

Pregledni rad
UDK: 78.071.1Papandopulo, B.
783.21(497.583)

NACRTAK

Ova 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 u reminiscencijama na poljičku liturgijsku glazbenu baštinu i implementirano u Papandopulov kompleksni glazbeni izričaj. U radu će se sažeto prikazati forma *Poljičke pučke mise* u odnosu na liturgijski tekst i istaknut će se važnija obilježja njezina glazbenoga jezika s naglaskom na harmoniju i oblikovanje višeglasnoga sloga.

Ključne riječi: Borisa Papandopulo, *Poljička pučka misa* (1983.), harmonija, forma, višeglasni slog.

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 i gotovo svih tradicijom naslijeđenih glazbenih oblika i vrsta i obogaćen značajkama hrvatske pučke (narodne) glazbe. Iako pristaša nacionalnog glazbenog smjera, nikada se nije podvrgnuo ideološkim pravilima novonacionalnog stila u hrvatskoj glazbi, što je doprinijelo originalnosti njegovoga glazbenog izričaja. 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 njegova stila je i motoričnost, svojstvena novobaroknim utjecajima. Kako navodi Erika Krpan, u njegovu 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«.¹ Važan dio Papandopulova opusa

1 Erika Krpan: Papandopulo, Boris, *Hrvatski biografski leksikon – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2016. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916>. Ista autorica objavila je i cjeloviti popis Papandopulovih djela (E. Krpan: Popis radova Borisa Papandopula, u: *Boris Papandopulo 1906 – 1991*, Spomenica preminulim akademikima, sv. 70, 19-55).

čine djela koja su utemeljena na obilježjima pučke glazbe, pogotovo crkvene, među kojima uz *Poljičku pučku misu* možemo istaknuti *Muku Gospodina našega Isukrsta (po Ivanu)* (1936.), *Kantatu Gospi od Zdravlja* (1971.), *Istarske freske iz Berma* (1973.) i *Osorski requiem* (1977.).

Nažalost, još je uvijek iznimno malo Papandopulovih glazbenih djela analizirano, što je bio jedan od glavnih poticaja u odabiru teme magistarskog radnje autorice ovoga rada. Među brojnim Papandopulovim djelima, odabir je pao upravo na *Poljičku pučku misu* zbog sudjelovanja u njezinoj izvedbi sa zborom *Camerata Vocale Split* pod ravnanjem dirigentice dr. sc. Sare Dodig-Baučić 2022. godine. Za istu izvedbu autorica ovoga rada načinila je i računalni prijepis cijele mise koja je do tada bila sačuvana samo u rukopisu.² U magistarskom radu »Boris Papandopulo: *Poljička pučka misa*«³ priređena je cjelovita i detaljna formalna i harmonijska analiza mise, uz kratki osvrt na život i djelo Borisa Papandopula te na povijesni pregled mise kao glazbene vrste.

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.).⁴ Kao veliki štovatelj, u to vrijeme netom kanoniziranog sv. Leopolda Bogdana Mandića,⁵ don Špiro Vuković došao je na ideju da se u čast svetcu sklada misa na temelju poljičkog crkvenog melosa. Maestro Boris Papandopulo 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 krajeva Dalmacije kojima se bavio, Papandopulo je odlazio u Poljica i osluškivao crkvene pučke napjeve. Kako bi što dublje »uronio« u glazbenu građu poljičke tradicije, Papandopulo se poslužio i opsežnim zbornikom *Spomenici glagoljaškog pjevanja I. Glagoljaško pjevanje u Poljicama kod Splita* autora Stjepana Stepanova koji je te godine objavljen.⁶ Potom je, u vrlo kratkom roku, između 7. studenog i 11. prosinca 1983. godine, u Tribunu i Opatiji skladao misu koju čine svi stavci misnog ordinarija (*Gospodine*,

2 Ovdje zahvaljujem g. Marijanu Modrušanu i g. Davoru Merkašu koji su osigurali preslike originalne partiture za izvedbu zbora *Camerata Vocale Split* uz dopuštenje sada pokojne Zdenke Papandopulo, supruge Borisa Papandopula, koja je g. M. Modrušanu darovala presliku partiture.

3 Jelena Lučev: *Boris Papandopulo: Poljička pučka misa*, magistarski rad, Split: Umjetnička akademija, 2023.

4 Šime Marović: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, Split: Crkva u svijetu, 2009., 78-79.

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

6 Petar Zdravko Blajić: *Nova misa Borisa Papandopula*, *Crkva u svijetu*, 19/2 (1984), 199-201. <https://hrcak.srce.hr/86459>

smiluj se, Slava, Vjerujem, Svet, Blagoslovljen i Jaganjče Božji), iako je don Špiro Vuković »naručio« misu bez stavka *Vjerujem*, koji se nakon Drugog vatikanskog sabora (1962. – 1965.) gotovo nigdje više nije pjevao. Papandopulu nije bilo prihvatljivo skladanje mise bez *Vjerovanja* jer ga je smatrao važnim, središnjim dijelom mise, ne samo bogoslužja već i glazbene vrste, tako da je skladao i ovaj stavak.⁷ U popisu stavaka autor je naveo *Vjerujem* na trećem mjestu po propisanom redosljedju između *Slave* i *Sveta*, ali ga u partituri izdvaja slovčanom paginacijom, dok ostale stavke numerira arapskim brojevima.

Slika 1. Boris Papandopulo: *Poljička pučka misa* (1983.), popis stavaka na početku partiture (autograf).

" POLJIČKA PUČKA MISA "

I - GOSPODINE, SMILUJ SE	[4 min 40 s]
II - SLAVA	[4' 30'']
III - VJERUJEM	[5 MINUTA]
IV - SVET	[3']
V - BLAGOSLOVLJEN	[3' 30'']
VI - JAGANJČE BOŽJI	[3']
	{ Iznajenje CCA 25 MINUTA }
(115 STRANICA)	

Po završetku skladanja mise Papandopulo je dao partituru don Špiri, koji ju je, pak, prosljedio na uvid don Šimi Maroviću, hrvatskom svećeniku i skladatelju. Don Šime Marović je u stavku *Svet* uočio motiv iz mise austrijskog skladatelja Oswalda Joosa te upozorio na promjenu istog, što je skladatelj i napravio.⁸

⁷ Prema riječima don Šime Marovića, u sjećanju na Borisa Papandopula i vrijeme nastanka *Poljičke pučke mise*.

