

Dodekafonija u skladateljskom opusu Borisa Papandopula

Rojko, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:480728>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENA PEDAGOGIJA

LARA ROJKO

**DODEKAFONIJA U SKLADATELJSKOM
OPUSU BORISA PAPANDOPULA**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc. dr. sc. Zdravko Drenjančević

Osijek, 2024.

SAŽETAK

Boris Papandopulo jedan je od najznačajnijih i najplodonosnijih hrvatskih skladatelja. Dio njegovog uistinu značajnog opusa čine skladbe u kojima se skladatelj koristi dvanaestttonskom tehnikom skladanja. Navedene skladbe obrađivat će se u ovom diplomskom radu koji nosi naslov *Dodekafonija u skladateljskom opusu Borisa Papandopula*. Uvodni dio rada dotiče se duha umjetničke glazbe prve polovice 20. stoljeća u Europi i u Hrvatskoj te obilježavajućih glazbenih stilova, glazbenog ekspresionizma i neoklasicizma. Iduće poglavlje pojašnjava dodekafoniju kao skladateljsku tehniku nakon kojeg slijedi biografija i skladateljski opus Borisa Papandopula. Zatim je u tabličnom prikazu naznačen popis skladbi s primjenom dodekafonske tehnike navedenog skladatelja. U nastavku rada opisano je oblikovanje dvanaestttonskog niza te raspored serija u jednoj melodijskoj liniji i u višeglasju. U završnom poglavlju nalazi se zaključno promišljanje te popis korištene literature pri izradi.

Ključne riječi: Boris Papandopulo, dodekafonija, oblikovanje dvanaestttonske serije

ABSTRACT

Boris Papandopulo is one of the most prominent and prolific Croatian composers. One of the most vital parts of his monumental opus are his compositions in which he applies the dodecaphonic compositional technique. The aforementioned compositions will be examined through this paper which is titled *Twelve-tone technique in Boris Papandopulo's compositional opus*. The introductory part of the paper explores the notion of art music in the first half of the 20th century in Europe as well as in Croatia with its specific styles in music – Expressionism and Neoclassicism. The following chapter details the twelve-tone technique as a method of musical composition which is further followed by a brief biography and compositional opus of Boris Papandopulo. Furthermore, a complete list of Papandopulo's composition, which includes the twelve-tone technique, is presented in table-form. The paper resumes with a description of how the twelve-tone row is formed and the order it appears in concerning single melodic lines and multiple melodic lines (polyphony). To conclude, this paper brings forward some final thoughts as well as the list of literature used in the making of this paper.

Key words: Boris Papandopulo, twelve-tone technique, twelve-tone row form

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Lara Rojko, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom Dodekafonija u skladateljskom opusu Borisa Papandopula te mentorstvom doc. dr. sc. Zdravka Drenjančevića rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također, izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 19.9.2024

Potpis:



SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. UMJETNIČKA GLAZBA PRVE POLOVICE 20. STOLJEĆA	2
2.1. GLAZBENI STILOVI U PRVOJ POLOVICI 20. STOLJEĆA	5
2.1.1. Ekspresionizam	5
2.1.2. Neoklasicizam	6
2.2. ZNAČAJKE I KARAKTERISTIKE GLAZBE	7
3. DODEKAFONIJA (DVANAESTTONSKA TEHNIKA)	10
3.1. OBLICI DVANAESTTONSKOG NIZA	11
4. BORIS PAPANDOPULO (1906. – 1991.)	12
4.1. ŽIVOTOPIS	12
4.2. OSOBINE SKLADATELJSKOG STILA	13
4.3. GLAZBENI OPUS	14
5. DODEKAFONIJA KAO SKLADATELJSKA TEHNIKA U DJELIMA BORISA PAPANDOPULA	16
5.1. POPIS SKLADBI BORISA PAPANDOPULA S PRIMJENOM DODEKAFONIJE	16
5.2. PRIKAZ SERIJA UNUTAR DODEKAFONSKOG OPUSA	17
5.3. OBLIKOVANJE DODEKAFONSKE SERIJE	22
5.4. MODELIRANJE SERIJE U JEDNOJ MELODIJSKOJ LINIJI	24
5.4.1. Ponavljanje tona u seriji	27
5.4.2. Nastup serije	29
5.5. RASPORED SERIJA U VIŠEGLASJU	33
5.5.1. Serija izložena u jednom dok se pratnja javlja u drugom glasu	33
5.5.2. Istovremeno izlaganje različitih oblika serije	35
5.5.3. Serija u imitacijskom radu	36
5.5.4. Izlaganje serije u vertikalnom slogu	37
5.5.5. Kombinacija horizontalnog i vertikalnog sloga	39
6. ZAKLJUČAK	40
7. POPIS LITERATURE	41

1. UVOD

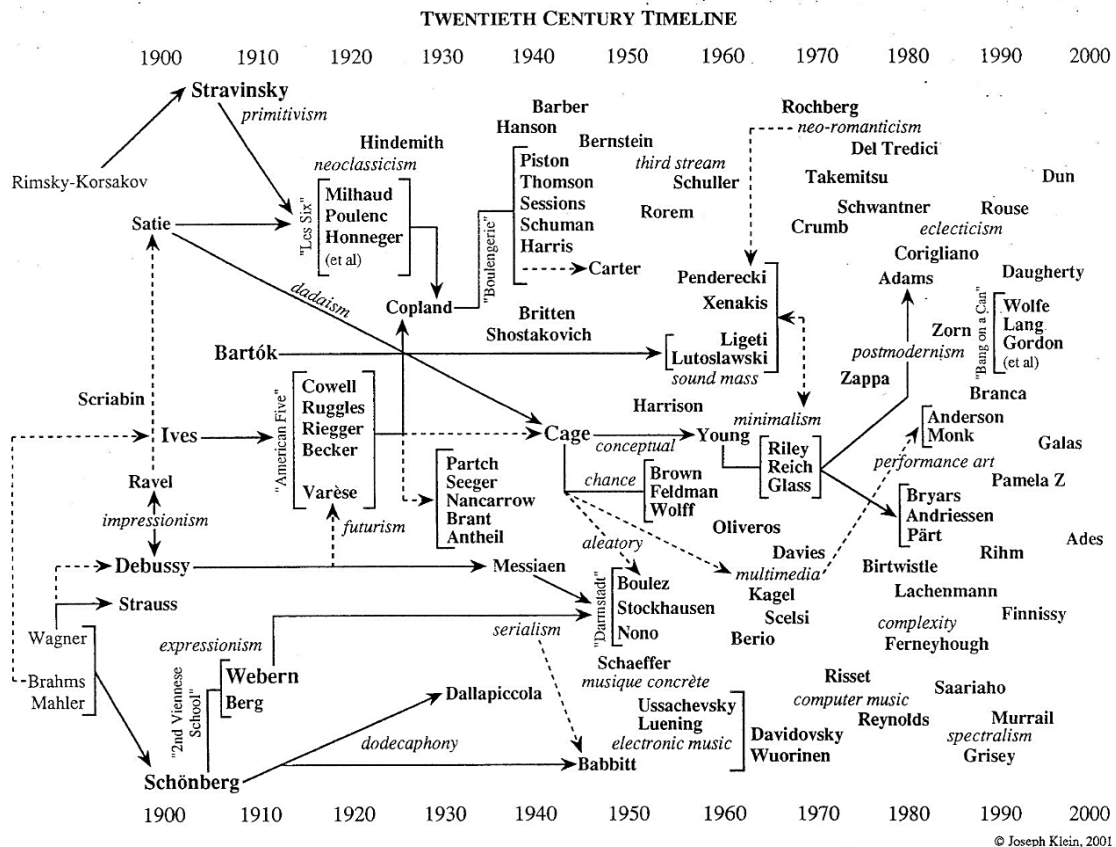
Umjetnička glazba 20. stoljeća obilježena je pojavom novih značajki glazbenog izričaja te glazbenim stilovima kao što su glazbeni ekspresionizam i neoklasicizam. Odmakom od tonaliteta, veliku pozornost dobiva novi način skladanja po principu atonaliteta, tj. oslobođenja od disonance. Predstavnik Druge bečke škole, skladatelj Arnold Schönberg, definira dodekafonsku tehniku kao metodu skladanja s dvanaest različitih tonova kromatske ljestvice koja postaje sve popularnija u navedenom razdoblju. Hrvatski skladatelj i dirigent, Boris Papandopulo, pojavio se u vrijeme kada u europskoj glazbi prevladava stil neoklasicizma i jača narodna glazba. Papandopulo iza sebe bilježi pozamašni broj djela koja spadaju u reprezentativna djela hrvatskog glazbenog stvaralaštva. Cilj ovog rada jest prikazati djela Borisa Papandopula skladana po principu dodekafonije.

2. UMJETNIČKA GLAZBA PRVE POLOVICE 20. STOLJEĆA

Prema Radica (2009) glazba 20. stoljeća ne posjeduje zajednički glazbeni jezik kad je u pitanju njezin odnos s tonalitetom. To je razdoblje u kojem se ne radi samo o nadvladavanju i raspadanju tonaliteta. Prije svega, radi se o različitim načinima organizacije glazbenog materijala. Glazbeni jezik glazbe 20. stoljeća načelno podrazumijeva usvajanje intonacije u smislu praćenja evolucijskog (mikro) tijeka razvoja visine tona, a usvajanje ritma praćenje razvoja trajanja tona. U 20. stoljeću krenulo se ispitivati zakonitost glazbenog materijala na mikrorazini. „Osnovni glazbeni materijal u pogledu parametra visine tona, a u okvirima atonalitetne glazbe XX. stoljeća je temperirani kromatski total. Načini prevladavanja njegove glazbene neutralnosti su različiti, ali cilj im je, uglavnom, isti, a taj je: kidanje veza s tradicijom što, na harmonijskom planu, znači poricanje tonaliteta i osnovnih principa klasične glazbe“, navodi Babić Sirišćević (Ibid.). Ovakvo se prevladavanje odvija u okviru predserijalne atonalitetne glazbe, dodekafonije i serijalne tehnike skladanja te postserijalne atonalitetne glazbe. „Harmonijska komponenta atonalitetne glazbe, u odnosu na njenu melodijsku komponentu, najčešće je u drugom planu. Akordi obično nastaju kao vertikalni presjek samostalnih melodija” također je jedna od općih značajki koju objašnjava Babić Sirišćević (2001 prema Radica, 2009: 421). Uz navedeni način atonalitetnog načina razmišljanja u obzir se mora uzeti i impresionistički pravac s početka 20. stoljeća, koji također proizlazi iz glazbe kasnog romantizma.

