stavak: *Svet*

Stavak *Svet* himan je trojedinom Bogu kojeg čine dva dijela (stavka):³⁸

1. Anđeoska pohvala i poklik: *Svet, svet, svet, Gospodin Bog Sabaot. Puna su nebesa i zemlja tvoje slave.*
2. Poklik zemaljskog vjerničkog puka: *Blagoslovljen koji dolazi u ime Gospodnje. Hosana u visini!*

Prema navedenom vidljivo je da stavci *Svet* i *Blagoslovljen* tvore jedinstvenu cjelinu. Međutim, autor ih u partituri navodi i označava kao dva zasebna stavka, unatoč tome što *Blagoslovljen* završava ponavljanjem trostrukog zaziva *Hosana u visini!* koji pripada stavku *Svet*.

Četvrti stavak misnog ordinarija tonalitetno je zaokružen u okviru A-dura. Prvi dio stavka modulira u dominantni E-dur, međutim instrumentalni intermezzo donosi povratak u osnovni tonalitet, u kojem je većim svojim dijelom smješten i drugi dio stavka. Kadenca drugog dijela stavka je u tonalitetu udaljenom za veliku sekundu niže, u G-duru, u kojem počinje i treći dio. Na završetak trećeg dijela stavka u E-duru, nastavlja se posljednji dio, u kojem slijedi ponovni povratak u A-dur. Stavak započinje u *forte* dinamici i tropolovinskoj mjeri, a metronomska oznaka ($\text{♩} = 60$) ukazuje na umjereni tempo izvođenja. Uz nju se nalazi i oznaka karaktera *Svečano*. Stavak sadrži četiri dijela:

1. DIO (t. 1-26)
 - Instrumentalni intermezzo (t. 27-32)
2. DIO (t. 33-41)
3. DIO (t. 42-61)
4. DIO (t. 62-72)

4.4.1. 1. DIO (t. 1-26)

Prvi dio čine tri cjeline odijeljene instrumentalnim intermezzom, prvo u A-duru, a potom transponiranim u dominantni E-dur:

1. Cjelina A (t. 1-7)
2. Cjelina B (t. 9-18)
3. Cjelina C (t. 22-26)

³⁸ Usp. Martinjak, Miroslav: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, str. 152.

4.4.1.1. Cjelina A (t. 1-7)

Prvu cjelinu čini tekst *Svet, svet, svet, Gospodin Bog sabaot!* oblikovan u šest manjih fraza odvojenih interpunkcijskim oznakama u tekstu, kao i glazbenim zarezima koje je autor naznačio nakon svake od njih. Zbog brzine izvođenja, ali i tijesnim nadovezivanjem tekstualnih fraza, prva četiri takta u kojima se iznosi sav navedeni tekst mogu se svrstati pod jednu glazbenu misao koja završava polovičnom kadencom, a iduća tri takta, koja donose još 5 zaziva teksta *svet*, drugu glazbenu misao s autentičnom kadencom u A-duru. Cjelina A prvim trima taktovima smještena je u A-miksolidijski, a dodatkom vođice *gis* u kadenci četvrtog takta, cjelina se nastavlja u A-duru. U cjelini prevladava odebljani dvoglasni slog, s tipičnim udvajanjem tenora i soprana te basa i alta u oktavi, kao i odebljanjem zborskih dionica u orguljama uz povremeni nastup toničkog i dominantnog tona u pedalu orgulja.

Stavak započinje silaznim ljestvičnim nizanjem tonova A-miksolidijskog, nakon čega slijedi kratki kratki sekventni moment sa zaostajalicama 4-3. Dodatkom finalisa *a* u pedalu orgulja, zaostajalice poprimaju novo značenje: 6-5-4 te skok u finalis u donjem te 8-7-6-5 u gornjem glasu. Prva glazbena misao završava polovičnom kadencom sa naknadnim rješenjem zaostajalice 4-(2)-3.

The image shows a musical score for a choral setting. It consists of six staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org.), and Pedal (Ped.). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#), indicating A major. The lyrics are: "Svet, svet, svet Go-spo-din Bog Sa - ba - ot!". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and accents (^). The organ part is written in two staves (treble and bass clef), and the pedal part is in a single bass clef staff.

Primjer 62: t. 1-4; Prva glazbena misao u A-miksolidijskom te polovičnom kadencom u A-duru

Druga glazbena misao uobličena u trotakt sa peterostrukim zazivom riječi *svet*, smještena je u A-dur te završava autentičnom kadencom. Sadrži karakterističan element koji će Papandopulo u nastavku stavka koristiti kao kriterij po kojem će se određivati tonaliteti ili će barem upućivati na privremena tonska središta, a to je melodijski niz tonova gornjeg tetrakorda. U posljednjim dvama taktovima cjeline mjera je promijenjena u dvopolovinsku.

5

S
Svet, svet, svet, svet!

A
Svet, svet, svet, svet!

T
Svet, svet, svet, svet!

B
svet, svet, svet, svet!

