

Pregledni rad
UDK: 783:78.03>(497.5)
78(092) Gotovac, J.

NACRTAK

Ideologija nacionalnog smjera u glazbenom stvaralaštvu u Hrvatskoj u prvoj polovici 20. stoljeća motivirala je skladatelje da na različite načine pristupe hrvatskoj narodnoj tradiciji kao izvoru nadahnuća za vlastito stvaralaštvo. Među najprepoznatljivijim skladateljskim postupcima kojima se željelo ostvariti te ideje možemo istaknuti izbor poezije i proze na narodnom jeziku, a često i iz pučkog stvaralaštva, zatim proširenje tonalitetne tradicije elementima pučke glazbe i njezina izraza te oblikovanje elemenata vlastitih skladbi u duhu pučkog stvaralaštva, što se najviše uočava u tvorbi melodije. U ovom radu¹ ukazat će se na navedene postupke u ranom stvaralaštvu Jakova Gotovca (*Dva skerca* za mješoviti zbor, op. 1, 1916.), upravo na početku buđenja ideja kod većeg broja hrvatskih skladatelja da vlastito glazbeno stvaralaštvo prožmu elementima nacionalnoga glazbenog folkloru i šire, nacionalne kulture i povijesti.

Ključne riječi: Jakov Gotovac, *Dva skerca*, nacionalni smjer u hrvatskoj glazbi, pučko stvaralaštvo (folk art creativity), sinteza pučke i umjetničke glazbe

UVOD

U 19. stoljeću predodžba o nacionalnoj glazbi – nacionalnim karakterima, školama i stilovima glazbe – uvelike se razlikuje od prethodnih stoljeća.² Ta je predodžba velikim dijelom bila motivirana političkim prilikama i idejama koje su bile vezane uz nastanke suvremenih nacionalnih država i kao takve imale istaknutu ulogu u skladateljskom i estetičkom opredjeljenju sve do polovice 20. stoljeća. Unatoč svim raspravama, teško se može utvrditi koja glazbena obilježja određuju pojedini nacionalni stil.

Želja slavenskih naroda za ostvarenjem samobitnosti i prava na nezavisan kulturno-umjetnički život probudila se pojavom europskog romantizma, čiji je „dodir s prirodom, sa selom, s folklorom, u jednu riječ s narodom, izvršio jak utjecaj na nacionalnu svijest u nizu evropskih zemalja.”³ Ideje o nacionalnoj

1 U ovom članku objavljeni su preinačeni dijelovi autorova diplomskog rada. Usp. Teo Pehal: *Formalno-harmonijska analiza odabranih zborskih skladbi Jakova Gotovca*, diplomski rad, Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2025.

2 Usp. Carl Dahlhaus: *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007., str. 39-46.

3 Josip Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveuči-

glazbi naziru se i u Hrvatskoj u doba narodnog preporoda kod „ilirskih“⁴ skladatelja u prvoj polovici 19. stoljeća, ali će tek u razdoblju između dvaju svjetskih ratova te ideje utjecati na ostvarenje kvalitetnijih umjetničkih djela. Namjera ilirskih skladatelja bila je utemeljiti nacionalni glazbeni smjer oslanjajući se na obilježja narodne glazbe, na njezine napjeve i plesove koji nastaju u spontanom narodnom stvaralaštvu.⁵ Nastojeći ojačati rodoljubnu svijest, autori su uočili snagu glazbe kao nositelja „značajne emocionalne sile koja udružuje i čvrsto spaja srodne duhove“.⁶ Problem kod „ilirskih“ skladatelja bio je u „tek površnom poznavanju nacionalnog folkloru i relativno slaboj tehničko-zanatskoj spremi“.⁷ Tek krajem 19. stoljeća Franjo Ksaver Kuhač počinje objavljivati zbirke južnoslavenskih narodnih popijevki, a Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti izdavati *Zbornik za narodni život i običaje*, koji će služiti sljedećim generacijama skladatelja kao glavni izvor za upoznavanje hrvatske folklorne i druge pučke glazbe.⁸