⁸ 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 mise omogućile su lakoću učenja, pogotovo

Poljička pučka misa Borisa Papandopula pisana je hrvatskim jezikom u skladu s odlukama Drugoga vatikanskog sabora kojima se utvrđuje uvođenje narodnoga jezika u liturgiju.⁹

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 praizvedba 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.

Slika 2. Boris Papandopulo dirigira na praizvedbi *Poljičke pučke mise*¹⁰



Ovo opsežno vokalno-instrumentalno djelo u nazivu nosi »poljičko« i »pučko«. Kao što je prethodno rečeno, misa je izrasla na temeljima poljičke liturgijske baštine u obliku reminiscencija na navedeni glazbeni idiom, koji u spoju sa

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 je riječ o izvornom poljičkom crkvenom pjevanju, pa je njezine glazbene elemente upotrijebio u *Poljičkoj misi*. Š. Marović: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, 78-79.

⁹ Usp. Š. Marović: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, 213-214.

¹⁰ Slika preuzeta iz članka Hrvojkina Mihanovića: *Poljička pučka misa mo. Borisa Papandopula*, *Sveta Cecilija*, 54/3-4 (1984), 84. <https://hrcak.srce.hr/247558>

suvremenim glazbenim elementima, kao i tradicijom naslijeđene glazbene vrste mise, uistinu daje »samosvojnu, polifonu građevinu, plemenite ljepote i korjenite dubine«,¹¹ a skladateljev osebujni glazbeni izričaj plod je njegova »nadahnuća u susretu s prirodnim i kulturnopovijesnim vrednotama Poljica«.¹²

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 Tribunjnu, uz orguljašku pratnju Urse Ljuban, a drugi put u sklopu 26. Međunarodnog zbornog 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«.¹³

KRATKI FORMALNI PREGLED *POLJIČKE PUČKE MISE*

Boris Papandopulo je na 113 stranica rukopisne partiture *Poljičke pučke mise* uglazbio kompletni misni ordinarij, čije trajanje procjenjuje na 25 minuta (vidi sl. 1). Osim toga, u popisu stavaka koji prethodi partituri navodi i okvirno trajanje svakoga od njih, 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 Tribunjnu i Opatiji od 7. studenog do 11. prosinca 1983., pri čemu je prvi skladani stavak bio *Gospodine, smiluj se*, a posljednji *Vjerujem*, na čijem je kraju naveo datum i mjesto komponiranja i potpisao se.

Oblici svih stavaka izgrađeni su od nekoliko velikih formalnih cjelina koje proizlaze iz podjele samoga teksta misnog ordinarija prema njegovu teološkom smislu. Svaki od tih formalnih dijelova nastaje nizanem manjih elemenata oblika, kao što su rečenice, fraze, motivi i figure, koji tvore jedinstvenu, neraskidivu cjelinu lančanim i tijesnim nadovezivanjem u ispreplitanju vokalnih i instrumentalnih elemenata. Njihovim ponavljanjem, najčešće u variranom obliku, postiže se dojam neponovljivog u glazbi, čime se izmiče monotoniji, ali i približava načinima pučkih izvedbi sa stalnim variranjima građe. Papandopulo je jako dobro poznao povijest glazbenih vrsta i skladateljske postupke u njima, a uz to je osluškiavao i proučavao dalmatinsko crkveno i svjetovno pučko pjevanje, što je vidljivo u njegovu publicističkom radu, kao, primjerice, kada u prigodi praizvedbe svoje *Muke Gospodina našega Isukrsta* (1936.) donosi pregled povijesti glazbene vrste i obrazloženje vlastitih skladateljskih postupaka i stavova.¹⁴

11 Isto, str. 83.

12 Isto, str. 83.

13 Boris Papandopulo: *Poljička misa. Mile Gojslavića*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Jugoton, kasetna UCAY 473, [1985.].

14 Boris Papandopulo: *Muka Gospodina našega Isukrsta*, oratorij Ma. B. Papandopula, *Novo*

PRVI STAVAK: *GOSPODINE, SMILUJ SE!*

Oblik stavka uvjetovan je liturgijskim tekstom – *Gospodine, smiluj se! Kriste, smiluj se! Gospodine, smiluj se!* – kojim »vjernici kliču Gospodinu i mole Njegovu milosrđe«. ¹⁵ Iz njega 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!* U svakom dijelu poklik se ponavlja više puta (prva dva poklika po pet puta, a treći šest puta), a liturgijska formula još se proširuje ponavljanjem središnjeg poklika u kodi. Stavak je u četveročetvrtinskoj mjeri i umjerenom tempu (♩ = cca. 60), a predznaci na početku stavka ¹⁶ upućuju na As-dur, odnosno paralelni f-mol. Uistinu, sam uvod i sugerira oscilaciju između navedenih paralelnih tonaliteta, međutim stavak nije tonalitetno zaokružen. Prolazeći 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.

Tablica 1: Shema i tonalitetni plan stavka *Gospodine, smiluj se!*

UVOD (t. 1-7), As, f, As
A: (t. 7-29) – <i>Gospodine, smiluj se!</i> A1: (t. 7-21), As, f A2: (t. 21-23), F, D-dorski A3: (t. 23-29), D-dorski, B, g
B: (t. 29-36) – <i>Kriste, smiluj se!</i> B1: (t. 29-32), g, B B2: (t. 33-36), g, c, g
A': (t. 36-59) – <i>Gospodine, smiluj se!</i> A1': (t. 36-40), g, Es A2': (t. 41-52), es, Ces, as, Des-dorski A3': (t. 53-59), Cis-dorski, A
KODA (t. 59-64), D – <i>Kriste, smiluj se!</i>

DRUGI STAVAK: *SLAVA*

Slava je himan nastao na temelju anđeoskog klicanja u noći Kristova rođenja u Betlehemu, prema izvještaju u Lukinu evanđelju. ¹⁷ Konačan tekst *Slave*, koji se ustalio se u 9. stoljeću i koji se koristi i danas, himan je proznoga, slobodnog oblika koji u sebi sadrži nekoliko cjelina ¹⁸ čiju podjelu slijedi i Papandopulo u svom stavku.

doba, Split: 28. ožujka 1936., 9-10.