Andreis (1976) smatra kako se umjetnički govor, tj. glazba 20. stoljeća nije počela razvijati točno 1900. godine već svoj početak bilježi u godinama koje su neposredno prethodile Prvom svjetskom ratu. Prvi predstavnici nove glazbe (primjer 1) rođeni su 80-ih godina prethodnog stoljeća dok se 20. stoljećem uglavnom podrazumijeva razdoblje od prvog svjetskog rata. Shodno tome, u navedenom razdoblju razlikujemo dva vremenska odsjeka. Prvi odsjek označava pripreme godine Prvom svjetskom ratu te razdoblje između dva svjetska rata u kojem je suvremena glazba izvršila veliki prodor u svjetsku glazbenu javnost izmijenivši europsku i izvaneuropsku glazbu. Drugi je odsjek započeo u godinama Drugog svjetskog rata u kojem mlada europska avangarda i dalje traga za novim sredstvima izražavanja glazbene umjetnosti. Bogatić (2005) objašnjava kako se europska glazba u prvoj polovici 20. stoljeća razvijala u svojim najrazličitijim oblicima te je time rezultirala bogatim ekspresivnim mogućnostima. Wagnerova opera *Tristan i Izolda* te Debussyjev *Preludij za poslijepodne jednog fauna* su skladbe koje su utjecale na Bergovu operu *Lulu*. Njemački skladatelj Richard Wagner je započeo reformu opere svojim djelom *Tristan i Izolda* koja je pretežito napisana u

tonalitetu dok u nekim dijelovima postoji zastupljenost kromatike i disonance na način da se tonalitet početnim slušanjem izgubi. Wagnerov težak harmonijski izraz na neki način iscrpljuje sve tradicionalno u svom glazbenom izričaju koji razorno djeluje na stvaralaštvo njegovih suvremenika. Shodno tome, reformom opere dolazi do odmaka od tonalnosti i kod impresionista.



Primjer 1. Skladatelji 20. stoljeća (prema: <https://www.yumpu.com>)

Poznata formalnost i strogost u harmoniji se gubi te izmjene postaju sve radikalnije. Franz Liszt svoja djela mijenja i širi, što se može potvrditi na principu skladanja njegove *Faust simfonije* koja sadrži svih dvanaest tonova kromatske ljestvice, prikazani su na primjeru 2. U razdoblju impresionizma, francuski skladatelj Claude Debussy postaje sinonim za cijeli taj pravac. Glavne značajke spomenutog razdoblja su: snažna izmjena dursko-molskog sistema i koloristički tretman harmonije. Dolazi do pojave paralelnih kvintakorda i nonakorda koji su dotad bili nezamislivi. U skladbama dominira isprekidana melodija te novi harmonijski sklopovi. Odnos impresionista prema tonalitetu slabi, skladatelji proširuju granice na način da povremeno dotiču politonalitetnost i atonalitetnost te time otvaraju poglavlje atonalitetne glazbe (Bogatić, 2005).



Primjer 2. Prikaz dvanaest tonova kromatske ljestvice Lisztove *Faust simfonije* (prema: <https://vmirror.imslp.org/files/>)

Hrvatska glazba u prvoj polovici 20. stoljeća također doživljava preobrazbu. „Dvadeseto stoljeće u svakome je pogledu izuzetno razdoblje u povijesti hrvatske glazbe i njezine glazbene kulture, a nosi u sebi i naravni pečat vlastitih zbivanja kao i recidive naslijeđenih situacija iz 19. stoljeća“ (Tuksar, 2000: 115). Navedeno razdoblje obilježava definitivna profesionalizacija umjetničkog života, sinkronost i pluralitet stilskih različitosti, dva radikalna raskola koji obuhvaćaju, s jedne strane pojavu nove skladateljske generacije 1916. i s druge osnivanje Muzičkog biennala Zagreb¹ 1961. te niz evolucijskih tijekova, navodi Tuksar (2000). Novost hrvatske glazbene moderne očituje se u odmaku od nacionalnog romantizma kakvog je simbolizirala Zajčeva era i u prepoznavanju europske glazbe koja raskida svoju vezu s tradicijom. Hrvatski glazbenici ponovno pronalaze ishodište izvorne umjetničke glazbe u narodnoj glazbenoj kulturi. Osaženi nacionalni glazbeni smjer obilježio je razdoblje između dva svjetska rata te se hrvatski skladatelji u svojim instrumentalnim i vokalnim djelima nadahnjuju seoskim životom i običajima. Počinju se izraženije proučavati narodni napjevi i folklor kao cjelina. „Glazbenici počinju i obrađivati narodne napjeve, harmonizirati ih za zbor ili, rjeđe, za glas i klavir. Još u toku Prvog svjetskog rata pojavljuje se I. svezak međimurskih popjevaka koje je za zbor harmonizirao V. Žganec, pokušavajući, vrlo često s uspjehom, učiniti onako kako njihova struktura traži, bez automatske primjene školskih harmonijskih pravila“ (Andreis: 1974: 277). Hrvatski skladatelji u spomenutoj zbirci uviđaju kako mnoge narodne pjesme izlaze iz okvira dura i mola jer pripadaju starim crkvenim načinima i pentatonici.

Prema Andreisu (1974) Muzička akademija u Zagrebu izvršila je u kratko vrijeme velik i dalekosežan zadatak zahvaljujući skupini sposobnih nastavnika. Stekavši temeljitu stručnu naobrazbu u Zagrebu, niz mladih skladatelja uključio se u stvaranja u nacionalnom duhu. Među nastavnicima posebno su se istakli Blagoje Bersa, Franjo Dugan, Fran Lhotka. Jedan od Bersinih učenika bio je i Boris Papandopulo, koji pripada skupini plodnih (nekoliko stotina djela) i univerzalnih (neofolklor, neobarok, dodekafonija) skladatelja.

¹ međunarodni festival suvremene glazbe koji traje i danas

2.1. GLAZBENI STILOVI U PRVOJ POLOVICI 20. STOLJEĆA

2.1.1. Ekspresionizam

U prvoj polovici 20. stoljeća (do Drugog svjetskog rata) pojavljuje se značajan smjer u glazbi koji se naziva ekspresionizam. Za razliku od impresionizma koji je uz pomoć slikarskih, poetskih ili tonskih elemenata na mirnoj i neutralnoj podlozi prenosio dojmove iz vanjskog svijeta, ekspresionizam obilježava agresivnost i nemir, ne vode ga impresije već ekspresije. Prema Despić (2002) naziv stila potječe od same ekspresije koja predstavlja osnovni i najviši cilj, središte i smisao umjetničkog izraza. Stil se javlja u Njemačkoj, osobito na književnom i glazbenom području, a izvor samog stila predstavlja opća duhovna klima europskog društva prije Prvog svjetskog rata.

Za njemačkog muzikologa K. H. Wörnera, teme ekspresionizma obuhvaćaju dramatiku rata, čovjekovu osamljenost, vjersku problematiku, bolest, smrt, socijalnu bijedu, političko-socijalnu aktiviranost te revolucionarna raspoloženja. Skladatelji ekspresionizma upotrebljavaju spomenuti atonalitet, oštre disonance, ekstremnu dinamiku i nove zvukovne boje. Ekspresionisti polaze od sebe i svog unutarnjeg doživljavanja (Andreis, 1976). Glavni su predstavnici glazbenog ekspresionizma skladatelji Druge bečke škole Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern.

Ch. Rosen (2003 prema Radica, 2009: 418) ističe kako „...Schönbergov stil - kao uostalom i glavnina avangardnih pokreta u prvim desetljećima 20. stoljeća - nije se stvorio samo zato da bi izazvao šok. Umjetnici su, pa tako i Schönberg, bili ponajprije svjesni poduzimanja sljedećeg razumnog i logičnog koraka, čina koji je pri ruci i koji samo treba provesti“. Radica (2009) objašnjava kako se prije svega radi o neizbježnosti evolucijskog tijeka glazbenog materijala. Pronalazak nekog novog puta glazbe svakako podrazumijeva generiranje svega što se glazbenom materijalu dogodilo tijekom prethodnih stoljeća. Glazbenici proširuju svoje okvire glazbenog razumijevanja izvan tradicionalnog glazbenog obrazovanja kojim su ograničeni na tonalitetnu sustavnost. Ovo se odnosi na razumijevanje konkretnih glazbenih pojmova i glazbenih oblika u cjelini, tj. na tonalitetnu predisponiranost na unaprijed određene forme. Također, ekspresionističke elemente nalazimo i u djelima Skrjabina, Stravinskog, Bartoka i drugih. Svoj kraj glazbeni ekspresionizam bilježi oko 1925. godine.

2.1.2. Neoklasicizam

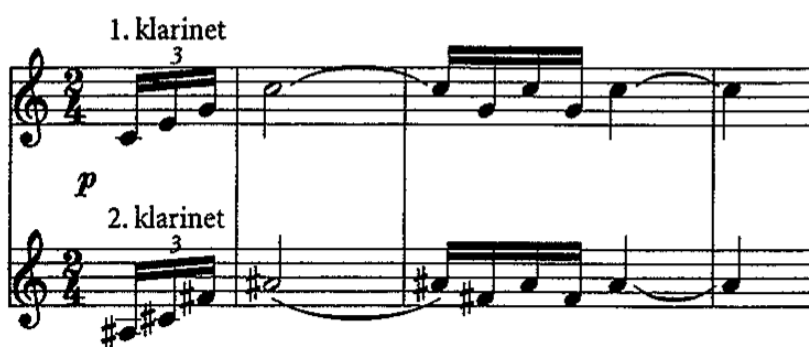
Uz navedeni smjer javljaju se nacionalni stilovi temeljeni na folkloru te neoklasicizam, glazbeni smjer koji se vraća klasičnim idealima glazbenog stvaralaštva i na nov način oživljava glazbu baroka i bečke klasike (Ščedrov i Perak Lovričević, 2008). Prema Andreis (1976) neoklasika, neobarok, privukli su pozornost glazbenika u Europi i Americi između dva rata. Navedeni smjer okreće se prema prošlosti, teži da se glazbi vrati puna autonomija te da se ista oslobodi izvanglazbenih naslaga prisutnih u doba romantizma. Neoklasičari su ponajviše ugledani na Bacha i glazbene vrijednosti baroka poput motoričnosti, ritamskih okvira, linearnosti i koncertantnosti. Uz sačuvane tonalitetne okvire i slobodno tretiranje disonance nastaje proširena tonalitetnost. „U takvoj tonalnosti² nema naglašene funkcionalnosti kao u klasično-romantičkoj harmoniji, ali je ipak vidljiva prisutnost jednog tonalnog centra, tonalne osovine koja nosi harmonijsko kretanje skladbe, uz bogata, česta i brza prelaženja iz jednog tonaliteta u drugi i povremena primjenjivanja politonalnih i atonalnih postupaka“ (Andreis, 1976: 159).

Uz tendenciju da se iskoristi glazbeno bogatstvo iz doba klasike, neoklasicizam se suprotstavlja romantičkim elementima te odvajanjem od pozitivnih pojava, borbom protiv subjektivizma i pronalaženjem izražajnih sredstava uvodi nove vrijednosti (Kovačević, 1960). Skladatelji oživljavaju manje instrumentalne sastave, barokne naročito polifone forme, kao što su *concerto grosso*, *passacaglia*, invencija, tokata i fuga te klasične poput sonate i simfonije. Pored Stravinskog, Hindemitha, elemente neoklasicizma nalazimo i u djelima Bartoka, Prokofjeva te hrvatskog skladatelja Borisa Papandopula. Neoklasicizam se protegao do otprilike 1950. godine. Despić (2002) navodi neobarok i neoromantizam kao podvrste neoklasicizma, s naglašenijom emocionalno-ekspresivnom komponentnom. Autor također spominje neoimpresionizam i neoekspresionizam kao nastavak postmoderne, tj. postavangarde.