Org.
ff

Ped.
ff

Primjer 63: t. 5-7; Druga glazbena misao u A-duru

Sve tri cjeline u stavku odijeljene su instrumentalnim intermezzom, pri čemu se prvi put nalazi u A-duru, a drugi put (t. 19-22) u dominantnom E-duru. Odlikuje ga sekventno nizanje akorda po stupnjevima u okviru navedenih tonaliteta, a akordi su obogaćeni zaostajalicama 4-3 ili 9-8. Intermezzo sadrži sve tri glavne funkcije, a predstavnici subdominantne su IV. i II. stupanj. Kadenca ukazuje na bifunkcionalno rješenje, pri čemu septima može skakati za kvartu silazno kada se nalazi u basu u spoju V2 – I. Tada pomak basa odgovara slijedu S-T, a pomak gornjih glasova slijedu D-T.³⁹

7

Org.
ff

Ped.
ff

A I 4 3 9 8 I⁶ 4 3 9 8 V² # I

Primjer 64: t. 7-10; Harmonijske progresije u instrumentalnom intermezzu

³⁹ Usp. Devčić, Natko: *Harmonija*, 4., izmijenjeno izdanje, Zagreb: Školska knjiga, 2010., str. 90.

4.4.1.2. Cjelina B (t. 9-18)

Cjelinu B čini sedam manjih fraza od kojih prve četiri sadrže četverostruki zaziv teksta *svet*, peta i posljednja fraza izgrađene su na tekstu *Gospodin Bog sabaot*, a između njih se nalazi orguljska fraza s imitacijom materijala pete fraze.

Prva fraza odvija se na tonici A-dura na kojoj se izmjenjuju tonički kvintakord i izmjenični kvartsekstakord u *forte* dinamici. Druga fraza transponirana je na VI. stupanj te je u kontrastnoj, *piano* dinamici. Treću i četvrtu frazu čine spojevi dvaju akorda, pri čemu je u prvoj od njih spoj VI – I6, a druga je ostvarena kao polovična kadenca u paralelnom fis-molu.

The image shows a musical score for measures 9-13. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ staff. The vocal parts are in unison, singing the word "svet" four times. The organ part provides accompaniment with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The score is in 2/2 time and A major.

Primjer 65: t. 9-13; Četverostruki zaziv teksta *svet* u prvim četirima frazama cjeline B

Promjena tempa u *Poco più mosso* ($\text{♩} = 72$) označava početak idućih triju fraza u kojima je uglazbljen tekst *Gospodin Bog sabaot*. U prvoj dvotaktnoj frazi sve zbarske dionice iznose melodiju jednoglasno iznad toničke kvinte *fis-cis* u orguljama. Orgulje potom imitiraju prvu zbarsku frazu dodajući joj drugi glas, pri čemu je i dalje prisutna tonička kvinta *fis-cis* u pedalu, što uzrokuje nastanak neakordnih tonova. Posljednja fraza lančano se nadovezuje na završetak orguljske fraze, a pisana je odebljanim dvoglasnim slogom. Započinje u fis-molu, no pojava dorske sekste, a u idućem taktu i razloženog gornjeg tetrakorda subdominantnog tonaliteta (ili njegove durske varijante) upućuje na završetak s tonskim središtem na *h*.

14

S *f*
Go spo-din Bog. Sa-ba-ot. Go spo din Bog Sa-ba-ot.

A *f*
Go spo-din Bog. Sa-ba-ot. Go spo din Bog Sa-ba-ot.

T *f*
Go spo-din Bog. Sa-ba-ot. Go spo din Bog Sa-ba-ot.

B *f*
Go spo-din Bog. Sa-ba-ot. Go spo din Bog Sa-ba-ot.

Org. *f*

Ped. *f*

Primjer 64: t. 14-18; Posljednje tri fraze cjeline B

4.4.1.3. Cjelina C (t. 22-26)

Posljednja cjelina prvog dijela označena je još jednom promjenom tempa: *Più mosso* ($\text{♩} = 92$), a nastupa lančanim povezivanjem s intermezzom u E-duru. Izgrađena je na tekst *Puna su nebesa i zemlja tvoje slave*. Peterotaktna je rečenica koja sadrži 3 fraze iznad ležećeg tona tonike E-dura. Glava rečenice jednoglasna je u svim dionicama, a sadrži upečatljiv skok u intervalu sekste sa tonike na tercu toničkog kvintakorda, koja prohodnim tonom u idućem taktu dolazi i do kvinte navedenog akorda. Slog rečenice je troglasni pri čemu se iznad pedala odvija odebljano dvoglasje. U kadenci rečenice nalazi se gornji tetrakord E-dura u obliku brzog pasaža u dionici alta.

22

S
Pu-na su ne - be - sa i ze - mlja_ sla-ve_ Tvo-je, sla-ve_ Tvo - je.

A
Pu-na su ne - be - sa i ze - mlja_ sla-ve_ Tvo-je, sla-ve_ Tvo - je.

T
Pu-na su ne - be - sa i ze - mlja_ sla-ve_ Tvo-je, sla-ve_ Tvo - je.

B
Pu-na su ne - be - sa i ze - mlja_ sla-ve_ Tvo-je, sla-ve_ Tvo - je.

Org.

Ped.

Primjer 67: t. 22-26; Cjelina C u dominantnom E-duru

4.4.2. Instrumentalni intermezzo (t. 27-32)

Prvi i drugi dio stavka odijeljeni su šesterotaktnim modulativnim intermezzom, čiji početak označava promjena tempa u *Poco meno*. U intermezzu je modulacija iz E-dura u subdominantni A-dur u kojem je 2. dio stavka. Donosi je novi materijal, ali je zadržana gradnja rečenica u frazama. Započinje i završava odebljanim dvoglasnim slogom, međutim središnji dio je u četveroglasnoj postavci glasova iz čega se mogu iščitati tri glavne harmonijske funkcije.