¹⁵ ***. *Rimski misal* [...] *Opća uredba*, iz trećega tipskoga izdanja, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004., 22.

¹⁶ Ovo je jedini stavak u kojem skladatelj navodi predznake na početku.

¹⁷ Lk 2, 13 – 14. Usp. Š. Marović: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, 116.

¹⁸ Usp. Miroslav Martinjak: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – Institut za crkvenu glazbu »Albe Vidaković«, 1997., 150-151.

1. dio (t. 1-36) – Andeoski tekst (*Slava Bogu na visini...*)
2. dio (t. 37-69) – Himan Bogu Ocu (*Hvalimo te...*)
3. dio (t. 69-126) – Kristološki dio (*Gospodine Sine jedinorođeni, Isuse Kriste...*)
– Veličanje sa završnim Trinitarnim dijelom (Jer Ti si jedini svet. /
Sa Svetim Duhom, u slavi Boga Oca.)
4. dio (t. 126-151) – Fugato (*Amen.*)

U Papandopulovoj interpretaciji teksta osjeća se prijelaz himna Bogu Ocu u treći glazbeni dio (t. 70-73), koji obuhvaća himan Kristu (t. 74) i završno veličanje (t. 113) s Trinitarnim dijelom. Kao četvrti glazbeni dio izdvojen je završni fugato na riječi *Amen*.

Za razliku od pretežito tonalitetskog prvog stavka, drugi stavak je znatnije modusno obojan. To je vidljivo u cijelom prvom dijelu izgrađenom na evanđeoskom tekstu, koji prolazi D-dorskim, Fis-eolskim, isječkom osamtonske ljestvice, E-dorskim te drugim centrima 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 ovoga dijela modulira u G-dur. Treći, kristološki dio započinje u 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 k premještanju u novi tonalitetni centar – Es-dur, koji se zadržava gotovo do kraja ovoga dijela. Pretposljednja 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 s tim tonalitetima dijele zajedničke tonove, 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*. Premda sam drugi stavak *Slava* nije tonalitetno zaokružen, zbog njegova završetka u As-duru možemo primijetiti da Papandopulo tonalitetno zaokružuje prva dva stavka mise.

Tablica 2: Shema i tonalitetni plan stavka *Slava*.

1. dio (t. 1-36) A: (t. 1-15), D-dorski, Fis-eolski, osamtonska lj., D-dorski B: (t. 15-36), D-dorski, E-dorski, osamtonska lj., ozračje više tonaliteta istodobno
2. dio (t. 1-36) C: (t. 37-52), A Instr. <i>intermezzo</i> (t. 52-59), A-fis-A D: (t. 59-69), A, G
3. dio (t. 69-126) E: (t. 69-85), u G 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

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.¹⁹ Prema Katekizmu Katoličke Crkve, *Vjerovanje* se teološki dijeli na 12 članaka.²⁰ Papandopulo većinom prati teološku podjelu članaka, pa ovaj stavak možemo podijeliti na 7 dijelova od kojih drugi, treći i sedmi dio obuhvaćaju više članaka. Svi dijelovi odijeljeni su instrumentalnim *intermezzima*, pri čemu autor upotrebljava dva *intermezza* koje transponira i po potrebi varira ili figurira. Umjereni tempo izvođenja (metronomske oznake $\text{♩} = \text{cca. } 60$) postaje pokretljiviji u *intermezzu* koji prethodi četvrtom dijelu (*più mosso*, t. 65). Većim dijelom stavak je smješten u G²¹ (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.

Tablica 3: Shema i tonalitetni plan stavka stavka *Vjerujem*.

Instrumentalni uvod / <i>Intermezzo</i> 1 (t. 1-6), G-dorski
1. dio (t. 6-19) – <i>Vjerujem u jednoga Boga</i> G-dorski, F
<i>Intermezzo</i> 1 (t. 20-23), C-dorski
2. dio (t. 24-47) – <i>I u jednoga Gospodina Isusa Krista</i> C-dorski, g, G-frigijski, G-miksolidijski
<i>Intermezzo</i> 1 (t. 47-53), G-dorski
3. dio (t. 53-64) – <i>Koji je radi nas ljudi</i> G-dorski, F, f
<i>Intermezzo</i> 2 (t. 65-68), F
4. dio (t. 67-90) – <i>I uskrsnuo treći dan</i> F, D
<i>Intermezzo</i> 1 (t. 90-94), D-dorski
5. dio (t. 93-108) – <i>I u Duha Svetoga</i> D-dorski, F
<i>Intermezzo</i> 2 (t. 108-113), G-dorski
6. dio (t. 113-117) – <i>I u jednu svetu katoličku i apostolsku Crkvu</i> F
<i>Intermezzo</i> 2 (t. 117-122), C
7. dio (t. 122-149) – <i>Ispovijedam jedno krštenje</i> F

19 M. Martinjak: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrela rimske liturgije*, 151-152.

20 ***: *Katekizam Katoličke Crkve*, Zagreb: Hrvatska biskupska konferencija, 1994., 61, 63-284.

21 Po uzoru na teoriju uklanjanja tonskih rodova Paula Hindemitha gdje skladbe diferenciramo samo s oznakom temeljnog tona tonike, primjerice »u C«.

ČETVRTI STAVAK: *SVET*

Stavak *Svet* himan je trojedinom Bogu koji čine dva dijela (stavka):²² anđeoska pohvala i poklik (*Svet*) i poklik zemaljskog vjerničkog puka (*Blagoslovljen*) s ponavljanjem zaziva *Hosana u visini!* Premda navedene dijelove Papandopulo u partituri označava kao dva zasebna stavka, *Svet* i *Blagoslovljen*, oni tvore jedinstvenu cjelinu jer *Blagoslovljen* završava ponavljanjem trostrukog zaziva koji pripada stavku *Svet*.