² U današnjoj terminologiji bilo bi prikladnije koristiti termin tonalitetnost

2.2. ZNAČAJKE I OBILJEŽJA GLAZBE

Prema Pongrac (1965) analizirajući bilo koje djelo iz glazbenog stvaralaštva 20. stoljeća može se uvidjeti da se struktura akorda potpuno razlikuje od tradicionalnog pojma suzvuka, tonalitet se s velikom lakoćom i brzinom napušta i zamjenjuje drugim. Skladatelj stvara u potpunoj slobodi harmonijske neodređenosti te je stoga često nemoguće ustanoviti tonalitet. U glazbi se provodi obnova polifonog glazbenog izražavanja, u području novog značenja i primjene disonance susreću se politonalitetnost, atonalitetnost i dodekafonija kao karakteristična koncipiranja novih izražajnih mogućnosti glazbene umjetnosti. Već u skladbama kasnog romantizma, uporabom alteriranih peterozvuka, šesterozvuka i sedmerozvuka, javlja se politonalitetnost i bitonalitetnost³ kao posljedica prevlasti kromatike (Bogatić, 2005). Najpoznatiji primjer bitonalitetnosti⁴ bilježi istovremeno zvučanje Fis–dura i C–dura iz baleta *Petruška* Igora Stravinskog (primjer 3).



Primjer 3. Prikaz bitonalitetnosti u notnom zapisu baleta *Petruška* (prema: Ščedrov i Perak Lovričević, 2008: 30)

Melodije se pretežito kreću u okviru diatonike, no kad nekoliko takvih melodija koje su u različitim tonalitetima zazvuči zajedno nastaju akustički sukobi i oštre disonance. Skladatelj Darius Milhaud, jedan od predstavnika politonalitetnog načina komponiranja, u svom članku „Polytonalite et atonalite“ pronalazi prisutnost politonalitetnosti u Bachovom kanonu u kojem se prvi glas kreće u d-molu, a drugi u a-molu dok Pongrac (1965) u navedenoj kompoziciji negira pravu politonalitetnost s obzirom na to da izabrani vertikalni intervali vode cjelinu zajedničkom tonalitetu d-mola. Složenija politonalitetnost javlja se u djelima Igora Stravinskog, spomenutog Milhauda, A. Caselle i drugih.

³ Pojam bitonalitet definira se kao „istodobno korištenje dvaju različitih tonaliteta“ (Gligo, 1996: 22.), dok politonalitet kao „istodobno zvučanje nekoliko tonaliteta“ (Ibid.: 211).

⁴ Autor ovoga rada će pojmove bitonalnost i politonalnost tijekom daljnjeg navođenja koristiti u pravilnom obliku.

Složena politonalitetnost prikazana je na primjeru *Treće simfonije za mali orkestar* Dariusa Mihauda (primjer 4) u kojem su sukobi tonaliteta višestruki. Dionica flaute i viole pisana je u B-duru, klarineta u F-duru, fagota u E-duru, violine u C-duru i violončela u D-duru.

64.

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Klarinet u B (Bass Clarinet), the third for Fagot (Bassoon), the fourth for Violina (Violin), the fifth for Viola, and the sixth for Vcello (Cello). The music is in 4/4 time. The Flauta part starts with a dynamic of *p* and has a slur over the first two measures. The Klarinet u B part also starts with *p*. The Fagot part has a dynamic of *mf* at the beginning. The Violina part has a dynamic of *mp* and a slur. The Viola part has a dynamic of *mp*. The Vcello part has a dynamic of *mp*. The score shows complex polytonality with various accidentals and dynamics.

Primjer 4. Prikaz složene politonalitetnosti u notnom zapisu *Treće simfonije za mali orkestar* (prema: Andreis, 1976: 165)

Politonalitetnost i bitonalitetnost predstavljaju posljednje razdoblje tonalitetne glazbe koja prethodi atonalitetnoj glazbi. „Dok politonalnost⁵ vuče korijen iz dijatoničke na poseban način primjene, atonalnost⁶ se razvila iz kromatike, koja je već u kasnoj romantici postajala sve bogatijom i složenijom prijeteći jedinstvu tonaliteta“ (Pongrac, 1965: 3).

Latentna atonalitetnost prisutna kod politonalitetne glazbe predstavlja nepredviđene posljedice te nije svjesno dosegnuta. U Muzičkoj enciklopediji (1958) atonalitetnost predstavlja izraz koji se u glazbenoj terminologiji pojavio početkom 20. stoljeća u vezi za sve većim i radikalnijim harmonijskim slobodama koje su postepeno napuštale sve funkcionalne odnose. Potpuno odsustvo tonike i svih funkcionalnih odnosa svojstvenih tonalitetu, melodija u kojoj je svaki ton ravnopravan, primarna su obilježja atonalitetne glazbe. U novoj tehnici skladanja,

⁵ U današnjoj terminologiji pravilnije bi bilo služiti se terminom politonalitetnost, stoga će se taj termin koristiti dalje u nastavku rada.

⁶ U današnjoj terminologiji pravilnije bi bilo služiti se terminom atonalitetnost, stoga će se taj termin koristiti dalje u nastavku rada.

melodijska linija sadrži intervale koji su potpuno ravnopravni dok tradicionalni uzajamni odnosi između tonova poput kadence, modulacije i dominantnost tonike ne postoje. U harmonijskom smislu, izbjegavaju se akordi građeni po tercama već se preferiraju kvartni akordi sa sekundama i septimama. Uloga disonance prestaje težiti ka konsonantnom rješenju, stoga glazbena izražajnost počiva na izmjenjivanju važnosti disonantnih suzvuka. Atonalitetni stil skladanja ima sklonost prema solističkom tretmanu instrumenata u horizontalno vođenim dionicama.

Početno razdoblje atonalitetne glazbe naziva se slobodni atonalitet koji traje sve do pojave dodekafonske tehnike. Arnold Schönberg koji 1908. godine uvođenjem ekspresionističkih elemenata sklada svoja prva djela u slobodnom atonalitetu pod nazivom *Tri komada za klavir* op. 11 u kojima su raskinute sve veze s tonalitetom i tradicionalnim odnosima unutar njega. Tim djelom Schönberg doživljava potpuni manifest novih umjetničkih shvaćanja. *Šest malih komada za klavir*, djela koja odišu većom mogućnošću atonalitetnosti, Schönberg posvećuje Mahleru. „Ubrzo je sam Schönberg, osjetivši teret slobode, odlučio uvesti red u nered atonaliteta. Nastala je dvanaesttonska tehnika (dodekafonija) – organizirani atonalitet“ (Ščedrov i Perak Lovričević, 2008: 30). Navedena skladateljska tehnika detaljnije će se objasniti u sljedećem poglavlju. Schönbergovo skladateljsko djelovanje podijeljeno je na tri razdoblja: 1. kasnoromantički stil (1899.-1907.), 2. slobodna atonalitetnost (1908.–1921.) i 3. dvanaesttonsko stvaralačko razdoblje (1921.–1951.)

Osim pojave atonaliteta, umjetničku glazbu 20. stoljeća karakterizira naglašena ritmičnost i polimetrija. Skladatelji izbjegavaju ustaljene dvodobne, trodobne, četverodobne metrike te uvode asimetrične mjere. Pojam polimetar označava uporabu dvaju ili više mjera, tj. promjenu mjera u skladbi koje se mogu iskazati horizontalno i vertikalno.

3. DODEKAFONIJA (DVANAESTTONSKA TEHNIKA)

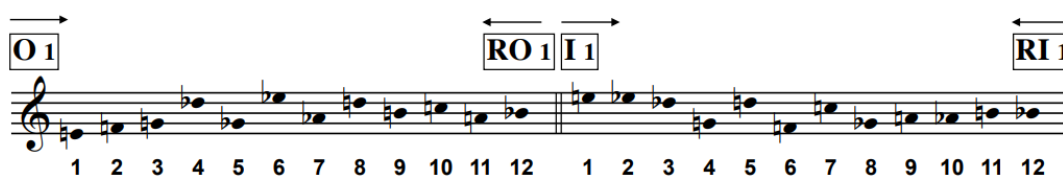
Schönberg (1969) u svojoj knjizi *Structural functions of harmony* objašnjava Nietzscheovo razlikovanje dviju epoha umjetničkog stvaralaštva, Apolonijsko koje označava sklad, proporcija, harmonija te Dionizijsko koje predstavlja strast, zanos, nemir. U kontekstu tretiranja disonance i modulacije, Schönberg smatra kako je klasična glazba skladana u Apolonijskoj epohi jer se skladatelji još uvijek vode pravilima za razliku od doba romantizma, u kojem su skladatelji korištenjem oštih disonanca i modulacija potaknuli početak Dionizijske epohe te postavili nove prepreke za razumijevanje glazbe. U Dionizijskoj epohi mnogi suvremeni skladatelji dodavaju jednostavnim melodijama disonantne tonove očekujući da će na taj način proizvesti moderne tonove, a neki skladatelji prikrivaju tonalitet svojih tema harmonijama koje nisu vezane uz temu. Druga bečka škola, uključujući samog autora, Albana Berga, Antona Weberna i dr., nema za cilj uspostavljanje tonaliteta, ali ga ipak ne isključuje u potpunosti već postupak temelji na teoriji o „oslobođenju disonance“. Autor opisuje disonance kao udaljenije konsonance u nizu alikvotnih tonova te približava ideju metode skladanja s dvanaest tonova koja obuhvaća elemente *Grundgestalta*⁷. Pojam *dodekafonija*, dvanaesttonska tehnika, izvorno potječe od grčke riječi *dodeka* (dvanaest) i *phone* (glas). Schönberg (1974 prema Benić Zovko, 2007) u svom tekstu *Composition with Twelve Tones* ističe kako dvanaesttonska skladba nema drugog cilja osim razumljivosti stoga je forma temelj razumljivosti glazbenog djela. Svaka skladba zasebno nastaje ispočetka, otkriva skup novih metoda i iznova potvrđuje glazbenost materijala i dvanaesttonske tehnike. Schönberg ne zauzima prvo mjesto u dodekafoniji, međutim, upravo on je istu razradio kao metodu skladanja s dvanaest tonova koji se odnose samo jedan prema drugom. Niti jedan od 12 tonova unutar niza ne smije se ponoviti prije završetka niza. Korištenjem 12 tonova kromatske ljestvice, dvanaesttonska tehnika ujedno je i atonalitetna tehnika. Valja naglasiti da niz nije tema skladbe i da se u njemu izbjegava upotreba akorda ili melodije koji zvuče tonalitetno (Šćedrov i Perak Lovričević, 2008). Pongrac (1965) objašnjava skladanje dodekafonijom na način da dodekafoničar prije samog skladanja uspostavi po svom ukusu redosljed od 12 tonova, tj. dodekafoničku seriju u kojoj su korišteni svi polutonovi ljestvice. Pri skladanju, dodekafoničar upotrebljava iste tonove u istom redosljedu, jedina novost je što tim nanizanim tonovima pridaje nove ritmičke vrijednosti. Svaki se ton smije upotrijebiti za oktavu više ili niže te se može enharmonijski zapisati.

⁷ Osnovni oblik tonskog niza ili serije prema Schönbergu (Gligo, 1996)

3.1. OBLICI DVANAESTTONSKOG NIZA

Kod formiranja osnovnog niza (O) od dvanaest kromatskih tonova ljestvice iz njega se mogu izvesti još tri njegova oblika s obzirom na smjer intervala i poredak tonova. Inverzija (I) predstavlja obrat intervala, tj. silazni intervali postaju uzlazni i obrnuto, pritom serija sadržava svoj osnovni smjer, retrogradni oblik (RO) predstavlja kretanje u kojem je red čitan od kraja prema početku i retrogradna inverzija (RI) kao kombinacija prethodna dva oblika, prikazano na petom primjeru. „Ali da kompozitor ipak ne bi bio previše skučen u izboru tonskog materijala on iz zadane serije može dobiti još tri druge serije/inverziju, retrogradu i retrogradnu inverziju. Budući da se svaka od ta četiri vida serije može transponirati na bilo koji ton dvanaesttonske ljestvice, izlazi da kompozitor može ustvari raspolagati sa 48 serija“ (Pongrac, 1965: 9).