Primjer 68: t. 27-32; Instrumentalni intermezzo koji odvaja prvi od drugog dijela stavka

4.4.3. 2. DIO (t. 33-41)

Drugi dio stavka započinje s novom oznakom za tempo – *Più mosso*. Sadrži trostruki zaziv teksta *Hosana u visini!* uobličen u tri rečenice. Prva i početak druge rečenice je u A-duru, nakon čega se tonski centar premješta na Fis-dorski, a posljednja rečenica je u G-duru.

Prva rečenica trotaktna je glazbena rečenica u odebljanom dvoglasju, sa četveroglasnim početkom, što je produkt ternih odebljanja te kretanja muških i ženskih dionica u protupomaku. Takav početak nalazimo i u 53. taktu prethodnog stavka. Na nju se lančano nadovezuje kratki instrumentalni intermezzo u A-duru s miksolidijskim istupanjem septime. Karakterizira ga sekventno nizanje modela u kojem se izmjenjuju interval terce i sekste.

Primjer 69: t. 35-37; Kratki instrumentalni ulomak s miksolidijskom septimom između dviju rečenica drugog dijela

Druga, također trotaktna rečenica se početkom u 36. taktu preklapa s intermezzom. Zapčinje motivom udvojenim u dionici soprana i tenora, koji potom imitiraju dionice basa i alta u razmaku od dvije dobe na drugoj tonskoj visini. Premještanje tonskog središta sa *a* na *fis*, uz zadržavanje svih predznaka A-dura te tona *dis*, upućuje na nastavak rečenice u Fis-dorskom.

36 *f*
 S Ho - sa - na u vi - - si - - - ni!
 A Ho - sa - na u vi - - - si - ni!
 T Ho - sa - na u vi - - si - - - - - ni!
 B Ho - sa - na u vi - - - si - ni!
 Org.
 Ped.

Primjer 70: t. 36-38; Druga rečenica drugog dijela s imitacijom glave rečenice

Posljednja rečenica drugog dijela započinje sekventnim nizanjem kvintakorda udaljenih za veliku sekundu silazno na tonovima *h*, *a* i *g*, nakon čega slijedi kadenca drugog dijela u G-duru.

39
 S Ho-sa-na, Ho-sa-na, Ho-sa-na u vi-si - - - ni!
 A Ho-sa-na, Ho-sa-na, Ho-sa-na u vi-si - - - ni!
 T Ho-sa-na, Ho-sa-na, Ho-sa-na u vi-si - - - ni!
 B Ho-sa-na, Ho-sa-na, Ho-sa-na u vi-si - - - ni!
 Org.
 Ped.

Primjer 71: t. 39-41; Posljednja rečenica drugog dijela stavka

4.4.4. 3. DIO (t. 42-61)

U trećem dijelu transponirano se ponavlja cjelina A u G-miksolidijskom i G-duru, nakon čega slijedi trotaktni umetak u istoimenoj varijanti subdominantnog tonaliteta s tekstom *Hosana u visini!*

Primjer 72: t. 49-51; Trotaktni umetak s tekstom *Hosana u visini!*

Intermezzo koji je dijelio prvu i drugu cjelinu sada je skraćen i prilagođen novom tonalitetu, točnije, modulaciji iz c-mola natrag u G-dur. Druga cjelina prvog dijela također je transponirana te završava polovičnom kadencom na dominantu e-mola. Međutim, umjesto e-mola, u idućoj cjelini javlja se istoimeni E-dur. Papandopulo u trećem dijelu stavka izostavlja drugi dio B cjeline koji je izgrađen na tekstu *Gospodin Bog Sabaot* te prelazi na treću cjelinu, koja je i u prvom dijelu bila u E-duru. Pritom radi manje varijacije u melodiji, ali u orguljskoj pratnji koristi akorde sa zaostajalicama iz prvog instrumentalnog intermezza obogaćujući na taj način harmonijski jezik ove rečenice.

4.4.5. 4. DIO (t. 62-72)

Posljednji dio stavka sadrži tri rečenice u A-duru, čime je stavak tonalitetno zaokružen. Prva rečenica pisana odebljanim četveroglasnim slogom je najizrazitija, a sadrži kanonsku imitaciju glave rečenice u reperkusiji: S-A-T-B, a interval imitacije je terca. Zatim slijede silazna harmonijska sekvenca s izmjeničnim septakordima i terckvartakordima te nesavršena kadenca ove rečenice.

62

S
Ho - sa - na u vi - si - ni!

A
Ho - sa - na u vi - si - ni!

T
Ho - sa - na u vi - si - ni!

B
Ho - sa - na u vi - si - ni!

Org.

Primjer 73: t. 62-64; Prva rečenica posljednjeg dijela sa kanonskom imitacijom glave rečenice u reperkusiji S-A-T-B

Druga rečenica oblikovana je kao varijanta prve rečenice iz drugog dijela stavka, a posljednja rečenica ostvarena je kao troglasna mješovita kadenca koja završava ekvisonom svih dionica na tonici A-dura. Stavak završava trotaktnom orguljskom potvrdom tonaliteta u kojoj je sadržana kadenca s bifunkcionalnim rješenjem.