Četvrti stavak misnog ordinarija tonalitetno je zaokružen u okviru A-dura i sadrži četiri dijela. 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. Kadencia drugog dijela stavka je u tonalitetu udaljenom za veliku sekundu naniže, 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 uz oznaku karaktera *Svečano* nalazi se i metronomska oznaka ($\text{♩} = 60$), koja ukazuje na umjereni tempo izvođenja. Osim unutarnjih ponavljanja dijelova teksta, Papandopulo dva puta obrađuje cijeli obrazac teksta.

Tablica 4: Shema i tonalitetni plan stavka *Svet*.

<p>1. dio (t. 1-27)</p> <p>A: (t. 1-7) – <i>Svet, svet, svet Gospodin Bog Sabaot.</i> A-miksolidijski, A</p> <p><i>Intermezzo</i> (t. 7-10), A</p> <p>B: (t. 10-19) – <i>Svet, svet, svet Gospodin Bog Sabaot.</i> A, fis</p> <p><i>Intermezzo</i> (t. 20-23), E, A</p> <p>C: (t. 23-27) – <i>Puna su nebesa i zemlja slave Tvoje.</i> E</p>
<p><i>Intermezzo</i> (t. 28-33), E, A</p>
<p>2. dio (t. 34-42) – <i>Hosana u visini!</i> A, Fis-dorski, G</p>
<p>3. dio (t. 43-62)</p> <p>A: (t. 43-54) – <i>Svet, svet, svet Gospodin Bog Sabaot. Hosana u visini!</i> G-miksolidijski, G</p> <p>B: (t. 54-58) – <i>Svet, svet, svet.</i> G, e</p> <p>C': (t. 58-62) – <i>Puna su nebesa i zemlja slave Tvoje.</i> E</p>
<p>4. dio (t. 63-73) – <i>Hosana u visini!</i> A</p>

22 Usp. M. Martinjak: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, 152.

PETI STAVAK: *BLAGOSLOVLJEN*

Peti stavak započinje u *piano* dinamici i tročetvrtinskoj mjeri, umjerenog tempa izvođenja ($\text{♩} = 60$). 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, 4. dio iz stavka *Svet* (t. 63-73), *Hosana u visini!*, koji nije ispisan u partituri, nego je samo upisana oznaka ponavljanja.

Tablica 5: Shema i tonalitetni plan stavka *Blagoslovljen*.

Instrumentalni uvod (t. 1-7), G
1. dio (t. 7-40) – <i>Blagoslovljen koji dolazi u ime Gospodnje</i> . G
2. dio (t. 40-71) – <i>Blagoslovljen koji dolazi u ime Gospodnje</i> . G, E
3. dio (4. dio iz stavka <i>Svet</i> (t. 63-73) – <i>Hosana u visini!</i> A

ŠESTI STAVAK: *JAGANJČE BOŽJI*

Posljednji stavak *Jaganjče Božji* »pripada litanjskom obliku« koji se mogao više puta ponavljati. Ponavljanje zaziva se skratilo na tri oko 9. stoljeća, a od Drugoga vatikanskog sabora opet se »može pjevati i više od triput«. ²³ Treći zaziv završava riječima *daruj nam mir*, umjesto *smiluj nam se*.

Jaganjče Božji koji oduzimaš grijeh svijeta, smiluj nam se! x 2
Jaganjče Božji koji oduzimaš grijeh svijeta, daruj nam mir!

Stavak ima trodijelnu formu, u četveročetvrtinskoj je mjeri te umjerenom tempu ($\text{♩} = 60$). Tonalitetno je zaokružen u okviru D-dura, unatoč početku toničkim kvintakordom paralelnog h-mola.

Tablica 6: Shema i tonalitetni plan stavka *Jaganjče Božji*.

1. dio (t. 1-21), h, D, G, e – <i>Jaganjče Božji..., smiluj nam se! x 2</i>
2. dio (t. 22-41), D, h, D – <i>Jaganjče Božji..., smiluj nam se!</i> <i>Jaganjče Božji..., daruj nam mir!</i>
3. dio (t. 41-51), D – <i>Jaganjče Božji..., daruj nam mir!</i>

23 Š. Marović: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, 122-123.

GLAZBENI JEZIK U *POLJIČKOJ PUČKOJ MISI*

Hrvatski skladatelj Ruben Radica istaknuo je problematiku glazbenoga sloga u odnosu homofonije i polifonije u prikazu vlastite skladbe: »Konflikt horizontale i vertikale – star koliko i sama glazba – izgleda mi rješiv jedino u njegovu prihvaćanju.«²⁴ Ovakav pogled mogli bismo prepoznati i u Papandopulovu stvaralaštvu kojemu pečat daje raznolikost sloga. Ipak, u *Poljičkoj pučkoj misi* neupitna je harmonijska regulativa u oblikovanju polifonoga sloga. Njoj je podvrgnut i pučki slog, koji je Papandopulo temeljito poznao i znalački primjenjivao u svojim skladbama.²⁵ Kako je detaljna harmonijska analiza izložena u magistarskom radu, u nastavku ovoga priloga istaknut će se samo najvažnija obilježja na pojedinačnim primjerima iz skladbe.

Instrumentalni uvod prvog stavka *Gospodine, smiluj se* (pr. 1, t. 1-7) mirnog je 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.²⁶ Promjenu tonalitetnih 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 sljedeće:

1. Variranje na području sloga, uz čestu upotrebu karakterističnog bordunskog sloga;²⁷
2. Variranje glazbenog materijala, u svrhu postizanja dojma neponovljivosti;
3. Regulacijska uloga horizontalne komponente glazbe u vertikalnoj komponenti;
4. Udvajanje melodijske linije raznovrsnim odebljanjima;
5. Superponiranje intervala (najčešće kvinti);
6. Folklorni stil kvintnih završetaka;²⁸
7. Tonalitetna neodređenost i nestabilnost;
8. Tradicionalne, jednostavne harmonizacije;

24 Ruben Radica: Mogućnost izbora polazišnih postupaka pri stvaranju vokalno-instrumentalnog djela. Pretpostavka za »Ranjeni dlan«, u: *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, sastavio Petar Selem, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1972., 286.