Schönberg: Suita za klavir



Primjer 5. Prikaz četiri oblika dvanaesttonskog niza (prema: Dedić, 2013/2021: 72)

U Muzičkoj enciklopediji (1958) za formalni naziv retrogradnog oblika upotrebljen je naziv račje kretanje dok je za retrogradnu inverziju upotrebljeno račje kretanje inverzije. Skladatelj kod odabira dvanaesttonskog niza mora poštovati tri zakonitosti dodekafonske tehnike:

- Niz mora sadržavati svih dvanaest kromatskih tonova ljestvice.
- Niti jedan od tih dvanaest tonova ne smije se ponoviti unutar niza.
- Niz mora biti stvoren na način da u svom vertikalnom obliku ne sadrži tonalne odnose.

Kod oblikovanja pratnje, zadana se serija može upotrijebiti u horizontalnom vidu, u vertikalnom vidu te u kombinaciji oba. Riman (1988) navodi kako kod upotrebe horizontalnog sloga dolazi do melodijske uzastopnosti određene serijom dok se u vertikalnom izlaganju koriste akordi korišteni od uzastopnih tonova serije. „Mogućnosti ritmiziranja serije i korištenja svih njenih vidova na najrazličitije načine gotovo su neiscrpne i u tome se kompozitorova fantazija može bogato uživjeti. Ali to je i gotovo jedina njezina sloboda, jer je s druge strane kruto poštovanje poretka tonova u seriji znatno sputava i koči“ (Muzička enciklopedija, 1958: 373).

4. BORIS PAPANDOPULO (1906. – 1991.)

Bio je hrvatski skladatelj i dirigent, skladajući gotovo šest desetljeća ostavio je iza sebe pozamašan opus. Ujedno, Papandopulo treba istaknuti i kao jednog od prvih skladatelja i dirigenta čije je stvaralaštvo zapaženo i u inozemstvu. Svojim je dugogodišnjim radom u glazbenom području uvelike doprinio razvoju hrvatske glazbene kulture.

4.1. ŽIVOTOPIS

Boris Papandopulo, rođen u njemačkom gradu Honnefu na Rajni, rano je došao u doticaj s glazbom zahvaljujući svojoj majci Maji Strozzi-Pečić, proslavljenoj hrvatskoj koncertnoj i opernoj pjevačici europske reputacije. Uz prirodnu nadarenost, prve glazbene temelje stječe u umjetničkoj atmosferi roditeljskog doma gdje ga potiču da se i sam posveti glazbi. Kompoziciju je diplomirao 1929. godine pod vodstvom Blagoja Berse na Muzičkoj akademiji u Zagrebu dok je dirigiranje učio na Konzervatoriju u Beču u klasi Dirka Focka. Svoju umjetničku karijeru započinje već u studentskim danima kada je 1924. godine nastupio kao dirigent Grgoševićeve *Žetve* i svojeg zbornog ciklusa *Svatovskih pjesama*. Po završetku studija preuzima vodstvo pjevačkog društva „Kolo“ u Zagrebu te društvenog orkestra Hrvatskog glazbenog zavoda. Od 1935. do 1938. godine, prema Krpan (1988), Papandopulo nezadovoljan svojim umjetničkim statusom odlazi u Split gdje preuzima vodstvo pjevačkog društva „Zvonimir“ te ujedno radi kao profesor glazbenih predmeta gradske glazbene škole. Nakon trogodišnjeg djelovanja vraća se u Zagreb kao zborovođa „Kola“ te postaje dirigentom Zagrebačke opere i Simfonijskog orkestra radio stanice. U razdoblju između 1943. do 1945. biva direktor opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, a nakon toga odlazi u Rijeku kako bi svojim umjetničkim iskustvom podigao novoosnovanu operu na novu razinu te tako postaje direktorom opere u Rijeci. U narednim godinama djeluje kao operni dirigent u Sarajevu (1948.-1953.), Zagrebu (1959.-1965.) i Splitu (1968.-1974.). Uz intenzivan dirigentski posao, Papandopulo se istovremeno bavi skladateljskom aktivnošću. „Raskošje zvučnih kombinacija pljušti iz tih i iz drugih njegovih partitura; one blješte i zaustavljaju dah bez obzira gdje nastajale... Papandopulo – držeći se one da je „provincija ili u nama samima ili je nema“ opisuje (Županović, 1991: 87) životne okolnosti skladatelja zbog kojih se selio iz grada u grad da bi se otprilike 1967. godine smjestio u Opatiji, odnosno Tribunju. Za svoje glazbeno produktivno i reproduktivno djelovanje dobio je brojne visoke nagrade, a 1965. godine izabran je za redovnog člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Uz sve navedeno, bavio se glazbenom kritikom i publicistikom te kao vješt pijanist često je nastupao kao korepetitor.

4.2. OSOBINE SKLADATELJSKOG STILA

Andreis (1974) svrstava Papandopula u kategoriju najplodnijih hrvatskih skladatelja, opisuje ga kao umjetnika velikog znanja koji se okušao u svladavanju svih glazbenih formi te kao pristašu nacionalnog glazbenog smjera. Iako je Papandopulo uspješno skladao pretežito tonalitetna djela na obilježjima jugoslavenskog folkloru, uz njih je stvarao i djela na principu atonaliteta i dodekafonije. U pojedinim je djelima kombinirao značajke nacionalnog i internacionalnog stila neobaroka i njegove motoričnosti. U svom prvom stvaralačkom razdoblju (razdoblje do Drugog svjetskog rata) skladao je glazbu koja odiše vedrinom, optimizmom i ležernošću. Korištenjem kromatike i polifonije, njegova se glazba očituje i teži briljantnoj dekorativnosti. U kasnijem stvaralačkom razdoblju (razdoblje nakon rata), djela i radovi su sadržajno obogaćeni glazbenom programnošću u kojima Papandopulo prikazuje teška ratna vremena. Prema Kovačeviću (1960) Papandopulo kao majstor skladateljske tehnike, ponajviše instrumentacije, u svojim je djelima sintetizirao utjecaj suvremene europske glazbe iz međuratnog razdoblja i melodijsko-ritamske elemente specifične za narodnu glazbu. Na taj je način prihvatio tipične značajke neoklasicističkog stila koji se temeljio na virtuoznom tretiranju glazbenih izražajnih sredstava. „Želimo li u muzici stvoriti nešto svoje, nešto originalno, smatram da to možemo samo u slučaju, ako za podlogu svojih kompozicija uzimamo naše narodne muzičke motive...Mi moramo nastojati, da pronađemo formu, koja bi odgovarala duhu našeg muzičkog folkloru, bez kojega naše muzičko stvaranje ne može dobiti svoju ličnu notu“, kazao je Papandopulo u jednoj od svojih izjava (Kovačević, 1960: 359). Uvidio je kako se melodije koje niču iz naroda mogu primijeniti kao tematski materijal skladbe.

Krpan (1988) dijeli skladateljev zborni opus (nastao do 1940. godine) na četiri moguće grupe: djela s folklornom tematikom, djela sa sakralnom tematikom, prigodna zborna glazba i harmonizacije. Autorica navodi kako je 40-ih godina Papandopulo, uz prethodno označavanje svojih djela brojevima opusa, prestao s istim te je tako skladba *Hrvatska misa* u d-molu, naznačena *opusom 86*, posljednja s takvom oznakom.

Prilikom dodjele nagrade AVNOJ-a⁸, Boris Papandopulo izjavio je „već je veliko priznanje i dokaz da je čovjek uistinu nešto napravio, da ga društvo prati i vrednuje. Značajno je da je to priznanje dodijeljeno ovom glazbenom području u kojem se već stoljećima vrti tih dvanaest tonova, a čovjek se neprekidno trsi da zvuče malo drugačije“ (Riman, 1988: 20).

⁸ Nagrada Antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Jugoslavije - najviša državna nagrada u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024.)

4.3. GLAZBENI OPUS

Uz prethodno opisani intenzivan dirigentski rad, Boris Papandopulo do svoje je smrti stvorio preko 400 glazbenih djela u kojima se dotakao svih glazbenih vrsta. Počevši od solo-pjesama, skladbi pisane za zbor *a capella* ili za zbor uz pratnju instrumenta skladao je instrumentalna, komorna, koncertantna i simfonijska djela. Glazbene vrste poput baleta, opere, oratorija, kantate te naposljetku filmska i scenska glazba također zauzimaju mjesto u njegovom opusu.

Iz povećeg opusa koji je zabilježen u knjizi *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina* istaknut će se, uz dodekafonska, i poznatija djela. Orkestralna: *Svečana simfonija, Praeludium, Koncertantna uvertira, Poema o Neretvi, Boje i kontrasti, Divertimentno, Concerto grosso I., Hommage a Bach, Sinfonietta za gudače*; Koncertantna: *Per aspera ad astra za orgulje, Koncert za fagot i gudače, Koncertantna muzika za flautu, harfu, gudače i udaraljke, Mali koncert za klavir i gudače*; Komorna: *Šest gudačkih kvarteta, Papandopulijada u G-duru, Mozaik za gudački kvartet i jazz kvartet, Sonata za violinu i klavir, Koncert (dodekafonski)*; Za solo instrument: *Kolo, Kontradanza, Požar, Toccata cromatica za orgulje, Dodekafonska studija za gitaru solo*; Za glas uz instrumentalni ansambl: *Oče naš za bariton i gudače, Iz moje domovine za glas i komorni orkestar, Konjanik za bariton i instr. ansambl, 3 balade Petrice Kerempuha*; Vokalno-instrumentalna: 22 kantate od koji su najpoznatije *Slavoslovije, Ustanici, Oranje kraljevića Marka, Legende o drugu Titu*; Vokalna: *Svatovske, Muka Gospodina našega Isukrsta (po Ivanu), Hrvatska misa, Dodolice*; Scenska: opere *Sunčanica, Amfitrion, Rona*, baleti *Zlato, Žetva, Beatrice Cenci, Kraljevo*; Filmska glazba: *Lisinski, Barok u Hrvatskoj*; Obradbe i instrumentacije: *Ljubav i zloba (V. Lisinski), Nikola Šubić Zrinjski (I. Zajc), Koncert za violinu i orkestar u e-molu (F. Krežma)*.