67

S
Ho-sa-na u vi - si - ni!

A
Ho-sa-na u vi - si - ni!

T
Ho-sa-na u vi - si - ni!

B
Ho-sa-na u vi - si - ni!

Org.
ff

Ped.
ff

Primjer 74: t. 67-72; Posljednja vokalna rečenica sa dodatnom potvrdom A-dura trotaktom frazom u orguljama

4.4.6. Shema stavka Svet

1. DIO (t. 1-26)				
A (t. 1-7) (A-miksolidijski, A)	Instrumentalni intermezzo (t. 7-10) (A)	B (t. 9-18) (A, fis)	Instrumentalni intermezzo (t. 19-22) (E, A)	C (t. 22-26) (E)
Instrumentalni intermezzo (t. 27-32) (E, A)				
2. DIO (t. 33-41) (A, Fis-dorski, G)				
3. DIO (t. 42-61)				
A (t. 42-53) (G-miksolidijski, G)	B (t. 53-57) (G, e)		C' (t. 57-61) (E)	
4. DIO (t. 67-72) (A)				

4.5. Peti stavak: *Blagoslovljen*

Peti stavak započinje u *piano* dinamici i tročetvrtinskoj mjeri, a metronomska oznaka ($\text{♩} = 60$) ukazuje na umjereni tempo izvođenja. Na početku se nalazi i oznaka karaktera *dolce*. Instrumentalni uvod, kojim započinje stavak, u nastavku će poslužiti kao intermezzo između dijelova stavka. Sadrži tri dijela u kojima su rečenice prvih dvaju dijelova izgrađene na tekst *Blagoslovljen koji dolazi u ime Gospodnje*, a posljednji dio ostvaren je kao ponovljeni posljednji dio stavka *Svet*:

- Instrumentalni uvod (t. 1-7)
- 1. DIO (t. 7-40)
- 2. DIO (t. 40-71)
- 3. DIO (*Hosana u visini!*)

4.5.1. Instrumentalni uvod (t. 1-7)

Sedmerotaktni instrumentalni uvod sadrži tri fraze u kojima se izmjenjuju tonička i dominantna funkcija u okviru G-dura. Uvod završava toničkim kvintakordom s dodanom sekundom (*g-a-h-d*).

Primjer 74: t. 1-7; Instrumentalni uvod

4.5.2. 1. DIO (t. 7-40)

Prvi dio je u G-duru, a sadrži dvije rečenice odvojene instrumentalnim intermezzom. Prvu rečenicu iznose ženske dionice zbora u paralelnim tercama, krećući se u okviru glavnih funkcija navedenog tonaliteta. Tekst je u rečenici tretiran silabički sve do pretposljednog i posljednjeg sloga, na kojima su konstruirani melizmi. U tom trenutku pojavljuje se i tenorska dionica sa tekstom *Gospodnje*, u kojoj se izmjenjuju temeljni tonovi triju glavnih funkcija. Cijela rečenica počiva na glazbenoj pratnji u orguljama, koje rečenici daju harmonijski oslonac. Rečenicu doslovno ponavljaju muške dionice za oktavu niže, uz izostanak

instrumentalne pratnje. Pri ponavljanju, uloga ženskih dionica pripala je tenoru 1. i 2., a uloga tenora basu.

7 *Dolcissimo*

S *pp*
Bla-go - slo-vljen ko-ji do-la - zi u i-me Go - spo - - - - dnje.

A *pp*
Bla-go - slo-vljen ko-ji do-la - zi u i-me Go - spo - - - - dnje.

T *p*
Go - spo - - - - dnje.

Primjer 76: t. 7-17; Prva rečenica prvog dijela stavka u izvedbi ženskog zbora i tenora

Šesterotaktni instrumentalni intermezzo lančano se nadovezuje na završetak rečenice u muškim dionicama, a sadrži elemente instrumentalnog uvoda, uz izmjenu dvočetvrtinske i tročetvrtinske mjere. Smješten je u osnovni tonaliteta sa završetkom praznim kvintnim suzvučjem na drugom stupnju.

Druga rečenica započinje drugim stupnjem, koji je dodatno potkrijepljen ležećim tonom *a* u pedalu orgulja, a završava mješovitom kadencom s akordima: II7-V7-I.

34 *p* *f*

S Bla-go - slo-vljen ko-ji do - la - zi u i - me Go - spo - dnje.

A *p* *f*

A Bla-go - slo-vljen ko-ji do - la - zi u i - me Go - spo - dnje.

T *p* *f*

T Bla-go - slo-vljen ko-ji do - la - zi u i - me Go - spo - dnje.

B *p* *f*

B Bla-go - slo-vljen ko-ji do - la - zi u i - me Go - spo - dnje.

Org. *p* *p* *pp*

Ped. *p* *p* *pp*

Primjer 77: t. 34-40; Druga rečenica prvog dijela

4.5.3. 2. DIO (t. 40-71)

Drugi dio započinje rečenicom u G-duru, a završava u E-duru. Zaokružen je istom početnom i završnom rečenicom, pri čemu je prva rečenica iznesena jednoglasno, a posljednja započinje jednoglasno, a potom odebljanjima vodeće melodijske linije nastaje četveroglasje. Osim tih dviju rečenica, u drugom dijelu smještene su još dvije rečenice te instrumentalni intermezzo u E-duru.