Početkom 20. stoljeća u hrvatskoj glazbenoj povijesti ističe se petero hrvatskih skladatelja: Blagoje Bersa (1873. – 1934.), Josip Hatze (1879. – 1959.), Dora Pejačević (1885. – 1923.), Franjo Dugan (1874. – 1948.) i Vjekoslav Rosenberg-Ružić (1870. – 1954.). Nakon studija u inozemstvu ovi su skladatelji uzdigli „hrvatsko glazbeno stvaralaštvo na području umjetničke glazbe na stilsku i tehničku razinu europskoga kasnog romantizma.“⁹ Oni su se tek povremeno, neki manje, a neki više, na različite načine oslanjali na folklor u svojem stvaralaštvu. Desetak godina mlađa generacija skladatelja donijet će velike promjene na području glazbenog stvaralaštva u kojemu glazbeni folklor postaje važno ishodište. To su skladatelji poput Antuna Dobronića (1878. – 1955.), Frana Lhotke (1883. – 1962.), Franje Lučića (1889. – 1972.), Zlatka Grgoševića (1900. – 1978.), Josipa Štolcera-Slavenskog (1896. – 1955.), Jakova Gotovca (1895. – 1982.), Pavla Markovca (1903. – 1941.) i Ive Tijardovića (1895. – 1976.). I ovi su se skladatelji nadahnjivali spomenutim Kuhačevim notnim izdanjima i radovima koji su se bavili proučavanjem glazbenog folkloru Hrvatske i Balkana, a koji su se objavljivali u *Zborniku za narodni život i običaje* i u časopisu za crkvenu glazbu *Sv. Cecilija*. Poneki od ovih skladatelja provodili su i vlastita istraživanja folklorne glazbe. U svojim umjetničkim djelima integrirali su narodnu melodiku, ritam i harmoniju, obrađivali su narodne napjeve i plesove, koristili su se citatima, ali i uspješno stvarali po uzoru na glazbeno stvaralaštvo naroda. Prvi idolog ove generacije skladatelja nacionalnog smjera bio je Antun Dobronić.

lišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, 1979., str. 120.

4 Josip Andreis: *Povijest glazbe*, sv. 4: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989., str. 187-189.

5 Usp. isto, str. 188.

6 J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 120.

7 Stanislav Tuksar: *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000., str. 90. Usp. J. Andreis: *Povijest hrvatske glazbe*, str. 188.

8 Usp. Josip Andreis: *Povijest hrvatske glazbe*, str. 277.

9 S. Tuksar: *Kratka povijest hrvatske glazbe*, str. 115.

Glazbeni izričaj nekog naroda, kada govorimo o folkloru, odnosno o pučkoj kulturi, temelji se na vokalnom izražavanju više nego na vokalno-instrumentalnom ili pak samo instrumentalnom. Vokalna glazba ove vrste plod je djelovanja anonimnog, primitivnog skladatelja koji svakodnevne životne situacije opisuje i nadopunjava glazbenim izražavanjem, a pritom riječi i tonovi u uravnoteženom međusobnom utjecaju ostvaruju osobitost narodnog idioma. Vokalna je glazba popratni medij gotovo svim manifestacijama seljačkog kolektiva, od nadglasavanja u seoskim konobama do dječjih pjesmica i uspavanki, vojničkih pjesama pa do čiste ljubavne lirike, ona prožima „život naroda u svakoj značajnijoj zgodi njegove svakidašnjice”.¹⁰