Kronološkim redom, Papandopulo uz spomenute *Svatovske pjesme* stvara popularnu *Kontradancu za klavir*, kantate *Veče mladosti* i *Slavoslovije*, balet *Zlato* i operu *Sunčanicu*. Županović (1991) za razliku od Kovačevića (1960) u svom tekstu *Slavoslovije (Laudamus)* svrstava pod oratorij. Navedenim se skladbama Papandopulo brzo uvrstio u prve redove aktualnih hrvatskih skladatelja. Za vrijeme predratnog razdoblja, kada djeluje u Splitu, uz operu *Amfitrion, Fantaziju za klavir i orkestar, Hrvatsku misu* stvara oratorij *Muka gospodina našega Isukrsta* i *Sinfoniettu* za gudački orkestar koji zajedno sa skladbom *Concerto da camera* donose prvi vrhunac u njegovom stvaralaštvu. Za vrijeme boravka u Sarajevu sklada kantatu *Stojanka, majka Knežopoljka* na stihove Skendera Kulenovića i *Oranje Kraljevića Marka* na tekst Ahmeda Muradbegovića, balet *Žetva, IV. gudački kvartet* i dr. Po uzoru na skladbu *Vltava*

Bedricha Smetane, Papandopulo sklada *Poemu o Neretvi* u kojoj opisuje navedenu rijeku od izvora do ušća. Povratkom u Rijeku nastaje opera *Rona* te *Čakavska suita* čija je baza istarski melos. Prema Riman (1988) navedene su skladbe uglavnom prožete folklorom, no Papandopulo daje velik doprinos suvremenom stvaralaštvu napisavši nekoliko skladbi dodekafonskom tehnikom skladanja. Tako 1956. godine nastaje *Osam studija* za klavir, a primjeni dvanaesttonske tehnike skladatelj pribjegava u petoj studiji. U idućim godinama nastaju balet *Beatrice Cenci* te skladba *Boje i kontrasti*, također zasnovani na dodekafonskom sistemu. Orkestralna skladba *Hommage a Bach*, prvi put izvedena 1974. godine, temelji se na tonovima B – A – C – H koji ujedno tvore i početna slova prezimena najuspješnijeg baroknog skladatelja J. S. Bacha te ukazuje na sve odlike Papandopulovog sloga. Od mnogobrojnih djela, valja još spomenuti *Osorski rekvijem* koji zapravo nema veze s tradicionalnom glazbenom formom *rekvijema*. Prema Županoviću (1991) s obzirom na opseg stvaralačkog djela Papandopulo je nakon Zajca neosporivo najplodniji hrvatski skladatelj uz nacionalno-europsku izražajnost, komunikativnost njegovog djelovanja u odnosu na publiku i stalnom znatiželjom koja ga je vodila u potragu za novim zvukom.

5. DODEKAFONIJA KAO SKLADATELJSKA TEHNIKA U DJELIMA BORISA PAPANDOPULA

5.1. POPIS SKLADBI BORISA PAPANDOPULA S PRIMJENOM DODEKAFONIJE

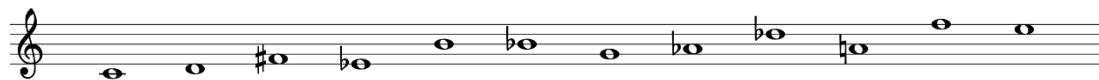
Tablica 1. Prikaz dodekafonskih skladbi Borisa Papandopula

BROJ	NAZIV SKLADBE	GODINA NASTANKA
1.	<i>Osam studija za klavir</i>	1956.
2.	<i>Sonata za violu i klavir</i>	1956.
3.	<i>Beatrice Cenci</i>	1957.
4.	<i>Dodekafonski koncert za dva klavira</i>	1960.
5.	<i>Konjanik</i>	1961.
6.	<i>Koncert za clavicembalo i gudački orkestar</i>	1962.
7.	<i>Boje i kontrasti</i>	1963.
8.	<i>Mozaik</i>	1963.
9.	<i>Koncertanta muzika</i>	1965.
10.	<i>Pet studija</i>	1972.
11.	<i>Dodekafonska studija za solo-gitaru</i>	1972.
12.	<i>Komad za klarinet i ostalo društvo</i>	1974.
13.	<i>Per aspera ad astra</i>	1976.
14.	<i>Požar u operi</i>	1980.
15.	<i>VI. gudački koncert</i>	1983.
16.	<i>Mali koncert</i>	1983.
17.	<i>Kraljevo</i>	1984.

Riman (1988) iz Papandopulova opusa izdvaja sedamnaest skladbi (tablica 1) u kojima se skladatelj koristi dodekafonijom. Dvanaesttonski niz (serija) je u skladbama *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Boje i kontrasti*, *Dodekafonska studija za solo-gitaru* te *Konjanik* korišten vrlo dosljedno odnosno predstavlja bazu cijeloj skladbi. U drugim se primjerima serija pojavljuje samo u jednom ili dva stavka dok se u djelima *Požar u operi* i *Kraljevo* pojavljuje samo kao fragment.

5.2. PRIKAZ SERIJA UNUTAR DODEKAFONSKOG OPUSA

1. *Osam studija za klavir* je prva skladba s primjenom dodekafonske tehnike skladanja. Sastoji se od osam stavaka od kojih se svaki može izvesti i samostalno, tj. zasebno. Peta je studija navedene skladbe građena na principu dodekafonije. U skladbi su korištena sva četiri oblika (modusa), a građa osnovnog oblika glasi:



Primjer 6. Prikaz osnovnog oblika serije

2. *Sonata za violu i klavir* sastoji se od četiriju stavaka: *Molto vivace*, *Molto adagio*, *Scherzo* i *Finale* od kojih je zadnji stavak *Finale* izgrađen primjenom dodekafonskih elemenata. U stavku se provlače sva četiri oblika serije čiji osnovni oblik glasi:



Primjer 7. Prikaz osnovnog oblika serije

3. *Beatrice Cenci*, suita nastala iz istoimenog baleta, skladba je za gudače, udaraljke i dva klavira. Dodekafonska serija pojavljuje se u osnovnom i retrogradnom obliku.



Primjer 8. Prikaz osnovnog oblika serije

4. *Dodekafonski koncert za dva klavira* sastoji se od triju stavaka koji se nadovezuju jedan na drugi: *Intrada*, *Fuga* i *Finale (Scherzo)*. Ovo je djelo specifično po tome što Papandopulo u stavke uvrštava više serija. Stoga se u prvom stavku (*Intrada*) javljaju dvije serije upotrebljene u sva četiri modusa. Prva se serija izlaže tijekom cijelog stavka, dok se druga serija pojavljuje pred kraj stavka. Navedene se dvije serije pojavljuju u drugom stavku (*Fuga*) u sva svoja četiri

oblika i u transpoziciji. Slično kao i kod prvog stavka, prva se serija izlaže tijekom cijelog dok se druga pojavljuje pred kraj stavka no ovog puta u kombinaciji s prvom serijom.

prva serija



druga serija



Primjer 9. Prikaz osnovnog oblika prve i druge serije

U trećem stavku javljaju se tri serije koje su svojim oblikom nezavisne od serija iz prvog i drugog stavka. Dvije serije provedene su u sva četiri modusa dok je treća iznijeta u osnovnom obliku, retrogradnom obliku i u inverziji.

prva serija



druga serija



treća serija



Primjer 10. Prikaz osnovnog oblika prve, druge i treće serije

Riman (1988) ukazuje kako je treća serija sastavljena iz prve serije na način da su tonovi uzeti naizmjenice od naprijed i odostraga, tako da je prvi ton treće serije ujedno i prvi ton prve serije, drugi ton izvedene serije je posljednji ton prve serije, dok je treći ton izvedene serije zapravo drugi ton prve serije i dalje.

I serija:

izvedena serija:

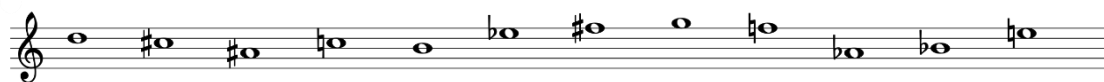
Primjer 11. Prikaz izvedene serije (prema: Riman, 1988: 23)

5. *Konjanik*, skladba pisana za bariton, trubu, ksilofon i udaraljke, jedina je skladba u kojoj je dodekafonski niz namijenjen i glasu. Solo dionica baritona donosi seriju samo u osnovnom i retrogradnom obliku dok preostale dionice donose seriju u svim oblicima.



Primjer 12. Prikaz osnovnog oblika serije

6. *Koncert za clavicembalo i gudački orkestar* je trostavačna skladba u kojoj stavci *Aria*, (temeljen na međimurskom narodnom napjevu) i *Rondeau* ne pripadaju dodekafonskom sustavu skladanja. Dvanaesttonska serija pojavljuje se samo u prvom stavku, *Toccati*, u sva četiri oblika i u transpoziciji.



Primjer 13. Prikaz osnovnog oblika serije

7. U varijaciji na dva dodekafonska redosljedaja za veliki simfonijski orkestar, *Boje i kontrasti*, dolaze do izražaja dvije serije. Obje se serije pojavljuju u sva četiri modusa i u transponiranom obliku.

prva serija



druga serija



Primjer 14. Prikaz osnovnog oblika prve i druge serije

8. Skladba *Mozaik* namijenjena je klasičkom gudačkom orkestru i jazz kvartetu. Sadrži tri stavka: *Introdukcija*, *Scherzo* i *Blues*. Skladba se temelji na improvizaciji dok je dodekafonija prisutna u prva dva stavka. U oba stavka javlja se po jedna zasebna serija. Obje su nezavisne serije provedene u sva svoja četiri oblika.

serija u prvom stavku



serija u drugom stavku



Primjer 15. Prikaz osnovnog oblika serija iz prvog i drugog stavka

9. *Koncertanta muzika* skladana je za flautu, harfu, vibrafon, udaraljke i gudački orkestar u četiri stavka: *Malo dodekafonike*, *Malo romantike*, *Malo avangarde* i *Malo folkloru*. U prvom stavku pojavljuje se dodekafonska serija u sva svoja četiri oblika.



Primjer 16. Prikaz osnovnog oblika serije

U trećem stavku pojavljuje se serija u ovakvom obliku.



Primjer 17. Prikaz osnovnog oblika serije

10. *Pet studija*, skladba za dvije violine sadrži pet stavaka: *Introdukcija*, *Dodekafonska*, *Valcer*, *Improvizacija* i *Fuga*. Prema nazivu uočljivo je da se dodekafonija javlja u drugom stavku, u osnovnom i retrogradnom obliku te transponirano.



Primjer 18. Prikaz osnovnog oblika serije

11. *Dodekafonska studija*, skladana za solo-gitaru, temelji se na seriji koja se u skladbi provlači u osnovnom i retrogradnom obliku.



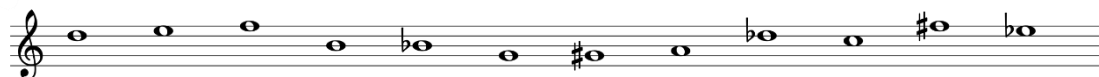
Primjer 19. Prikaz osnovnog oblika serije

12. Djelo *Komad za klarinet i ostalo društvo* sastoji se od četiriju stavaka: *Allegretto vivace*, *Andante sostenuto*, *Allegro vivace (Scherzo)* i *Presto (Finale)*. Dionica klarineta donosi dvanaesttonski niz u drugom i četvrtom stavku. Serija je predstavljena samo u osnovnom obliku.



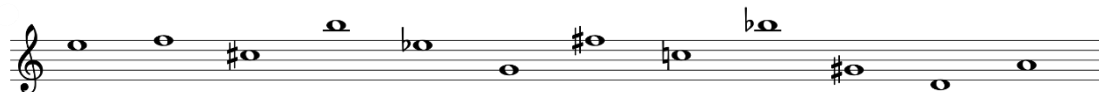
Primjer 20. Prikaz osnovnog oblika serije

13. Kompozicija skladana za orgulje i veliki orkestar nosi naslov *Per aspera ad astra*. Cjelokupna skladba temelji se na folkloru te je u njoj dvanaesttonski niz predstavljen samo kao „ukrasni“ element.