Opseg melodije prve rečenice, koju muški zbor iznosi jednoglasno, obuhvaća interval kvarte. Tretman teksta u rečenici je recitativan, a pretposljednji slog donosi dugi melizam. Sadrži četiri glazbene fraze, koje je skladatelj naznačio i u partituri. Pri ponavljanju ove rečenice na kraju drugog dijela stavka (t. 64-71) melodija je transponirana za malu tercu silazno u E-dur. Transponirana rečenica također započinje jednoglasno, međutim, u nastavku je obogaćena melodijskim odebljanjima, pri čemu nastaje četveroglasje koje se ostvaruje nizanjem paralelnih kvintakorda po stupnjevima E-dura (III., II. i I. stupanj).

40

Bla-go - slo-vljen ko-ji do-la-zi u i-me__ Go - spo - - - - - dnje__

Primjer 78: t. 40-46; Jednoglaska rečenica koju unisono izvodi muški zbor

64

S
A
T
B

Bla - go - slo - vljen ko - ji do - la - zi u i - me__

Bla - go - slo - vljen ko - ji do - la - zi u i - me__

Bla - go - slo - vljen ko - ji do - la - zi u i - me__

Bla - go - slo - vljen ko - ji do - la - zi u i - me__

67

S
A
T
B

Go - spo - - - - - dnje__

Go - spo - - - - - dnje__

Go - spo - - - - - dnje__

Go - spo - - - - - dnje__

Primjer 79: t. 64-68; Varijanta prve rečenice drugog dijela

Četveroglasna vokalna rečenica koja potom slijedi završava polovičnom kadencom na dominantu E-dura, koja će se u nastavku tonikalizirati. Rečenica je proširena dvostruko ponovljenom frazom na tekst *blagoslovljen*. Frazu u paralelnim tercama prvo donose ženske dionice, a potom je imitiraju muške uz izmjenu glave rečenice. Izmjenom toničkog i subdominantnog kvintakorda u orguljama, navedene fraze dobivaju funkcionalno određenje unutar E-dura.

Treća rečenica drugog dijela započinje VI. stupnjem, a ostvarena je kao mješovita kadenca u E-duru s harmonijskim progresijama: VI – I⁴₃ – IV7 – II⁶₅ – V7 – I. Orgulje donose harmonijsku redukciju te odebljanje zborskih dionica.

64

S
A
T
B

bla - go - slo - vljen ko - ji do - la - zi u i - me Go - spo - dnje.

Primjer 80: t. 55-59; Rečenica drugog dijela stavka ostvarena kao mješovita kadenca u E-duru

Na treću rečenicu lančano se nadovezuje instrumentalni intermezzo, uz manje varijacije u odnosu na uvod, a potom slijedi opisana rečenica u E-duru. Završetak drugog dijela stavka u E-duru priprema je za ponovni povratak u subdominantni A-dur, u kojem je posljednji dio stavka *Svet*. Istovjetnim posljednjim dijelom, stavci *Svet* i *Blagoslovljen* čine jednu tonalitetno zaokruženu cjelinu.

4.5.4. Shema stavka *Blagoslovljen*

Instrumentalni uvod (t. 1-7) (G)
1. DIO (t. 7-40) (G)
2. DIO (t. 40-71) (G, E)
3. DIO (<i>Hosana u visini</i> iz stavka <i>Svet</i>) (A)

4.6. Šesti stavak: *Jaganjče Božji*

Posljednji stavak izgrađen je na tekstu:

Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehе svijeta, smiluj nam se!

Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehе svijeta, daruj nam mir!

Stavak je u četveročetvrtinskoj mjeri te umjerenom tempu na što ukazuje metronomska oznaka: ♩ = 60. Tonalitetno je zaokružen u okviru D-dura, unatoč početku toničkim kvintakordom paralelnog h-mola. Stavak ima trodijelnu formu:

1. DIO (t. 1-21)
2. DIO (t. 22-41)
3. DIO (t. 41-51)

4.6.1. 1. DIO (t. 1-21)

Prvi dio započinje u D-duru, a završava u e-molu, paraleli subdominante. Sadrži dvije rečenice izgrađene na tekstu *Jaganjče Božji, koji oduzimaš grijehе svijeta, smiluj nam se!* te instrumentalni intermezzo koji se nalazi između tih rečenica.

Prva rečenica sadrži 3 fraze, koje prate interpunkcijske znakove u tekstu. Glava prve fraze započinje toničkim kvintakordom h-mola, međutim već s idućim akordom odlazi u područje paralelnog D-dura nizanjem paralelnih kvintakorda na I., II. i III. stupnju, a potom se tonalitet potvrđuje i plagalnom kadencom. Druga fraza također potvrđuje tonalitet trima glavnim funkcijama, dok posljednja fraza rečenice donosi polovičnu kadencu na dominantu. Slog u zborskim dionicama pretežito je četveroglasni te je u orguljama podržan udvajanjem pojedinih ili svih dionica, ili, pak, akordima triju glavnih funkcija.

1

S
A

pp
p

Ja - ganj - će Bo - žji, ko - ji

T
B

p

Ja - ganj - će Bo - žji, ko - ji

Org.

pp

p

3

3

Ped.

pp

p

5

S
A

pp

o - du - zi - maš grije - he svije - ta, smi - luj nam se!