Prevlast popijevke u folklornoj i pučkoj glazbi odrazila se i na stvaralaštvo skladatelja nacionalnog pravca koji su inspiraciju za obogaćivanje svog umjetničkog rada tražili upravo u formama vokalne glazbe. Zbog toga su, između ostalog, i prva djela koja su nastala u ovom razdoblju pripadala glazbenoj vrsti popijevke namijenjene zboru ili solistima. U želji da svom stvaralačkom opusu „udare pečat narodnog stvaralaštva”,¹¹ skladatelji su bili skloni ne samo narodnim popijevkama nego i uglazbljivanju stihova iz narodne, pučke poezije te obradama različitih pučkih običaja, legendi i priča. Novi izvori folklornih sadržaja pružili su ovim skladateljima priliku za razvoj i drugih vokalnih, odnosno vokalno-instrumentalnih vrsta te čiste instrumentalne glazbe koja zvukovnim obiljem orkestra može dočarati odsječak narodnog života. Sklonost romantike prema izboru tema iz nacionalne povijesti kod ovih se skladatelja više usmjerila prema narodnoj predaji u kojoj likovi i događaji preuzimaju glavnu ulogu u glazbeno-scenskim djelima. Običaji i obredi, nošnje i plesovi, epske pjesme i likovi iz svakidašnjeg života, sve to čini širok spektar folklornih motiva koji kao ishodište za stvaranje umjetničke glazbe dodatno omogućuju da se u tom stvaralaštvu očuva karakteristična obojenost narodnim izrazom. Kao što čipka krasi narodnu nošnju ili pak ručno vezeni „tabletić” kuhinjski stol domaćina, takvi sklopovi tonova i boja „kakvi nastaju samo u narodnim sredinama, kao plodovi seljačkog ukusa”¹², zavladao su i obojali pozornicu kazališta i u potpunosti oživjeli narod sa svim njegovim vrlinama i manama, sklonostima i začudnostima.

Ljubav prema narodnom stvaralaštvu proizlazi iz neposrednog dodira s njim. To narodno blago svojom ljepotom i beskrajnom svježinom postalo je izvorom ideja i inspiracija svakom skladatelju nacionalnog smjera. Prikupljanjem narodnih napjeva i njihovim proučavanjem, glazbenicima se od početka nameće zamisao o njihovoj obradi, prvenstveno postavljanjem vokalne ili instrumentalne harmonijske pozadine na primitivne melodije „nadarenog seljačkog skladatelja pjesnika”.¹³ U oblikovanju umjetničke glazbe skladatelji su se služili harmonijskim značajkama, karakterističnim tonskim nizovima kao i formalnim konstrukcijama

10 J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 125.

11 Isto.

12 Isto, str. 126.

13 Isto, str. 125.

melodija folklornih podneblja kako bi što vjernije prikazali ugođaj života na selu ili uglazbili neku od narodnih priča. Osim obrade i harmoniziranja postojećih melodija, ponekad je skladatelj u „priprostem narodnom motivu”¹⁴ prepoznao njegov veći potencijal, pa su slobodnijom obradom motiva nastajala djela širokih dimenzija koja su, uz skladateljev osobni pečat, postajala tvorevine koje u jednakoj mjeri pripadaju i umjetniku i narodu.

JAKOV GOTOVAC

Jakov Gotovac, jedan od najznačajnijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća, svojim je opusom ostavio dubok i trajan trag u hrvatskoj glazbenoj kulturi. Rođen 1895. godine u Splitu, Gotovac je tijekom više od pet desetljeća umjetničkog djelovanja oblikovao glazbeni izraz koji se temelji na narodnom melosu i nacionalnom identitetu, a osobito se istaknuo na području vokalne glazbe, popijevke, solopjesme i scenske glazbe. Njegovo stvaralaštvo, snažno ukorijenjeno u folkloru, karakteriziraju: osebujna melodijska invencija, bogata ritmika i orkestracija puna kolorita, tradicionalna harmonija utemeljena na harmonijski-funkcionalnom tonalitetu proširenom obilježjima folklornih, tj. modalitetnih ljestvica te povremena upotreba efektnih disonanci.¹⁵

Put Jakova Gotovca k glazbeno-stvaralačkom ostvarenju nije bio konvencionalan. Uobičajeno je da je skladateljska praksa proizlazi kao završna faza iz stečenog znanja nastave *solfeggia*, harmonije, kontrapunkta, glazbene teorije i sviranja instrumenta u kojoj ono naučeno postaje teorijska i tehnička osnova za oblikovanje vlastitih muzičkih misli. Gotovac je međutim, komponirajući vlastita djela, otkrivao zakone glazbeno-harmonijskog oblikovanja. Na samom početku stvaralačke djelatnosti spoznao je što želi koje su njegove mogućnosti, pa je u skladu s time „razborito ekonomizirao sredstvima koja su mu stajala na raspolaganju”.¹⁶ Prva Gotovčeva djela nastala su kao mladenački eksperimenti prije nego što je započeo s učenjem glazbeno-teorijskih disciplina. Sam je Gotovac kasnije za ta djela rekao da nemaju nikakvu vrijednost i označio ih Gundulićevom sintagmom „porod od tmine”.¹⁷ Ipak, ta se djela mogu promatrati kao idejna skica onoga na čemu će se graditi cijeli njegov skladateljski opus. S obzirom na to da su to skladbe koje su nastale u vrijeme autorova pohađanja srednje škole i studija prava, razumljivo je da one dokumentiraju fazu lutanja budućeg skladatelja u