25 Usp. Boris Papandopulo: Muka Gospodina našega Isukrsta, oratorij Ma. B. Papandopula, 9-10. Vito Balić: *Melodijske značajke splitskog glazbenog stvaralaštva*, doktorska radnja, Split: Umjetnička akademija, 2013., 157-161. Sara Dodig Baučić: *Kontinuitet zbornice glazbe u Splitu tijekom 20. i na početku 21. stoljeća*, doktorski rad, Split: Umjetnička akademija, 2019., 69-126.

26 Usp. Dejan Despić: *Harmonija sa harmonskom analizom* (4. izdanje), Beograd: Zavod za udžbenike, 2014., 150.

27 Usp. V. Balić: *Melodijske značajke splitskog glazbenog stvaralaštva*, 22. (cit. Hans Oesch: *Außereuropäische Musik*, sv. 2, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 9, Laaber: Laaber-Verlag, 1987., 471.)

28 Jerko Bezić: Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji, *Zvuk*, 3, 1981., 35-36.

9. Općepoznate harmonijske progresije preoblikovane na novi način;
10. Dodani tonovi (sekunde i sekste);
11. Gradnja rečenica u frazama.

Primjer 1. I. *Gospodine, smiluj se*, instrumentalni uvod, t. 1-7.

Glava rečenice tonalitetno je neodređena, a razlog tomu početak je 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 dominantni 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*, iznad kojega se dominantna kvinta kromatskim pomakom mijenja u smanjenu kvintu *e-b*, 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* i nakon njega opet prazno kvintno suzvučje na dominantni nad ležećim tonom tonike u 4. taktu kojim završava prva fraza. Lančanim nadovezivanjem elemenata oblika, kao u ovom primjeru gdje se kraj prve melodijske fraze i cezura pojavljuju nakon promjene harmonije (ili pedalnog tona) kojom započinje nova fraza, Papandopulo svojoj glazbi osigurava neprekinuti tijek. U drugoj frazi slijedi 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 od prirodnog VII. stupnja do tona dominante u unutarnjim glasovima. Valja istaknuti kako se ni 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 redoslijedu D-S-T, obrnuto od uobičajene kadencirajuće progresije, približavajući time mješovitu kadencu plagalnoj kadenci.

Papandopulo se služi općepoznatim harmonijskim progresijama koje preoblikuje na novi način, kako bi postigao nove asocijacije. Tako i ustaljenu harmonijsku sekvencu, koju prepoznajemo još od ostinatnih basova *romanesce*,²⁹ približava folklornom slogu na više načina – promjenom sloga u dvoglasje nad pedalnim tonom, izborom vanjskih melodijskih linija *romanesce* kako bi se približio stilu kvintnih završetaka i stalnim variranjem kao važnim elementom pučke izvedbene prakse. Sinkopiranjem, nesimetričnim fraziranjem i superponiranjem kvinti nad pedalnim tonom ovaj sekventni model odmiče se od prepoznatljivoga jednolikog metarskog oblikovanja. Dvoglasna sekvenca zajedno s početkom u silaznim paralelnim tercama učestalo se ponavlja u ovoj skladbi, ali uz stalna variranja i preoblikovanja u novim varijantama.

Primjer 2. I. *Gospodine, smiluj se*, preoblikovanje ustaljene harmonijske progresije, t. 2-4..

Promjenjivost sloga jedno je od bitnih obilježja Papandopulove glazbe, što se odmah uočava u orguljskom uvodu prvoga stavka. Rečenica započinje jednoglasno ležećim tonom *as* u pedalu orgulja, nakon čega se u gornjim dionicama postupno upotpunjava četveroglasje. Istup u karakteristični odebljani dvoglasni slog koji se odvija iznad pedalnog tona (t. 2-4) prekinut je u 5. taktu četveroglasnom harmonijskom postavkom (s dodatnim udvajanjima) koja se zadržava do kraja rečenice. Kombinacijom pedalnih 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.

29 Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007., 25-43.

Prva rečenica nakon instrumentalnog uvoda u stavku *Gospodine, smiluj se* (pr. 3, 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 nemogućnost je 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. Prva je fraza trotaktana (*Gospodine*) s karakterističnom glavom rečenice u kojoj se dionice iz unisona odvajaju u suzvučje male terce, koje se nastavlja postupnim silaznim paralelnim kretanjem u tercama u sklopu toničke harmonije sa završetkom 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 predmetom figuriranja u ponovljenim varijantama ove rečenice. Dvotaktna kadencirajuća fraza (*smiluj se!*), kao nesavršena autentična 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*).

Primjer 3. I. *Gospodine, smiluj se*, t. 7-11.

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

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

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

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

Papandopulo učestalo primjenjuje dvoglasni slog iznad bordunske kvinte na tonici u kojemu se povremeno pojavljuju i dvostruke harmonije, često u obliku dviju superponiranih kvinti, toničke i dominantne (*f-c* i *c-g*, pr. 4, t. 130). U ovom slogu primjenjuje se i karakteristično variranje u kojemu naziremo konture s početka ustaljene progresije iz primjera 2.

Primjer 4. III. *Vjerujem*, t. 126-130.

Do sada je više puta istaknuto kako Papandopulo stalno varira ustaljene harmonijske progresije i tipične vrste sloga (usp. pr. 2 s pr. 4, 5, 6 i instrumentalnim melizmom u pr. 8). Još od klasične vokalne polifonije silazne paralelne terce ukrašavaju se primjenom zaostajalica, a Papandopulo ovaj postupak primjenjuje u raznolikim oblicima, kao primjerice u sljedećem primjeru gdje pomak silaznih paralelnih terci razdvaja primjenom različitih vrsta zaostajalica (4-3, 2-3, pr. 5). Odebljani dvoglasni slog, ovaj put u instrumentalnoj pratnji, nakon »prazne« kvinte na dominantni zaključen je oktavnim udvajanjima tonike, kojima se naknadno dodaje još jedna oktava u višem registru, poput »ditića« ili falseta u kadencama u pučkom pjevanju.³⁰

Primjer 5. II. *Slava*, instrumentalni *intermezzo*, t. 46-50.