T
B

p

o - du - zi - maš grije - he svije - ta, smi - luj se!

Org.

pp

pp

Ped.

p

Primjer 81: t. 1-8; Prva rečenica stavka

Na ovu rečenicu nadovezuje se i četverotaktna fraza izgrađena na tekstu *Jaganjče Božji*. Fraza se odvija iznad toničkog pedala u orguljama koji, zahvaljujući miksolidijskom uklonu postaje dominantna subdominantnog G-dura. Fraza završava varavom kadencom na VI. stupnju G-dura u kojem je instrumentalni intermezzo te druga rečenica prvog dijela. Odebljani

dvoglasni slog u zboru podržan je toničkim (dominantnim) pedalom u orguljama. U prvoj rečenici i četverotaktnoj frazi tekst je tretiran silabički s dužim melizmom na pretposljednem slogu.

Primjer 82: t. 9-12; Četverotaktna fraza koja je tijesno povezana s prethodnom rečenicom

Instrumentalni intermezzo ostvaren je u odebljanom dvoglasnom slogu s tercnim udvajanjima, u kojem nakon paralelnog tercnog kretanja u glavi rečenice slijedi harmonijska silazna sekvenca po stupnjevima G-dur ljestvice i mješovita kadenca u G-duru.

Primjer 83: t. 12-15; Instrumentalni intermezzo s naznačenim harmonijskim progresijama u G-duru

Druga rečenica lančano je povezana s intermezzom te započinje u G-duru, a dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda *a-c-fis* modulira u paralelni e-mol. Sadrži također tri fraze, pri čemu se kraj prve fraze ne podudara u muškim i ženskim dionicama. Prva fraza sadrži melizam na posljednjem slogu. Rečenica je gotovo u potpunosti vokalna, a orgulje se pojavljuju na dva mjesta: na završnom akordu kadence druge fraze u obliku toničkog kvintakorda e-mola te u trećoj frazi gdje imitiraju zvorske dionice u razmaku od dvije dobe.

4.6.2. 2. DIO (t. 22-41)

Drugi dio stavka je tonalitetno zaokružen u D-duru. Sadrži dvije rečenice izgrađene na cjeloviti tekst stavka. Prva rečenica započinje četverotaktnom frazom na tekst *Jaganjče Božji*, koju iznose dionica soprana i alta udvojene orguljama, a pedal se naknadno pridružuje u kadenci. Nakon iznesenog fragmenta, slijedi ponavljanje prve rečenice iz prvog dijela. Promjena se događa u zadnjoj frazi *smiluj nam se!* koja donosi kadencu rečenice na prirodnoj dominantni paralelnog h-mola.

Druga rečenica započinje toničkim kvintakordom h-mola, nakon čega se ukidanjem jednog po jednog predznaka tonska središta premještaju po tonovima silaznog kvintnog kruga: *h-e-a-d*. Na taj način uslijedio je povratak u osnovni tonalitet, u kojem se nalaze još dvije fraze izgrađene na tekst *daruj nam mir!*. Prvu frazu karakterizira odebljano dvoglasje te razdvajanje u četveroglasni slog kojim počinje druga fraza, koja je uobličena u mješovitu kadencu s jednoglasnim završetkom na tonici D-dura.

35

S *pp*
Ja - ganj - će Bo - žji, ko - ji o - du - zi - maš grije - he,

A *pp*
Ja - ganj - će Bo - žji, ko - ji o - du - zi - maš grije - he svi je - ta

T *pp*
Ja - ganj - će Bo - žji, ko - ji o - du - zi - maš grije - he,

B *pp*
Ja - ganj - će Bo - žji ko - ji o - du - zi - maš grije - he svi je - ta

Org. *pp*
Man I.

Primjer 84: t. 35-37; Prva fraza druge rečenice s izmjenom tonskih središta po tonovima silaznog kvintnog kruga (h-e-a-d)

4.6.3. 3. DIO (t. 41-51)

Posljednji dio donosi rečenicu izgrađenu na tekst *Jaganjče Božji, koji oduzimaš grijeh svijeta* te trostruki zaziv teksta *daruj nam mir!*. Melodijsku liniju sve zbarske dionice izvode unisono (ekvisono), a orgulje se pridružuju u drugoj frazi rečenice udvajajući glavnu melodijsku liniju donjom tercom.

41 *mf* *f* *mf* *f*

S
A
T
B

Ja-ganj-če Bo - - žji, ko - ji o-du-zi-maš grije - he svije - ta,

Org.

Primjer 85: t. 41-44; Posljednja rečenica stavka

Na rečenicu se nadovezuje trostruki zaziv teksta *daruj nam mir!* oblikovan kao dijalog između zbora i orgulja. U dvotaktnim orguljskim frazama autor koristi akorde D-dura postavljene u biakorde u obliku kvintsektakorda te dominantni kvintakord, prvi put obojan miksolidijskom septimom. U posljednjoj frazi nalazimo zaostajalice 2-3 koje vode ka ekvisonom završetku svih dionici na tonici D-dura u *pianissimo possibile* dinamici.

44

S *p* *pp* *ppp*
da ruj nam mir, da - ruj nam mir, mir!