14 Isto, str. 127.

15 Usp. Josip Andreis: Gotovac, Jakov, u: *Muzička enciklopedija*, sv. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971., 709-710; Mirjana Škunca i Ivona Ajanović-Malinar: Jakov Gotovac, u: *Hrvatski biografski leksikon (1983–2025), mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002., (<https://hbl.lzmk.hr/clanak/7314>); Krešimir Kovačević i Koraljka Kos: Gotovac, Jakov, u: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001., (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011522>).

16 Usp. J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 127.

17 Usp. Mirjana Škunca: *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008., 169.

traženju vlastite glazbeno-stilske orijentacije. Gotovčev rad stilski nije obojen političkim zbivanjima i nije težio obnovi nekih prošlih stilova. Prema njegovim riječima, on se „nadovezao na tradiciju svjetske muzičke literature, koja je utjecala u prvom redu na njegovu formu”, dok je „vlastiti muzički izraz i govor” pronašao u „nacionalnom stilu”¹⁸, i to pod utjecajem ideja Antuna Dobronića koji je čvrsto propagirao nacionalni stil koji teži narodnoj glazbi kao izvorištu glazbenog stvaralaštva.

Gotovac je od samog početka stvaranja spoznao koja su njegova htijenja u glazbenom stvaralaštvu i koja su njegova umijeća, pa se u svom radu orijentirao isključivo prema narativnim vrstama: prema vokalnoj, dramskoj i programno-orkestralnoj glazbi. U skladu sa svojim mogućnostima, nije „rasipao vrijeme i energiju u jalove eksperimente neizvjesna ishoda”,¹⁹ pa u njegovu stvaralaštvu nema instrumentalnih glazbenih vrsta simfonije, koncerta ni komorne glazbe, koje počivaju na klasičnom sonatnom ciklusu, njegovu tematsko-motivskom razrađivanju i složenim formalnim rješenjima.

Znatno mjesto u Gotovčevu opusu zauzimaju popijevke i zbarske skladbe, iz čega možemo zaključiti da skladatelj crpe važnu inspiraciju iz tekstovnog predloška, a ne samo iz zvukovnog fenomena i njegova konstituiranja. Valja napomenuti da njegovim djelima ne manjka zaokruženosti i cjelovitosti glazbenog oblika, međutim, ona trpe određenu jednostavnost forme čestom primjenom trodijelnih shema A B A. Gotovcu su strana i višeglasna polifona oblikovanja, a kada se javljaju, vrlo su skromna i uglavnom ne dostižu četveroglasje. Ovo, u određenoj mjeri, objašnjava Gotovčevu suzdržanost od simfonijskih i komornih oblika u kojima je polifono oblikovanje jedna od temeljnih skladateljskih tehnika.

Gotovčev umjetnički rad, promatran u cjelini, ne bori se kako bi riješio nove zadatke i otkrivao i stvarao nove glazbene smjernice. Već smo istaknuli da je svoje sklonosti i područje glazbenoga djelovanja autor odredio na samom početku stvaranja. Upravo u prvih dvadeset godina rada Gotovac je skladao svoja najznačajnija djela koja se i danas izvode, dok je u poslijeratnom razdoblju samo povremeno dosegnuo „izvornost i maštovitost djela iz prethodnog razdoblja”.²⁰ Josip Andreis smatra da Gotovac u svome poslijeratnom stvaralaštvu „nije dodao znatnijih novih obilježja”, pa da je „određena statičnost u primjeni asimiliranih izražajnih sredstava morala poput nepotrebne kočnice utjecati na kvalitet skladbi iz tog razdoblja.”²¹