Primjer 21. Prikaz osnovnog oblika serije

14. Za djelo *Požar u operi*, u kojem se dvanaesttonski niz pojavljuje kao fragment na jednom mjestu u dionici klavira, ne može se reći da izričito pripada dodekafonskom načinu skladanja (Riman, 1988).



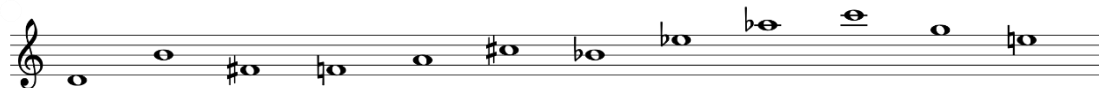
Primjer 22. Prikaz osnovnog oblika serije

15. *Šesti gudački kvartet* pisan za dvije violine, violu i violončelo bilježi prisutnost dodekafonske serije u svom trećem stavku.



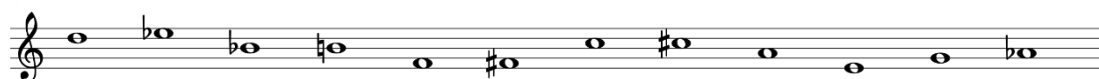
Primjer 23. Prikaz osnovnog oblika serije

16. *Mali koncert* skladan za klavir i gudače sastoji se od stavaka: Dodekafonski preludij, *Aria* i *Perpetuum mobile*. Dodekafonska serija pojavljuje se samo u prvom stavku ovakvim redom:



Primjer 24. Prikaz osnovnog oblika serije

17. U djelu *Kraljevo* serija se pojavljuje samo u osnovnom obliku nekoliko puta uzastopce.



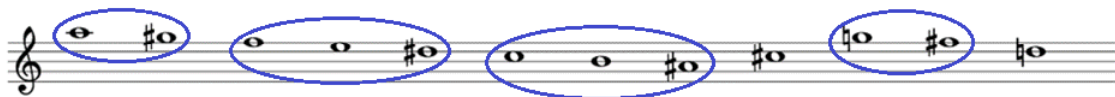
Primjer 25. Prikaz osnovnog oblika serije

Popis dodekafonskih djela prikazan je u tabličnom obliku dok je građa dvanaesttonskih serija preuzeta iz knjige *Dodekafonski postupci u djelima Borisa Papandopula* Marije Riman, zapisana u programu *MuseScore3*.

5.3. OBLIKOVANJE DODEKAFONSKE SERIJE

Govoreći o oblikovanju serije, Riman (1988) uočava specifične osobine u strukturi dvanaesttonskih serija navedenih skladbi iz prethodnog poglavlja. U prikazu primjera izdvojit će se po jedna ili dvije određene skladbe radi efikasnijeg praćenja. Kao prvu specifičnu osobinu autorica uočava prevladavanje polustepena u serijama ovih skladbi: *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Per aspera ad astra*, *Kraljevo* i *Koncert za clavicembalo i gudački orkestar*.

Iz trećeg stavka skladbe *Dodekafonski koncert za dva klavira*, prva serija sadrži polustepene $a^{\wedge}gis$ $f^{\wedge}e^{\wedge}dis$ $c^{\wedge}h^{\wedge}ais$ $g^{\wedge}fis$,



Primjer 26. Prikaz polustepena u seriji

dok skladba *Per aspera ad astra* sadrži polustepene $e^{\wedge}f$ $h^{\wedge}b$ $g^{\wedge}gis^{\wedge}a$ $des^{\wedge}c$.



Primjer 27. Prikaz polustepena u seriji

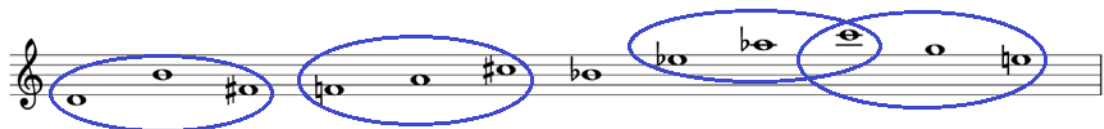
Kao drugo specifično obilježje, autorica zapaža kako skladatelj tijekom serije ne izbjegava mjestimične trozvuke, što dovodi do mogućih tonalnih asocijacija. Unatoč tome što ovakva struktura niza odstupa od striktnih dodekafonskih principa, isti se slučaj susreće i u skladbi *Violinski koncert* Albana Berga. Skladbe *Osam studija*, *Beatrice Cenci*, *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Mali koncert*, *Konjanik*, *Koncertantna muzika*, *Pet studija*, *Koncert za clavicembalo*, *Boje i kontrasti*, sadrže serije u kojima tri uzastopna tona tvore trozvuk (durski, molski, povećani, smanjeni, sekstakord, kvartsekstakord).

U skladbi *Osam studija* dodekafonski niz sadrži ove tonove koji asociiraju na trozvuk fis-es(dis)-h i des-a-f.



Primjer 28. Prikaz asocijacije trozvuka u seriji

U skladbi *Mali koncert* tonovi d-h-fis, f-a-cis, es-as-c i c-g-e asociiraju na trozvuk.



Primjer 29. Prikaz asocijacije trozvuka u seriji

Osim tonova trozvuka, Riman (1988) u pojedinim serijama pronalazi slijed koji se može shvatiti kao razložena harmonija tradicionalnog sklopa. Pri analizi serije iz skladbe *Pet studija* uočljiva su tri četverozvuka: a-cis-es-g, c-e-gis-h i gis-h-d-f. Navedeni četverozvuci nisu citirani redom kako se pojavljuju u samoj seriji već su svedeni na osnovni oblik.



Primjer 30. Prikaz četverozvuka u seriji

U *Dodekafonskoj studiji* za solo gitaru prisutno je razlaganje nepotpunog D^7 i nepotpunog D^2 : es-g-cis(des), c-fis-d te d-gis-e.



Primjer 31. Prikaz nepotpunih četverozvuka u seriji

U prvoj seriji stavka *Finale* iz skladbe *Dodekafonski koncert za dva klavira*, autorica zapaža kako je sastavljen niz gotovo potpunog ljestvičnog toka.



Primjer 32. Prikaz ljestvičnog toka u seriji

Kod druge i treće serije iz trećeg stavka *Dodekafonskog koncerta za dva klavira* Riman primjećuje korištenje intervala čiste kvinte ili kvarte kao prvog intervala serije koji podsjeća na odnos T – D.



Primjer 33. Prikaz odnosa T – D u seriji

Autorica kao posljednju specifičnost u strukturi dvanaesttonskog niza navodi polustepen između dvanaestog i prvog tona serije u obliku vođice. Time ponavljanja serije mogu rezultirati „kadencom“ koja asocira na tonalnost. Slučaj potkrepljuje skladbama *Beatrice Cenci*, *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Boje i kontrasti*, *Per aspera ad astra* i *Dodekafonska studija*.



Primjer 34. Prikaz polustepena između dvanaestog i prvog tona serije


5.4. MODELIRANJE SERIJE U JEDNOJ MELODIJSKOJ LINIJI

Osnovni princip dodekafonije nalaže kako se ni jedan ton ne smije ponoviti prije nego se izreda svih ostali jedanaest tonova. Takva tehnika skladanja iziskuje od skladatelja vještinu i sposobnost za korištenje serije u svim njezinim vidovima. Nakon formiranog dvanaesttonskog niza, uvode se ritmičko-metričke komponente pri čemu se serija pretvara u melodijsku liniju. Pri tome se svaki ton serije može pojaviti u bilo kojoj oktavi. Različitim ritmičkim i melodijskih osobinama postiže se raznolikost tematskih elemenata. Kod promatranja ritmičkog motiva u dodekafonskim djelima Borisa Papandopula, Riman (1988) navodi obilježja:


a) ponavljanje određenog ritmičkog motiva

Beatrice Cenci:

a/ 

b/ 

Koncertantna muzika:

RI 

Primjer 35. Prikaz ponavljanja ritmičkog obrasca u naznačenim skladbama (prema: Riman, 1988: 30)

b) iznošenje serije u sinkopiranom ritmu

Per aspera ad astra:

R 

Primjer 36. Prikaz serije u sinkopiranom ritmu (prema: Riman, 1988: 31)

Beatrice Cenci:

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Primjer 37. Prikaz serije u sinkopiranom ritmu (prema: Riman, 1988: 31)

c) prekidanje melodije pauzama (može biti uvjetovano i tekстом)

Konjanik:

1 2 3 4 5 6
Je- zdi, konjicu moj, jez-di moj

7 8 9 10 11 12
ko- nju, ču-ješ li tru- bu? Jezdi.

Primjer 38. Prikaz serije prekinute pauzama (prema: Riman, 1988: 31,32)

d) slobodnija ritmizacija

Dodekatonška studija za gitaru solo:

Beatrice Cenci:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 / 6 7 8 9 / 10 11 12

Koncertantna muzika:

1 2 3 4 *f* 5 *p* 6 7 8 9 10 11 11 12

Primjer 39. Prikaz slobodnije ritmizacije u navedenim skladbama (prema: Riman, 1988: 32)

Je-zdi, je-zdi konjicu moj!

Je-

Primjer 40. Prikaz smjenjivanja taktnih mjera kao oblik slobodnije ritmizacije
(prema: Riman, 1988: 32)

e) iznošenje cijele serije u jednakim notnim vrijednostima.

Beatrice Cenci:

Boje i kontrasti: I serija:

a/ RI transponirano

b/ RI

Primjer 41. Prikaz cijele serije u jednakim notnim vrijednostima
(prema: Riman, 1988: 33)

5.4.1. Ponavljanje tona u seriji

Bez obzira na prethodni navod kako se ponavljanje tona ne bi smjelo tolerirati, do takvog slučaja ipak dolazi. Ponavljanje tona (ili više njih) koje ne narušava pravilo o dosljednom vođenju glasova u seriji određeno je slijedećim uvjetima:

- a) uzastopno ponavljanje jednog tona (uključujući i tremolo)
- b) ponavljanje grupe tonova, kao triler ili kao ukrasna figura.

Prva stavka označava ton koji uslijed svoje ritmizacije traje duže. Ritam u ovom slučaju predstavlja odlučujući čimbenik kod neposrednog ponavljanja tona te ovisno o obliku, razlikujemo ritamski motiv od onog pulsirajućeg ritma kojim nastaje motorični tijek.

U dodekafonskom opusu Borisa Papandopula, Riman (1988) navodi čestu primjenu ponavljanja pojedinog tona serije. Za primjer u kojem je korišten određen ritamski motiv uzima skladbu *Sonata za violu i klavir* dok u skladbi *Beatrice Cenci* pronalazi ponavljanje tona s određenom artikulacijom koji dočarava motorični tijek skladbe.

Sonata za violu i klavir



Beatrice Cenci



Primjer 42. Dva oblika ponavljanja jednog tona (prema: Riman, 1988: 34)

U skladbi *Boje i kontrasti* ponovljeni ton prezentiran je u obliku tremola te na taj način ne remeti tijek serije.