A *p* *pp* *ppp*
da ruj nam mir, da - ruj nam mir, mir!

T *p* *pp* *ppp*
da ruj nam mir, da - ruj nam mir, mir!

B *p* *pp* *ppp*
da ruj nam mir, da - ruj nam mir, mir!

Org. *p* *pp* *ppp*

Ped. *p* *pp* *ppp*

Primjer 86: t. 44-51; Trostruki zaziv teksta daruj nam mir na kraju stavka

4.6.4. Shema stavka Jaganjče Božji

1. DIO (t. 1-21) (h, D, G, e)
2. DIO (t. 22-41) (D, h, D)
3. DIO (t. 41-51) (D)

5. ZAKLJUČAK

Poljička pučka misa jedinstveno je djelo Papandopulovog velebnog opusa nastala u posljednjem desetljeću njegova života. Skladana u samo mjesec dana na temeljima poljičke tradicije, s kojom se autor do tada još nije susretao, pravi je dokaz Papandopulove lakoće skladanja, posvećenosti i predanosti, jer je na 113 stranica partiture vjerodostojno uspio sintetizirati folklorne elemente navedenog glazbenog idioma s daškom onog suvremenog u njemu. Sam autor o crkvenom pučkom pjevanju još davne 1936. godine kaže: „Duboka religioznost izbija iz dalmatinskog pučkog crkvenog pjevanja. Ono u sebi sadrži jednostavnost i neku nepatvorenu čistoću, koja čovjeka duboko dira i uzdiže nad sadašnjicu. Prednost i glavna osobina tog pjevanja je u ljepoti, bogatstvu i raznolikosti njegove melodike. (...) Suvremenom kompozitoru, kako bi stvorio djelo od muzičke i umjetničke vrijednosti i kako bi izbjegao izvjesnu monotoniju, nametnula se stoga potreba da ovaj sirovi muzički materijal spretno upotrebi, individualno obradi i da iz njegovih karakterističnih motiva, fraza, melodike i metrike sabere i inskonstruiše gradivo, koje će mu moći da služi za formiranje jednog epsko-dramatičnog oratorijskog djela većih dimenzija.”⁴⁰ Ovim riječima skladatelj je sažeo brojne odrednice stila i skladateljskih tehnika koje koristi u čitavoj misi.

Skladajući „u duhu” poljičkog crkvenog melosa, prepoznatljiv zvuk postiže čestim promjenama sloga, među kojima se izdvajaju: pučki dvoglasni slog temeljen na oktavnom udvajanju muških i ženskih dionica koje se kreću u paralelnim tercama, troglasni slog koji nastaje dodatkom trećeg glasa u orguljama ili basovskoj dionici na ležećim tonovima tonike i dominante te četveroglasni harmonijski slog koji uglavnom nalazimo u kadencama i sekvencama. Osim ternih i oktavnih, učestalo koristi i razne druge vrste odebljanja vodeće melodijske linije, iz čega proizlaze kvintno-kvartna suzvučja, harmonijski sklopovi ternih akorda, kao i biakordi.

Bitna odrednica Papandopulovog stila je gradnja većih formalnih cjelina nizanjem manjih, kao što su rečenice, fraze, motivi i figure. Njihovim ponavljanjem u doslovnom, te mnogo češće u variranom obliku, postiže dojam neponovljivog u glazbi, čime izmiče monotoniji. Svaki stavak izgrađen je od nekoliko velikih formalnih cjelina, uglavnom uvjetovanih teološkom podjelom tekstualnog predloška. Međutim, lančanim i tijesnim povezivanjem rečenica i fraza, kao i ispreplitanjem vokalnih i instrumentalnih rečenica, svi ti

⁴⁰ Papandopulo, Boris: „Muka Gospodina Našega Isukrsta, oratorij Ma. B. Papandopula”, *Novo doba*, Split: 28. ožujka 1936., str. 9.

formalni dijelovi čine jedinstvenu, neraskidivu cjelinu. Prvi i posljednji stavak imaju trodijelnu formu, *Slava* četverodijelnu, *Vjerujem* ima čak sedam dijelova, a stavci *Svet* i *Blagoslovljen*, iako numerirani kao dva zasebna stavka, te sukladno tomu i analizirani, ipak su zaokruženi u jedinstvenu tonalitetno-formalnu cjelinu. Cikličnim povezivanjem stavka pomoću sloga, harmonije, ponavljanja dijelova i variranja osnovnih glazbeni misli postiže na jedinstvu djela u cjelini. Najbolji primjer je doslovno ponavljanje transponiranog instrumentalnog uvoda prvog stavka između formalnih dijelova drugog stavka.

Fraziranje rečenica na dvije ili tri fraze uvjetovano je interpunkcijskim oznakama u tekstu. Pri tome je prevladavajući silabički tretman teksta u posljednjoj, kadencirajućoj frazi zamijenjen melizmima na zadnjem ili predzadnjem slogu. Oduži tekstualni predložak rezultirao je povremenim četveroglasnim recitativnim stilom u stavku *Vjerujem*.