Gotovca promatramo kao skladatelja kojega privlači folklor, i to ponajprije dalmatinskog podneblja u kojemu je odrastao, „zatim hrvatske, a potom i jugoslavenske

18 Ivo Supićić: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1, 1969., 41.

19 J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 127.

20 M. Škunca i I. Ajanović-Malinar: Jakov Gotovac.

21 J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 130.

glazbene izričajnosti”²², i to prostora Makedonije i Srbije.²³ Puno više od citiranja konkretnih napjeva, Gotovac se služi glazbenim elementima različitih jugoslavenskih folklornih stilova.²⁴ K tome, Gotovčeva glazba vrlo izražajno oživljava strasti i čudi živopisnih likova iz narodnih priča i pjesama.

Središnji dio ovoga rada donosi analizu dviju skladbi za zbor *a cappella* u kojima su uglazbljeni stihovi iz zbirki narodne lirike. Odabrane skladbe primjer su Gotovčeva stvaralaštva koje karakterizira duboko prožimanje osobnog izraza i narodnog duha, pri čemu autor ne poseže za izravnim citiranjem folklornih melodija, već autentičnim glazbenim jezikom uspijeva evocirati atmosferu tradicijskog glazbenog izraza.

DVA SKERCA ZA MJEŠOVITI ZBOR

Dva skerca za mješoviti zbor nastala su 1916. godine.²⁵ Nakon što se oprostio od svojih mladenačkih radova, nazivajući ih „porodom od tmine”, Gotovac sklada dvije skladbe za mješoviti zbor, *Oklada* i *Prigovor* (prvobitni naslov „*Aj, moj Mijo*”) te ih označava kao svoj prvi opus. Već u njima skladatelj odaje elemente karakteristične za kasnije radove – plastično podcrtavanje erotike, kao i smisao za humor koji će posebno doći do izražaja u operi *Ero s onoga svijeta*. Važno je istaknuti kako Gotovčevo shvaćanje pojma „nacionalnog” nije usko povezano uz Dalmaciju i Hrvatsku, već obuhvaća, kako je već rečeno, puno širi teritorij, čemu svjedoče obrade narodnih i umjetničkih tekstova s područja Srbije i Bosne. Narodne tekstove iz Bosne nalazimo u objema pjesmama, *Okladi* i *Prigovoru*, koje sadrže duhovite dijaloge momka i djevojke.

OKLADA

Tekst prve pjesme prati bizarnu okladu momka i djevojke. Ova komično-erotska skladba za mješoviti zbor trodijelne je strukture, A B A, s jasnim kontrastima i promjenama ugođaja. Prvi (A) dio poletnog je karaktera, kao da izražava svoje-glavost likova koji ustraju u svom opredjeljenju u okladi. Drugi (B) dio u polaganom je tempu te dočarava noćni ugođaj, prožet nemirom i iskušenjima momka

22 Lovro Županović: In memoriam, u: *Jakov Gotovac 1895-1982. Spomenica*, 36, ur. Ivan Supičić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1986., str. 11-12.

23 Usp. Ivana Mitrović-Rudić: Folklorno u zbornim a cappella skladbama Jakova Gotovca, u: *Bašćinski glasi*, 2, 1993., 5-49.

24 Usp. Jerko Bezić: Pojave elemenata melodike folklorne dalmatinske urbane pjesme u Gotovčevoj operi „*Ero s onoga svijeta*”, u: *Jakov Gotovac 1895-1982. Spomenica*, 36, ur. Ivan Supičić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1986., str. 13-16.

25 U ovom se radu *Dva skerca* analiziraju prema prerađenoj verziji iz 1956. godine koja je tiskana u: *Jakov Gotovac: Zborovi a cappella*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1975., str. 3-13. Svi notni primjeri preuzeti su iz ovoga izdanja. Usp. Andrija Tomašek: *Djela Jakova Gotovca*, u: *Jakov Gotovac*, ur. Jagoda Martinčević, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, Muzički informativni centar, 2003., str. 276.

i djevojke. Treći dio (A), u kojem momak priznaje svoju nemoć i svjesno gubi okladu, repriza je prvog dijela.