Boje i kontrasti

O /transponirano za v2 naniže/



Primjer 43. Tremolo (prema: Riman, 1988: 35)

U slučaju ponavljanja grupe tonova prilikom izvođenja serije, autorica poistovjećuje Papandopulove primjere sa Schönbergovom tehnikom motivskog postupka, takozvanim variranim ponavljanjem motiva. Prihvatljivo je također i upotrebljavanje melodijskog ukrasa koji je nezavisan od tijeka serije. Ova dva sustava dakako uključuju određenu slobodu u dodekafonskim skladbama. U komparaciji su odabrani primjeri iz Schönbergova *Dva komada za klavir op 33* (primjer 44) te *Gudačkoga kvarteta* (primjer 45) u odnosu na primjere iz Papandopulove skladbe *Beatrice Cenci* u kojoj su prisutna oba vida ponavljanja grupe tonova.

Schönberg: Dva komada za klavir Op 33:

RI



Beatrice Cenci

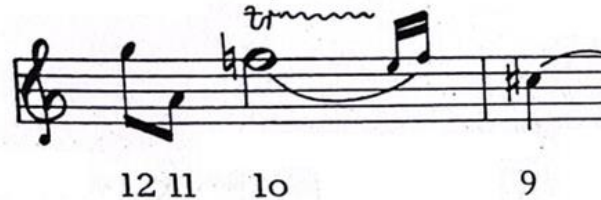


Primjer 44. Komparacija variranog ponavljanja motiva kod Schönberga i Papandopula (prema: Riman, 1988: 36,37)

A. Schönberg: *Gudački kvartet*



Beatrice Cenci



Primjer 45. Korištenje trilera (prema: Riman, 1988: 39,40)

5.4.2. Nastup serije

Osim dosljednog nastupa serije pojavljuje se i ono nedosljedno vođenje pri čemu tonovi nisu raspoređeni po izričito utvrđenom redosljedu kakav je skladatelj prvotno odabrao. Nastup serije može započeti bilo kojim tonom uz uvjet da se donošenje tonova nastavi utvrđenim redosljedom do onog tona kojim je niz započet. Po uzoru na *Lirsku suitu* Albana Berga, u kojoj serija nastupa devetim tonom niza te se prema redosljedu kreće do 12 tona nakon kojeg slijedi prvih osam tonova serije, Riman (1988) pronalazi sličnu situaciju u Papandopulovoj skladbi *Komad za klarinet i ostalo društvo* u kojoj serija započinje petim tonom (primjer 46).

Berg: *Lirska suita*:



Papandopulo: *Komad za klarinet i ostalo društvo*



Primjer 46. Nedosljedni nastup serije (prema: Riman, 1988: 40)

Autorica pronalazi i slučajeve gdje je serija izložena fragmentarno, primjerice, u skladbi *Dodekafonski koncert za dva klavira* Papandopulo u prvom stavku izlaže prvih šest tonova serije (1 – 6) nakon kojih slijedi drugih šest tonova u retrogradnom obliku (12 – 7). Time je serija podijeljena na dva dijela u različitom obliku. Sličan princip korišten je u trećem stavku iste skladbe u kojem serija započinje sedmim tonom koji se kreće do tona 12 (7 – 12) nakon kojeg slijedi šesti ton niza te završava prvim tonom serije (6 – 1), prikazano na primjeru 47.

I serija, I stavak:

a/

I serija, III stavak:

b/

Primjer 47. Fragmentarni nastup serije (prema: Riman, 1988: 41)

Izuzev izlaganja serije u jednoj dionici, istu se može rasporediti u više glasova prema sustavu u kojem se početak niza javlja u jednom glasu, potom se idući tonovi niza prebace u drugi pa u treći glas ili se izlaganje serije vrati u prvi glas, što označava dosljedno prebacivanje serije iz glasa u glas. Bez obzira u kojem se glasu izlaže niz, tonovi se moraju sukcesivno pojaviti. Kod prebacivanja niza u više glasova, uočljivo je dulje zadržavanje zadnjeg donesenog tona u glasu u kojem se serija prekida. Navedeni ton traje istovremeno dok se tijekom serije nastavlja u drugom glasu te time nastaje vertikalni sklop koji tvori suzvučje. Riman (1988) izdvaja nekoliko takvih nastupa iz opusa A. Schönberga i A. Weberna. U primjeru 48, Schönberg u skladbi iz jednoglasnog izlaganja prelazi u višeglasno izlaganje serije dok u skladbi A. Weberna: *Varijacija op 27* kod prelaska serije iz jednog u drugi glas prikazuje izoliranost pojedinih tonova pauzama koji naznačuju punktualizam.

Schönberg: Duhaći kvintet op 26 :

Webern: Varijacija op 27:

The image shows two systems of musical notation for Webern's Variations, Op. 27. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamics *p* and *f*, and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamics *p* and *f*, and fingerings 2, 3, 4, 5, and 8. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamic *p* and fingerings 11 and 12. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamic *p* and fingering 10.

Primjer 48. Prikaz izlaganja serije u navedenim skladbama
(prema: Riman, 1988: 44)

Papandopulo u svojim skladbama također koristi navedene tehnike prezentiranja serija što je vidljivo iz primjera 49, u skladbi *Boje i kontrasti*, gdje niz donosi dvije različite dionice instrumenata. Serija započinje u dionici klavira koju zatim preuzima kontrabas dok se njen završetak ponovno javlja u klavirskoj dionici.

Papandopulo: *Boje i kontrasti*

The image shows a musical score for Papandopulo's *Boje i kontrasti*. It features three staves: two for piano and one for double bass. The piano part is in treble clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamic *p* and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, and 12. A dashed box labeled *g^{ra}* encloses the first five notes. The double bass part is in bass clef with a 3/2 time signature, containing notes with dynamic *p* and fingerings 6, 7, and 8.

Primjer 49. Vođenje serije u dva glasa (prema: Riman, 1988: 45)

Na primjeru 50, iz skladbe *Mozaik* vidljivo je naizmjenično vođenje serije u dionicama viole i violončela koje ukazuje na uvjetni punktualizam (Riman, 1988).

Papandopulo: Mozaik

Musical score for Papandopulo's 'Mozaik'. It features four staves. The top two staves are empty. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 1-12. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 1-4. Dynamics include *ritu.* and *f*.

Primjer 50. Uvjetni punktualizam (prema: Riman, 1988: 49)

U skladbi *Koncertantna muzika* serija je raspoređena na više instrumenata u kojoj završni akord djelomično predstavlja dvoglasje, dok u skladbi *Per aspera ad astra* kod iznošenja serije na nekim dijelovima dolazi i do četveroglasja (primjer 51).

Papandopulo: Koncertantna muzika

Musical score for Papandopulo's 'Koncertantna muzika'. It features three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 1-12. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 1-12. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 3-8. Dynamics include *fff*.

Papandopulo: Per aspera ad astra

Musical score for Papandopulo's 'Per aspera ad astra'. It features two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 4-5 and 1-2. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12-measure sequence of notes with fingerings 2-3, 6, 7-8, 9-10, and 11-12.

Primjer 51. Prikaz djelomičnog dvoglasja i četveroglasja (prema: Riman, 1988: 51)

Riman (1988: 51) navodi kako „Iz svega prikazanog proizlazi da kod Papandopula većinom nema pravog višeglasja s naizmjeničnom raspodjelom serije, nego jednoglasni tok instrumentiran tako da stvara iluziju višeglasja, iako se u nekim primjerima višeglasje zaista pojavljuje.“

5.5. RASPORED SERIJA U VIŠEGLASJU

Za razliku od prethodnog poglavlja u kojem je opisano oblikovanje serije u jednoj melodijskoj liniji, u ovom će se poglavlju razraditi primjena serija u višeglasju. U Papandopulovom opusu razlikuje se pet načina izlaganja serija (Ibid.): serija izložena u jednom, a pratnja u drugom glasu, istovremeno izlaganje različitih oblika serije, serija u imitacijskom radu, izlaganje serije u vertikalnom slogu te kombinacija horizontalnog i vertikalnog sloga. Iz svake vrste istaknut će se po jedan, eventualno dva adekvatna primjera radi bolje preglednosti.

5.5.1. Serija izložena u jednom dok se pratnja javlja u drugom glasu

Pripada jednom od najjednostavnijih načina izlaganja serije u kojem se jasno razlikuje serijalno uvjetovana melodija i često neserijalna pratnja. Pratnja kao takva javlja se u obliku pedalnog tona i u obliku akorda.

- a) Pedalni ton – općenito označava dugo zadržavanje tona iznad kojeg se izmjenjuju različite harmonije (najčešće basov ton) dok u dodekafoniji označava dugo zadržani ili ritmiziran ton nad kojim se izmjenjuju različiti oblici serije.

U primjeru iz skladbe *Koncertantna muzika*, Papandopulo pedalni ton (d), koji je ujedno i prvi ton serije, koristi u gornjem i u donjem glasu, tj. u dionici koja donosi seriju.

Koncertantna muzika:
a/

Primjer 52. Prikaz pedalnog tona u pratnji (prema: Riman, 1988: 54)

U skladbi *Dodekafonski koncert za dva klavira* prikazan je primjer ritmiziranog pedala u ulozi pratnje seriji koja je izložena u drugom glasu. Pedalni ton pojavljuje se u dionici klavira I u vidu skokova osmingskog pokreta dok dionica klavira II donosi seriju u inverziji. Za razliku od prethodnog slučaja u kojem je pedalni ton ujedno i početni ton serije, u ovom pogledu pedalni ton predstavlja deseti ton serije.

Dodekafonski koncert za dva klavira

The image shows a musical score for two pianos, Klav. I and Klav. II. Klav. I consists of two staves. The first staff has notes with accidentals (b, e) and a fermata. The second staff has notes with accidentals (b, e) and a fermata. Klav. II also consists of two staves. The first staff has notes with accidentals (b, e) and fingerings numbered 1 through 6. The second staff has notes with accidentals (b, e) and fingerings numbered 7 through 12. Pedal points are marked with 'b' and 'e' above notes in both Klav. I and Klav. II.

Primjer 53. Prikaz ritmiziranog pedala (prema: Riman, 1988: 57)

Osim upotrebe pedalnog tona u obliku jednog tona ili u oktavi, Papandopulo u skladbi *Pet studija za dvije violine* koristi dvostruki pedal u obliku intervala čiste kvinte koji asociraju na odnos T – D. U *Dodekafonskom koncertu za dva klavira* prisutne su pedalne sekunde dok su potpuni pedalni akordi upotrebljeni u skladbi *Beatrice Cenci*.

- b) Pratnju serije u vidu intervala i akorda – serija je praćena intervalima i akordima koji jesu ili nisu uvjetovani serijom.

Autorica Riman za primjer korištenja akorda koji je uvjetovan serijom pronalazi u skladbi *Beatrice Cenci* (Ibid.). Serija nastupa u donjim dionicama violončela i kontrabasa dok gornje dionice violine I i II te viole donose trozvuk u osmingskom pokretu čiji su tonovi preuzeti iz serije.

Beatrice Cenci

VI I

VI II

VIe

Vc

Cb

1 2 3 4

Primjer 54. Pratlja uvjetovana serijom (prema: Riman, 1988: 60)

Serijska uz istovremeni nastup intervala koji nemaju neposredne veze sa serijom prikazana je u primjeru iz skladbe *Osam studija za klavir solo*. Podlogu seriji predstavljaju paralelne kvinte koje se kromatskim pomakom nižu prema dolje.