Troglasni slog u ovoj misi često se postiže tako da se dvoglasni ili odebljani dvoglasni slog podržava ležećim tonom tonike ili dominante. Prijelazi iz jedne fraze u drugu za sobom povlače i promjenu sloga, ali u postupnom variranju uobičajenih dvoglasnih modela i njihovu prevođenju u klasični četveroglasni homofoni slog. Na takav se način preoblikuje druga fraza u sljedećem primjeru (pr. 6), gdje se dvoglasni obrazac (iz pr. 2) nakon variranja upotpunjava u četveroglasni slog s polovičnom kadencom.

³⁰ Usp. Nikola Buble: Dalmatinsko klapsko pjevanje, u: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u palači Matice hrvatske 22 – 24. studenoga 2007., Zagreb: Matica hrvatska, 2009., 271, 275.

Primjer 6. II. *Slava*, t. 90-95.

90

S. *f* $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ Ko-ji o - du-zi-maš gr'je he sv'je ta, pri - mi na-šu mo-li - tvu.

A. *f* $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ Ko-ji o - du-zi-maš gr'je he sv'je ta, pri - mi na-šu mo-li - tvu.

T. *f* $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ Ko-ji o - du-zi-maš gr'je he sv'je ta, pri - mi na-šu mo-li - tvu.

B. *f* $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ $\overset{\wedge}{\text{3}}$ Ko-ji o - du-zi-maš gr'je he sv'je ta, pri - mi na-šu mo-li - tvu.

Org.

Ped.

Česti su odlomci u ovoj misi u kojima dolazi do kolebanja sloga između klasičnog četveroglasnog homofonog sloga i folklornog dvoglasja i troglasja uz stil kvintnih završetaka.

Primjer 7. II. *Slava*, t. 59-64.

59

S. *f* $\overset{\wedge}{\text{5}}$ Za - hva - lju-je-mo Ti ra-di ve-li-ke sla - ve Tvo - je.

A. *f* $\overset{\wedge}{\text{5}}$ Za - hva - lju-je-mo Ti ra-di ve-li-ke sla - ve Tvo - je.

T. *f* $\overset{\wedge}{\text{5}}$ Za - hva - lju-je-mo Ti ra-di ve-li-ke sla - ve Tvo - je.

B. *f* $\overset{\wedge}{\text{5}}$ Za - hva - lju-je-mo Ti ra-di ve-li-ke sla - ve Tvo - je.

Org.

Ped.

U prethodnim primjerima istaknute su i različite vrste kadenci: folklorni stil kvintnih završetaka kao polovična kadenca (pr. 7) koja može biti upotpunjena u četveroglasni slog (pr. 6) ili na koju se može nadovezati rješenje u toničku tercu (pr. 4) ili sami završetak oktavom na tonici (pr. 5). Javljaju se i mješovite višeglasne harmonijske kadence, ponekad u neočekivanim oblicima poput obrtanja redoslijeda funkcija (pr. 1, t. 5-7).

Kadence u klasičnom četveroglasnom harmonijskom slogu mogu obuhvatiti i cijele fraze i lančano se nadovezivati na susjedne elemente forme, kao u sljedećem primjeru u *Ces-duru* u kojemu je mješovita kadenca umetnuta između dvaju ležećih tonova i figuriranog pučkog dvoglasja koje u instrumentalnoj pratnji oponaša melizam na završnom slogu teksta (pr. 8).

Primjer 8. I. *Gospodine, smiluj se*, t. 46-49.

46

S. smi - - - - - luj se!

A. smi - - - - - luj se!

T. smi - luj se!

B. smi - - - - - luj se!

Org.

Ped. *f*

Papandopulo primjenjuje i postojani klasični četveroglasni homofoni slog u oblikovanju glazbenih rečenica poput homoritamskog recitativa u kojemu se na četveroglasne spojeve akorda nadovezuje mješovita kadenca (pr. 9). Čak i u ovom primjeru možemo u vanjskim dionicama uočiti konture ustaljene progresije iz primjera 2.

Primjer 9. V. *Blagoslovljen*, t. 55-59.

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

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

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

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

Org. *f*

Ped. *f*

Četveroglasni homofoni slog dolazi do izražaja i u harmonijskim sekvencama. U sljedećem primjeru javlja se harmonijska sekvenca po silaznim kvintama, uz figuriranja pojedinih glasova, kao izrazita potvrda F-dura (pr. 10).

Primjer 10. I. *Gospodine, smiluj se*, t. 18-20.

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

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

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

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

Org. *f*

F: IV VII₃⁷ 6 III⁷ VI₄^b II⁷ V₃⁷ I⁹ 8

U Papandopulovoj glazbi često susrećemo približavanja harmonijskih progresija melodijskim odebljanjima s paralelnim pomacima u kvintama, kao u primjeru sekvence u kojoj se izmjenjuju septakord i sekundakord u neposrednom nadovezivanju na prethodni primjer, također u F-duru. Jednotaktna, ritamski zgusnuta sekvenca umetnuta je između toničkog kvintakorda koji je zamagljen dodanom

sektom *d*, unisono u trima dionicama, i završetka s akordom dominante za II. stupanj iznad bordunske kvinte *d-a*, koji se neočekivano riješi u kvintakord na finalisu D-dorskog modusa, što se postiže kratkim melodijskim pomakom u altu (pr. 11).

Primjer 11. I. *Gospodine, smiluj se*, t. 21-23.

21 *mf*

S. *mf* Go - spo - di - ne, smi - luj se!

A. *mf* Go - spo - di - ne, smi - luj se!

T. *mf* Go - spo - di - ne, smi - luj se!

B. *mf* Go - spo - di - ne, smi - luj se!

Org. *p*

Ped. *p*

F: I VI² IV⁷ V² III⁷ IV² II⁷ III² D⁹II D-dorski

U sljedećoj sekvenci u Es-duru harmonijski model blago je promijenjen s izmjenom akorda kvintakord – septakord – sekundakord, a paralelne kvinte izbjegnute naknadnim nastupom na lakoj dobi (pr. 12).