Okladi se momak i djevojka,
da zajedno jednu noć prenoće,
da se jedno drugom ne okrene!
Momak meće sve imanje svoje,
sve svoje uzadanje,
a djevojka obrve i oči!
Leži Fata kao ledenica,
kraj nje Meho kao žeravica.
Kad je bilo, noći od ponoći,
uzmuči se jadan čelebija Meho,
pa govori lijepoj djevojci:
Okreni se draga dušo moja,
na poklon ti sve imanje moje.

UVOD (t. 1-8)

Skladba je u A-duru i započinje osmerotaktnim uvodom koji donosi početni materijal i karakter A dijela trodijelne forme. Uvod se sastoji od dviju četverotaktnih rečenica koje kadenciraju na dominantni za VI. stupanj. Kombiniranjem kraćih notnih vrijednosti s duljima u 3/8 mjeri, skladatelj gradi metarsko-ritamsku komponentu koja prati prirodne jezične naglaske, a upotrebom oznaka za artikulaciju dodatno inzistira na pravilnoj akcentuaciji riječi.

Prpošna melodijska linija soprana odebljana je donjom tercom u dionici alta (t. 1-3), a prati ju jednostavna harmonijska progresija. Prva dva takta donose tonički kvintakord i dominantni septakord, a sljedeći dvotakt harmonijski je nešto bogatiji iako se ne udaljava od osnovnih harmonijskih funkcija. Dominantni septakord rješava se u VI. stupanj nakon kojeg u prohodu nastaje treći obrat smanjenog septakorda VII. stupnja. Uvodna rečenica kadencira na sekundarnoj dominantni za VI., a kojoj prethodi trozvuk na IV. stupnju obojen prohodnim tonom 6 na 5.

Primjer 1. J. Gotovac, *Oklada*, op. 1, br. 1, 1916., prva četverotaktna rečenica, t. 1-4. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 3.)²⁶

The image shows a musical score for four voices: Soprani, Alti, Tenori, and Basi. The music is in A major (one sharp) and 3/8 time. The lyrics are: "Okladi se momak i djevojka, da zajedno jednu noć prenoće, da se jedno drugom ne okrene! Momak meće sve imanje svoje, sve svoje uzadanje, a djevojka obrve i oči! Leži Fata kao ledenica, kraj nje Meho kao žeravica. Kad je bilo, noći od ponoći, uzmuči se jadan čelebija Meho, pa govori lijepoj djevojci: Okreni se draga dušo moja, na poklon ti sve imanje moje." The score shows the first four measures, with dynamics like *f* and *mf* indicated.

²⁶ Svi notni primjeri preuzeti su iz izdanja: Jakov Gotovac: *Zborovi a cappella*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1975., str. 3-13.

Dinamika druge rečenice stišana je za jednu razinu u odnosu na početak, iz *p* u *pp*, što odgovara tekstovnom predlošku koji opisuje ulog ove bizarne oklade. Radi postizanja veće ekspresije, skladatelj reducira zborški slog na soprane, alte i tenore, a naglim *crescendom* i šesnaestinskim pokretom u 15. taktu postiže se ubrzavanje tempa i psihološka gradacija.

Primjer 3. J. Gotovac, *Oklada*, t. 9-15. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 3.)

Zanimljiv je, međutim, harmonijski tijek posljednje četverotaktne rečenice A dijela (t. 16-19). Nakon toničkog kvintakorda slijedi septakord II. stupnja s dodatnom sekstom *gis* na *g*. Miksolidijska septima *g* u A-duru upućuje na uvođenje subdominante harmonije koja će u nastavku i zazvučati na tonu *h*, no slušni je učinak ovog akorda bliži napuljskom sekstakordu u *fis*-molu, uz kojeg zvuči i septima u altima.

Na prvoj dobi 17. takta tonički je sekstakord s dodanom kvartom, odnosno sekstom s obzirom na temeljni oblik akorda. Ova manira dodavanja sekunda tipična je u Gotovčevim djelima kao sredstvo harmonijskog kolorita. A dio skladbe završava tipičnom autentičnom kadencom s kadencirajućim kvartsekstakordom.

Primjer 4. J. Gotovac, *Oklada*, t. 16-19. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 3.)