Važne karakteristike osebnog Papandopulovog glazbenog izričaja su česte izmjene tonaliteta, modusno bojanje istih karakterističnim intervalima, modalitet, a u nekim izoliranim slučajevima, kao u prvom dijelu *Slave*, nailazimo i na ozračje više tonaliteta (modusa) istodobno te isječak drugog Messiaenovog modusa (osamtonske ljestvice). Mnogostranošću intervala i akorda omogućene su nesmetane modulacije u tonalitete prvog (paralelne, dominantne i subdominantne) i drugog stupnja srodstva, u tonalitet paralele subdominante te njegovu varijantu, ali i u istoimene i medijantne tonalitete. Osim toga, uočljiva je i sklonost ka osciliranju između modusa i tonaliteta koji dijele sve zajedničke tonove, što posebno do izražaja dolazi u stavku *Vjerujem* koji započinje u G-dorskom, a završava u F-duru. Prvi i drugi stavak su tonalitetno zaokruženi u okviru As-dura, sa zrcalnom simetrijom u polarnom D-duru kojim završava prvi stavak, odnosno D-dorskom kojim započinje drugi stavak. Stavak *Svet* i *Blagoslovljen* čine tonalitetno zaokruženu cjelinu u A-duru, a posljednji stavak cjelina je *per se*, u kojoj je u prvom planu jedinstvo dura i paralelnog mola (D-dura i h-mola). Tonalitete često potvrđuje dvjema glavnim funkcijama: toničkom i dominantnom ili subdominantnom, a omeđujući rečenice i fraze potpunim akordima, često iz dvoglasja uzrokovanog pučkim slogom, harmonija izbija latentno. Harmonijske spojeve akorda u četveroglasnoj postavci najčešće nalazimo u kadencama i sekvencama, a korišteni akordski fond pripada razdoblju klasike. Osim kvintakorda i septakorda glavnih i sporednih funkcija te njihovih obrata, u instrumentalnom intermezzu trećeg stavka nalazimo i izolirani slučaj biakorda zvukovno podijeljenih na dvije kvintakordne strukture, koje pritom stvaraju kvintsekstakord. Slučajne harmonije produkt su vođenja glasova koja proizlaze iz odebljanja vodeće melodijske linije. Navedene harmonije obogaćuje dodanim tonovima (sekundama i

sektama) te neakordnim tonovima; prohodnim tonovima, appoggiaturama, anticipacijama te stereotipnim zaostajalicama 4-3, 9-8, 7-6 s direktnim ili naknadnim rješenjima.

Osebuju formalno oblikovanje, tonalitetna nestabilnost i neodređenost, politonalitet, modalitet, medijantika, novobarokna motoričnost proizašla iz mozaičnog slaganja manjih oblikotvornih cjelina, njegovanje tekstne akcentuacije, primat horizontalne nad vertikalnom komponentom te razni vidovi melodijskih odebljanja, svjedoče vještoj sintezi suvremenih nastojanja europske glazbe 20. stoljeća i lakoće narodnog melosa. Misa je, kao što je i sam skladatelj rekao nakon premijerne izvedbe djela 1984. godine, za puk možda prezahtjevna, no zasigurno spada u jedno od značajnijih skladateljevih djela.

6. BIBLIOGRAFIJA

6.1. Popis literature:

ADAM, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, 2. izdanje, Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993.

ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe 1*, Zagreb: Liber – Mladost, 1975.

BALIĆ, Vito: „Olivier Messiaen”, u *Skripta iz Glazbenih stilova i oblika 20. stoljeća*, Split: Umjetnička akademija, 2019.

BAZINA, Marina: „Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo”, *Hum*, 9, 2012.

DESPIĆ, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*, 4. izdanje, Beograd: Zavod za udžbenike, 2014.

DEVČIĆ, Natko: *Harmonija*, 4., izmijenjeno izdanje, Zagreb: Školska knjiga, 2010.

MAROVIĆ, Šime: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, Split: Crkva u svijetu, 2009.

MARTINJAK, Miroslav: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – institut za crkvenu glazbu „Albe Vidaković”, 1997.

PAPANDOPULO, Boris: „Muka Gospodina Našega Isukrsta, oratorij Ma. B. Papandopula”, *Novo doba*, Split: 28. ožujka 1936., str. 9.

PERIČIĆ, Vlastimir; SKOVRAN, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, 2. izdanje, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966.

6.2. Popis mrežnih izvora:

BLAJIĆ, Petar Zdravko: „Nova misa Borisa Papandopula”, *Crkva u svijetu*, 19/2 (1984), str. 199-201, <https://hrcak.srce.hr/86459> (pristup: 13. svibnja 2023.).

KRPAN, Erika: „Papandopulo, Boris”, *Hrvatski biografski leksikon – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2016., <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916> (pristup: 9. svibnja 2023.).

- MIHANOVIĆ, Hrvojka: „Poljička pučka misa mo. Borisa Papandopula”, *Sveta Cecilija*, 54/3-4 (1984), str. 84, <https://hrcak.srce.hr/247558> (pristup: 13. svibnja 2023.).
- PAPANDOPULO, Boris: Poljička misa. Mile Gojislavica, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Jugoton, kaseta UCAY 473, (1985.?).
- [S.n.]: „Schola cantorum”, *Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54951> (pristup: 10. svibnja 2023.)).
- VIDAČKOVIĆ, Zlatko: „Stoljeće jedne dinastije”, *Vijenac*, 228 (2002), <https://www.matica.hr/vijenac/228/stoljece-jedne-dinastije-13422/> (pristup: 8. svibnja 2023.).