Primjer 12. II. *Slava*, t. 106-110.

106

S. *f* Smi - luj, smi - luj, smi - luj nam se!

A. *f* Smi - luj, smi - luj, smi - luj nam se!

T. *f* Smi - luj, smi - luj, smi - luj nam se!

B. *f* Smi - luj, smi - luj, smi - luj nam se!

Es: VI³ IV⁷ V² V³ III⁷ IV² IV³ II⁷ I⁹

Prevladavajući silabički tretman teksta prožet je povremenim melizmima i figuracijama, kao što je to vidljivo u svim prethodnim primjerima, dok recitativni stil dolazi do izražaja u stavku *Vjerujem* u svrhu isticanja i jasnog izgovora njegovoga teksta, a ne samo zbog duljine tekstovnog predloška. Kao primjer može poslužiti početak drugoga dijela ovoga stavka u kojemu se recitativni odlomak na jednom akordu, kvintakordu postavljenom u tijesnom ternom slogu na finalisu C-dorskog, zaključuje melodijskim odebljanjima u kadenci nad ležećim pedalnim tonom (pr. 13).

Primjer 13. III. *Vjerujem*, t. 24-26.

24

S. *p* 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. *p* 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. *p* 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. *p* 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,

Stalne promjene sloga u ovoj misi uz neprestana variranja građe daju dodatnu dinamiku cjelini forme. Papandopulo se priklanja i imitacijskim, kratkim fugiranim odlomcima u više dijelova mise, ali najistaknutiji fugato nalazimo kao završetak *Slave* na riječi *Amen*.

Tema fugata četverotaktna je rečenica u C-miksolidijskom koju iznosi dionica basa udvojena orguljskim pedalom. Redoslijed nastupa teme je sljedeći: basovi (C-miksolidijski) – soprani (Es-miksolidijski) – altovi (C-miksolidijski) – tenori (Es-miksolidijski). Kada dionica soprana odebljana orguljama donosi temu fugata transponiranu za malu tercu uzlazno u Es-miksolidijskom, ona poprima novo ruho zbog slobodnog kontrapunkta u dionici basa te trećeg glasa kojim orgulje popunjavaju harmonijski slog: 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, tj. oscilira između f-mola i paralelnog As-dura, s vrlo slabim završetkom rečenice tonikom c-mola (pr. 14).

Primjer 14. II. *Slava*, fugato: nastup teme u sopranu, uz slobodni kontrapunkt u basu i dodatak trećeg glasa u orguljama, t. 130-134.

ZAKLJUČAK

Poljička pučka misa jedinstveno je djelo Papandopulova opusa, a nastala je u posljednjem desetljeću njegova života. Skladana u samo jedan mjesec 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.«³¹ Ovim riječima skladatelj je sazeo brojne odrednice stila i skladateljskih tehnika koje koristi u 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

31 Boris Papandopulo: »Muka Gospodina Našega Isukrsta, oratorij Ma. B. Papandopula«, *Novo doba*, Split: 28. ožujka 1936., str. 9.

basovskoj dionici na ležećim tonovima tonike i dominante te četveroglasni harmonijski slog koji uglavnom nalazimo u kadencama i sekvencama. Osim terčnih i oktavnih, autor učestalo koristi i razne druge vrste odebljanja vodeće melodijske linije, iz čega proizlaze kvintno-kvartna suzvučja, harmonijski sklopovi terčnih akorda, kao i biakordi.

Svaki stavak ove mise izgrađen je od nekoliko velikih formalnih cjelina, uglavnom uvjetovanih teološkom podjelom tekstualnog predloška, koje su oblikovane nizanjem manjih elemenata, kao što su rečenice, fraze, motivi i figure. Njihovim lančanim i tijesnim povezivanjima, kao i ispreplitanjima vokalnih i instrumentalnih rečenica postiže se jedinstvo i neraskidivost većih formalnih cjelina. Njihovu jedinstvu doprinose i ponavljanja, najčešće u variranom obliku, kojima se postiže dojam neponovljivog u glazbi i izmiče monotoniji. Prvi i posljednji stavak imaju trodijelnu formu, *Slava* četverodijelnu, *Vjerujem* ima čak sedam dijelova, koliko ih imaju i četverodijelni *Svet* i trodijelni *Blagoslovljen* zajedno, koji su, iako numerirani kao dva zasebna stavka, a sukladno tomu i analizirani, ipak zaokruženi u jedinstvenu tonalitetno-formalnu cjelinu. Cikličnim povezivanjem stavka ostvarenim pomoću sloga, harmonije, ponavljanja dijelova i variranja osnovnih glazbeni misli, Papandopulo je postigao čvrsto jedinstvo djela u cjelini.

Fraziranje rečenica na dvije ili tri fraze uvjetovano je interpunkcijskim oznakama u tekstu. Pri- tom se prevladavajući silabički tretman teksta u posljednjoj, kadencirajućoj frazi zamjenjuje melizmima na zadnjem ili predzadnjem slogu. U stavku *Vjerujem*, zbog duljine tekstualnog predloška, ali i zbog njegove teološke važnosti, ističe se i povremeni četveroglasni recitativni stil.

Važne karakteristike osebujnog Papandopulova glazbenog izričaja česte su izmjene tonaliteta, njihovo modusno bojanje karakterističnim intervalima, primjena modaliteta, a u nekim izoliranim slučajevima, kao u prvom dijelu *Slave*, nailazimo i na ozračje više tonaliteta (modus) istodobno te isječak drugog Messiaenova modusa (osamtanske 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 k osciliranju između modusa i tonaliteta koji dijele sve zajedničke tonove, što posebno dolazi do izražaja u stavku *Vjerujem* koji započinje u G-dorskom, a završava u F-duru. Prvi i drugi stavak tonalitetno su zaokruženi As-durom, 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). Papandopulo tonalitete često potvrđuje samo dvjema glavnim funkcijama, toničkom i dominantnom ili subdominantnom, a rečenice i fraze u dvoglasju uzrokovanom pučkim slogom samo omeđuje potpunim akordima, pa zbog moguće mnogostranosti takvih progresija i zbog latentne harmonije dvogla-

snoga sloga dolazi do neodređenosti ili višesmislenosti tonalitetnoga određenja. Harmonijske spojeve akorda u četveroglasnoj postavci najčešće nalazimo u kadencama i sekvencama, a korišteni akordski fond pripada klasičnom četveroglasnom harmonijskom slogu. 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 kvintsektakord. Slučajne harmonije produkt su vođenja glasova koji proizlaze iz odebljanja vodeće melodijske linije. Navedene harmonije obogaćene su dodanim tonovima (sekundama i sekstama) te neakordnim tonovima: prohodnim tonovima, *appoggiaturama*, anticipacijama i stereotipnim zaostajalicama 4-3, 9-8, 7-6, s direktnim ili naknadnim rješenjima.