Sljedeći četverotakt nastao je na osnovi prvog stiha te ponavlja iste funkcionalne progresije s početka skladbe. Kadenca je, međutim, autentična, a tonika

predstavljena temeljnim tonom u oktavi. Posve jednaka harmonijska progresija u ulozi je potvrde tonaliteta, a ponavljanjem jednakog tekstovnog predloška, skladatelj zaokružuje prvi dio stvarajući napetost u iščekivanju nastavka.

Primjer 5. J. Gotovac, *Oklada*, t. 20-23. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 4.)

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and D major. The lyrics are "Okla-di se momak i dje-voj-ka!". The music is marked with "ff" (fortissimo) and "cresc." (crescendo). The score consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The piano accompaniment is on the bottom staff.

B DIO (T. 24-77)

Drugi (B) dio karakterizira molski tonalitet koji dočarava noćni ugođaj, a oznake karaktera (tal. *timido* – sramežljivo, *cupo* – tmurno) sugestija su koja prati psihološku pozadinu teksta.

Središnji dio, s obzirom na melodijsku komponentu, mogao bi se podijeliti na dvije cjeline. Prva od njih (t. 24-50), B1, formalno odgovara obliku A dijela kompozicije – a b a'. U B dijelu dolazi do promjene mjere iz 3/8 u 2/4, a oznaka tempa jest *Andante*.

U prvom taktu B1 dijela uspostavlja se ostinatna figura u dionici basa koja je zasnovana na izmjenjivanju toničke i dominante funkcije. Tonički kvintakord naznačen je malom tercom, a dominantni „praznom” kvintom u folklornom duhu. Iznad ostinatne figure zamjetan je ležeći ton *a* u dionici tenora, koji ujedno melodijski oslikava tektovni predložak „Leži Fata...”. U početku svake rečenice melodijske su linije dionica raslojene (basi, tenori, soprani i alti), a zatim se u kadenci objedinjuju u harmonijskoj progresiji.

Zanimljiv je, međutim, slobodan tretman neakordnih tonova u 28. taktu kao i silazni melodijski mol u dionici alta. Nakon toničkog kvintakorda, u prohodnom kretanju unutarnjih dionica, s ležećim tonom *a* nastaje harmonijska struktura nepotpunog dominantnog septakorda, odnosno VII./V., pa na tren istodobno zvuči tonička i dominantna, odnosno D i DD funkcija iako zbog njihova kratkog trajanja ove akordne konstrukcije ne možemo smatrati samostalnim.

Nakon povećanog sekstakorda III. stupnja na posljednjoj osminki u taktu slijedi tonički kvintakord s dodanom sekundom te alterirani sekundakord II. stupnja u funkciji dominante za dominantu koji priprema kadencu. Rečenica kadencira dominantnim kvintakordom d-mola.

Primjer 6. J. Gotovac, *Oklada*, početak B dijela, t. 24-29. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 4.)

Andante (♩ = ♩) *pp timido*

Le - ži Fa - ta ka - o le - de - ni - ca,

Le - ži Fa - ta le - de - ni - ca,

Le - ži Fa - ta, le - ži Fa - ta le - de - ni - ca,

Jednaka motivsko-tematska cjelinu ponavlja se zatim u fis-molu. Prva četiri takta (t. 30-33) na identičan način izlažu harmonijske i melodijske komponente nakon čega slijedi razvoj i gradacija glazbenog zbivanja, što vodi do melodijskog vrhunca.

Melodijska linija ove gradacije kreće se u postupnim uzlaznim pomacima, a njezina harmonijska struktura proizlazi iz paralelnog kretanja vanjskih dionica u decimama. Narodni prizvuk, osim paralelnih kretanja dionica i završetcima fraze na „praznim” kvintama u ostanatnom motivu, podcrtan je i upotrebom modalitetnih suzvučja. Nakon toničkog kvintakorda u fis-molu (t. 34) slijedi sekstakord prirodnog VII., pa kvintakord na prirodnom III. stupnju. Slijedi sekstakord II. s povišenom tercom, tonom *dis*, koji kao povišeni VI. stupanj unosi prizvuk dorskog modusa.