Osam studija za klavir

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11 12

Primjer 55. Pratlja serije u vidu intervala (prema: Riman, 1988: 61)

5.5.2. Istovremeno izlaganje različitih oblika serije

Uobičajen način pri skladanju dodekafonijom, Papandopulo u primjeru skladbe *Boje i kontrasti* koristi istodobno izlaganje serije u osnovnom obliku koja potom prelazi u retrogradni oblik i transponirani oblik serije u inverziji za v.2 niže (primjer 56). Autorica pronalazi spomenuti način i u skladbama *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Mozaik*, *Beatrice Cenci*, *Sonata za violu i klavir* te *Konjanik* (Ibid.).

Boje i kontrasti

The image shows a musical score for two instruments: Ob. (Oboe) and VI I (Violin I). The Ob. part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with various accidentals and a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 1. The VI I part is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a melodic line with various accidentals and a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The score is divided into four measures, each containing a different series of notes.

Primjer 56. Prikaz istovremenog korištenja serije
(prema: Riman, 1988: 65)

5.5.3. Serija u imitacijskom radu

„Schönberg je u periodu raspadanja tonaliteta osjetio potrebu da nekim načinom ipak „učvrsti“ strukturu glazbenog djela, pa je, možda, stoga posegnuo za kontrapunktskim postupcima, te je tako upotrebljavao i imitacioni rad.“ (Ibid.: 74). Autorica kao karakterističan primjer iz dodekafonskog razdoblja Arnolda Schönberga izdvaja Menuet iz *Suite za klavir op. 25* u kojoj se skladatelj koristi imitacijskom tehnikom izlaganja serija. Donji glas iznosi seriju u osnovnom obliku, a zatim u inverziji dok u drugom taktu u gornjem glasu nastupa serija u inverziji transponiranoj za tritonus više (primjer 57).

Suite za klavir op 25

The image shows a musical score for Suite for Piano op. 25. It is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) playing a series of notes. The RH part starts with a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The LH part starts with a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The second system shows the RH part playing a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The LH part plays a series of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *ff*.

Primjer 57. Prikaz imitacijskog postupka kod Schönberga (prema: Riman, 1988: 74)

Autorica navodi kako u djelima Borisa Papandopula dominira tradicionalnost u postupcima dodekafonskog principa stvaranja pa tako i u imitaciji. Dvanaestonski niz u aspektu imitacije predstavlja temu. Papandopulo u skladbi *Dodekafonski koncert za dva klavira* provodi seriju u inverziji po principu imitacije u sva četiri glasa u cjelini. Rezultat identične imitacije u svim glasovima jest pravilan kanon u oktavi.

Dodekafonski koncert za dva klavira

The image displays a musical score for two pianos, consisting of four systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The letter 'I' is placed above or below specific notes in several measures across the systems, indicating imitative passages. The score illustrates a complex dodecaphonic texture with intricate rhythmic patterns and intervallic relationships.

Primjer 58. Prikaz imitacije kod Papandopula (prema: Riman, 1988: 75)

5.5.4. Izlaganje serije u vertikalnom slogu

Ovisno o konstrukciji serije i o međusobnim intervalskim odnosima unutar nje, serija se može izložiti u vertikalnom slogu u vidu akorda. Redoslijed tonova u akordu prema visini ne mora odgovarati redoslijedu serije, no grupa uzastopnih tonova u seriji mora činiti akord.

Na primjeru uzetom iz skladbe *Beatrice Cenci* Riman (1988) uočava elemente tonalnosti u seriji. Prvi akord gis-b-c-e svrstava u skupinu tradicionalnog akorda, kao septakord dominante F–dura s povećanom kvintom. Drugi akord opisuje kao akord „dvorednog“ tipa koji pripada H–duru i h–molu te uz pretpostavku da je harmonijska osnova akorda smanjeni četvero-zvuk (dis-fis-a-c), tonovi h i d mogu se tretirati kao zaostajalice bez rješenja. Autorica opisuje treći akord kao septakord V stupnja d–mola s dodanom sekstom umjesto dominante. Također, poistovjećuje Papandopulovu realizaciju strukture akorda koncipirane serije sa Schönbergovim primjerom iz *Klavirskog komada op 33*.



B. Papandopulo: *Beatrice Cenci*



A. Schönberg: *Klavirski komad op 33*



Primjer 59. Usporedba serija u akordskoj strukturi kod Papandopula i Schönberga (prema: Riman, 1988: 81,82)

5.5.5. Kombinacija horizontalnog i vertikalnog sloga

Riman (1988) navodi za posljednji oblik rasporeda serija u višeglasju kombinaciju izložene serije u horizontalnom i vertikalnom slogu pri čemu pojedini tonovi serije nastupaju samostalno, a pojedini istovremeno tvoreći interval ili akord. Uzet je primjer iz skladbe *Mozaik* gdje serija započinje izlaganjem pojedinačnih i oktavno udvojenih tonova utvrđenim redoslijedom niza, a zatim dolazi do istovremenog nastupa grupe tonova serije, tj. akorda (primjer 60). Iz iste je skladbe prikazano izlaganje retrogradnog oblika serije u horizontalnom slogu te osnovnog oblika serije u vertikalnom vidu. Na primjeru 61 vidljivo je horizontalno izlaganje serije u dionici violine I, a vertikalno u dionicama violine II, viole i violončela.

Papandopulo: *Mozaik*

Primjer 60. Prikaz kombiniranog načina izlaganja serije (prema: Riman, 1988: 98)

Papandopulo: *Mozaik*

Primjer 61. Prikaz kombiniranog načina izlaganja serije (prema: Riman, 1988: 99)

6. ZAKLJUČAK

U počecima 20. stoljeća glazba doživljava potpunu destrukciju što se tiče njezinog odnosa s tonalitetom. Pojavom novih glazbenih stilova, skladatelji proširuju svoje okvire glazbenog razumijevanja izvan tradicionalnog. Radikalne promjene u harmoniji rezultirale su novim pojmovima glazbenog izražavanja kao što su politonalitet, slobodni atonalitet i organizirani atonalitet, tj. dodekafoniju. Schönberg, glavni predstavnik Druge bečke škole, definira dodekafoniju kao metodu skladanja s dvanaest tonova kromatske ljestvice koji se odnose samo jedan prema drugome, niti jedan od dvanaest tonova niza ne smije se ponoviti dok se ne izreda svih dvanaest tonova utvrđenih serijom. Navedenu je tehniku preuzeo hrvatski skladatelj Boris Papandopulo koji iza sebe broji preko četiri stotine djela u kojima se dotakao svih glazbenih vrsta. Riman u svojoj knjizi izdvaja sedamnaest skladbi u kojima se Papandopulo koristi dvanaestttonskom tehnikom: *Osam studija za klavir*, *Sonata za violu i klavir*, *Beatrice Cenci*, *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Konjanik*, *Koncert za clavicembalo i gudački orkestar*, *Boje i kontrasti*, *Mozaik*, *Koncertanta muzika*, *Pet studija*, *Dodekafonska studija*, *Komad za klarinet i ostalo društvo*, *Per aspera ad astra*, *Požar u operi*, *VI. gudački koncert*, *Mali koncert* i *Kraljevo*. U skladbama *Dodekafonski koncert za dva klavira*, *Boje i kontrasti*, *Dodekafonska studija za solo-gitaru* te *Konjanik*, dodekafonska serija korištena je dosljedno dok se u pojedinim primjerima serija javlja samo u jednom ili dva stavka, a u djelima *Požar u operi* i *Kraljevo* javlja se samo kao fragment. U većini skladbi dodekafonska se serija javlja u sva svoja četiri oblika: O, R, I, RI. U građi dodekafonskih serija, prisutne su specifične osobine poput: prevladavanje polustepena, tonalne asocijacije u obliku trozvuka i četverozvuka, korištenje intervala čiste kvinte ili kvarte kao prvog intervala serije. Kod Papandopulovog modeliranja serija u jednoj melodijskoj liniji zamjećuje se ponavljanje ritmičkog motiva te dopušteno ponavljanje tona u seriji u obliku uzastopnog ponavljanja jednog tona (uključujući i tremolo) te ponavljanje grupe tonova (kao ukrasna figura). Osim dosljednog vođenja, Papandopulo se služi i nedosljednim vođenjem serije. Pritom tonovi nisu raspoređeni po izričitom redoslijedu. Iz dodekafonskog opusa ističe se pet načina kojim je serija raspoređena u višeglasju: serija izložena u jednom dok se pratnja javlja u drugom glasu, istovremeno izlaganje različitih oblika serije, serija u imitacijskom radu, izlaganje serije u vertikalnom slogu te kombinacija horizontalnog i vertikalnog sloga. Autorica Riman Papandopulove primjere poistovjećuje s primjerima iz opusa A. Schönberga i A. Berga iz čega se dokazuje kako je Papandopulo zaista ovladao dodekafonskom tehnikom skladanja. Njegov cjelokupni opus

sadrži izniman skladateljski potencijal, znanja i rješenja, što ga nedvojbeno uzdiže u sam vrh hrvatske umjetničke glazbe.

7. POPIS LITERATURE

Andreis, J. (1958). »Atonalnost.« U: *Muzička enciklopedija*, 1 (A–J), ur. Josip Andreis, 69. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.

Andreis, J. (1958). »Dodekafonija.« U: *Muzička enciklopedija*, 1 (A–J), ur. Josip Andreis, 372 – 373. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*, knjiga 3. Zagreb: Liber Mladost.

Andreis, J. (1974). *Povijest glazbe*, knjiga 4. Zagreb: Liber Mladost.

Benić Zovko, M. (2007). Dvanaesttonska tehnika i njezine forme: varijacijske tehnike u Varijacijama za orkestar op. 31 Arnolda Schonberga. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 38 (1), 39-53. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/72129> (10.9.2024.)

Bogatić, L. (2005). *Dodekafonija i njezini predstavnici*. Diplomski rad. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku.

Dedić, S. (2013/2021). *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća*. Zbirka nastavnih materijala. Zagreb

Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Gligo, N. (1996). *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, Muzički informativni centar KDZ

Kovačević, K. (1960). *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed

Krpan, E. (1988). Stvaralaštvo za zbor Borisa Papandopula do godine 1940. Naznake za tematsku sistematizaciju. *Arti musices*, 19 (2), 113-136. Preuzeto s: <https://dizbi.hazu.hr> (15.8.2024.)

Krpan, E. (ur.) (2005). *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina: 1945.-2005*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja

Pongrac, N (1965). *Dodekafonija u djelima jugoslavenskih kompozitora*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.

Radica, D. (2009). Glazba 20. stoljeća – smjernice usvajanja novog glazbenog jezika. *Bašćinski glasi*, 9 – 10 (1), 413-427. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/257853> (6.7.2024.)

Riman, M. (1988). *Dodekafonski postupci u djelima Borisa Papandopula*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka

Schönberg, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. London: W. W. Norton & Company, inc.

Ščedrov, Lj. i Perak Lovričević, N. (2008). *Glazbeni susreti 4. vrste, udžbenik glazbene umjetnosti za IV. razred gimnazije*. Zagreb: Profil.

Tuksar, S. (2000). *Kratka povijest hrvatske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska

Županović, L. (1991). Borisu Papandopulu velikanu i Magu hrvatske glazbe u spomen. *Sveta Cecilija*, 61 (4), 87-88. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/252890> (15.8.2024.)

INTERNETSKI IZVORI:

AVNOJ. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/avnoj> (19.8.2024.)

Preuzeto s: <https://www.yumpu.com> (15.7.2024.)

Preuzeto s: <https://vmirror.imslp.org/files/> (15.7.2024.)