Osebužno 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 razne vrste melodijskih odebljanja, svjedoče o vještoj sintezi suvremenih nastojanja europske glazbe 20. stoljeća i lakoće narodnoga melosa. Misa je, kao što je i sâm skladatelj rekao nakon premijerne izvedbe djela 1984. godine, za puk možda prezahtjevna, no zasigurno spada u jedno od istaknutijih skladateljevih djela.

BIBLIOGRAFIJA

POPIS LITERATURE:

- ***: *Katekizam Katoličke Crkve*, Zagreb: Hrvatska biskupska konferencija, 1994.
- ***: *Rimski misal: prerađen prema odluci Svetoga ekumenskoga sabora Drugoga vatikanskog, objavljen vlašću pape Pavla VI. preuređen brigom pape Ivana Pavla II.: opća uredba: iz trećega tipskog izdanja*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004.
- Adam, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju* (2. izdanje), Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993.
- Balić, Vito: *Melodijske značajke splitskog glazbenog stvaralaštva*, doktorska radnja, Split: Umjetnička akademija, 2013.
- Bezić, Jerko: Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji, *Zvuk*, 3, 1981., 33-50.
- Blajić, Petar Zdravko: Nova misa Borisa Papandopula, *Crkva u svijetu*, 19/2 (1984), 199-201. <https://hrcak.srce.hr/86459>
- Buble, Nikola: Dalmatinsko klapsko pjevanje, u: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u palači Matice hrvatske 22 – 24. studenoga 2007., Zagreb: Matica hrvatska, 2009., 267-304.
- Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom* (4. izdanje), Beograd: Zavod za udžbenike, 2014.
- Devčić, Natko: *Harmonija* (4. izmijenjeno izdanje), Zagreb: Školska knjiga, 2010.
- Dodig Baučić, Sara: *Kontinuitet zbornice glazbe u Splitu tijekom 20. i na početku 21. stoljeća*, doktorski rad, Split: Umjetnička akademija, 2019.

- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007.
- Krpan, Erika: Popis radova Borisa Papandopula, u: *Boris Papandopulo 1906 – 1991*, Spomenica preminulim akademikcima, sv. 70, ur. Ivan Supičić, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1994., 19-55.
- Krpan, Erika: Papandopulo, Boris, *Hrvatski biografski leksikon – mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2016. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916>
- Lučev, Jelena: *Boris Papandopulo: Poljička pučka misa*, magistrarski rad, Split: Umjetnička akademija, 2023.
- 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.
- Mihanović, Hrvojka: Poljička pučka misa mo. Borisa Papandopula, *Sveta Cecilija*, 54/3-4 (1984), 84. <https://hrcak.srce.hr/247558>
- Papandopulo, Boris: Muka Gospodina Našega Isukrsta, oratorij Ma. B. Papandopula, *Novo doba*, Split: 28. ožujka 1936., 9-10.
- Peričić, Vlastimir; Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, 2. izdanje, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966.
- Radica, Ruben: Mogućnost izbora polazišnih postupaka pri stvaranju vokalno-instrumentalnog djela. Pretpostavka za »Ranjeni dlan«, u: *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, sastavio Petar Selem, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1972., 285-291.

NOSAČ ZVUKA:

Papandopulo, Boris: *Poljička misa. Mile Gojславica*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Jugoton, kaseta UCAY 473, [1985.].

SUMMARY

BORIS PAPANDOPULO'S *POLJIČKA PUČKA MISA* [POLJICA'S FOLK MASS] (1983)

Boris Papandopulo's *Poljička pučka misa* [Poljica's Folk Mass] was composed in 1983 (forty years ago) in honour of St. Bogdan Leopold Mandić, to the liturgical text from the Ordinary in the Croatian language. The expressions "Poljica's" and "folk" were based on the reminiscences of Poljica's liturgical musical heritage and implemented in Papandopulo's complex musical expression. The paper briefly presents the form of the Poljica's folk mass in relation to the liturgical text and highlights the prominent features of its music language, with an emphasis on harmony and creation of the texture.

The Mass has six movements: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* and *Agnus Dei*. Each movement consists of several large formal units, mainly determined by the theological division of the text template, which are shaped by connecting smaller elements, such as sentences, phrases, motives and figures. Overlapping of these elements and interlinking of vocal and instrumental

phrases create the unity and indissolubility of larger formal sections. Cyclic form is achieved using texture, harmony, repeating sections and varying basic music ideas.

Composing “in the spirit” of Poljica’s church music, he achieves a recognisable sound by frequent changes of harmony between classical four-part harmony, parallel voice leading and various forms of folk two- and three-voice polyphony. Besides thirds and octaves, he often uses various other types of parallel motions with the leading melodic line, which generate quartal or quintal harmony, harmonic set of pitches stacked in thirds, as well as bichords.

Distinctive formal conception, instability and ambiguity of the key, polytonality, modality, mediant harmony, continuous motion of neo-Baroque music derived from mosaic arrangement smaller formal sections, fostering textual accentuation, the primacy of the horizontal over the vertical component of music and various forms of parallel voice leading, all testify to the skilful synthesis of contemporary efforts of the 20th century of European music and to the lightness of folk melody. The Mass, as the composer himself said after the premiere performance in 1984, may be too demanding for the masses, but it certainly belongs to one of the composer’s most prominent works.

Keywords: Boris Papandopulo, *Poljička pučka misa* [Poljica’s Folk Mass] (1983), harmony, form, voicing and texture