Primjer 7. J. Gotovac, *Oklada*, t. 30-35. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 4.)

f

Kraj nje Me - ho, kraj nje Me - ho

Kraj nje Me - ho, kraj nje Me - ho

Kraj nje Me - ho, kraj nje Me - ho,

Dva takta koji se nadovezuju (t. 36-37) u ulozu su nastavka gradacije glazbenog zbivanja prije samog melodijskog vrhunca na tonu *f*. U analizi harmonijske komponente uočavamo uklon u paralelni A-dur kao i naglu modulaciju pomoću enharmonijske promjene akorda u početni d-mol.

Zanimljiv je spoj akorda *ais-cis-e* s akordom *e-(g)-b-d* u taktu 37. Prvi od njih u ulozu je dominante za II. stupanj u A-duru, a enharmonijskom promjenom u *cis-e-(g)-b* postaje dominantna u d-molu.

Tonika d-mola naznačena je u basovoj dionici dok harmonijski sklop sugerira septakord II. stupnja.

Primjer 8. J. Gotovac, *Oklada*, t. 36-37. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 4.)

Musical score for Example 8, showing three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics "ka-o" and dynamic markings "sf". The score is in D minor and 4/4 time. The Soprano staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Alto and Bass staves provide harmonic support with chords and moving lines.

Sljedeća četverotaktna fraza donosi parove dionica koje, od melodijskog vrhunca, u paralelnim oktavama izlažu postupni silazni melodijski niz od terce do vođice d-mola. Smirenje glazbenog zbivanja kao i dinamičko opadanje ostvareno je kanonskim lancem melodijskog motiva koji postepeno nestaje. Ovako kanonski ulančane dionice predstavljaju kontrapunktну tehniku skladanja koja je kod Gotovca vrlo rijetko prisutna.

Primjer 9. J. Gotovac, *Oklada*, t. 38-41. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 4.)

Musical score for Example 9, showing three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics "že-ra-vi-ca" and dynamic markings "ff" and "calando". The score is in D minor and 4/4 time. The Soprano staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Alto and Bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. The tempo marking "calando" is present in the final measure.

Nastavak (t. 42-46) donosi u potpunosti isti materijal s početka B1 dijela, a promjena se događa u kadenci. Nakon sekstakorda III. stupnja u taktu 46 skladatelj uvodi subdominantnu funkciju u obliku kvintakorda na IV., nakon kojeg slijedi dominantna za V. koja se i rješava u kvintakord na V. stupnju. Ova široka polovična kadenca, ostvarena opisanom progresijom, upotrebom dužih notnih vrijednosti ostvaruje usporevanje tempa i zaokružuje prvu cjelinu.

Primjer 10. J. Gotovac, *Oklada*, t. 42-49. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 5.)

Sopran: *pp* Le - ži Fa - ta ka - o le - de - ni - ca! *rit... pp*
 Alto: *pp* Le - ži Fa - ta le - de - ni - ca!
 Bass: *pp* le - ži Fa - ta, le - ži Fa - ta ka - o le - de -

Početak B2 dijela karakterizira kanonsko ulančavanje dvotaktne fraze, a nastavak kretanje parova dionica u paralelnim tercama. Udaljenost imitacijskog eksponiranja početnog motiva je jedan takt, a motiv je građen od materijala ostinatne figure iz B1 dijela u augmentaciji.

Melodijsko kretanje u paralelnim tercama prožeto je upotrebom intervala povećane sekunde, čime se skladatelj približava elementima melodike glazbenog stvaralaštva naroda Bosne. Paralelno kretanje svih dionica nakratko se prekida u taktovima 56 i 57 unutar kojih se izmijene dvije glavne funkcije: subdominanta i dominanta u duljim notnim vrijednostima. Radi održavanja metarskog pulsa, dionice alta i basa nastavljaju kretanje u osminkama. Ova prva cjelina kadencira ekvisono na dominantni d-mola.

Primjer 11. J. Gotovac, *Oklada*, t. 50-60. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 5.)

Sopran: *a tempo cupo pp* Kad je bi - lo, kad je bi - lo, kad je bi - lo
 Kad je bi - lo, kad je bi - lo, kad je bi - lo
 Alto: *pp* Kad je bi - lo kad je bi - lo, kad je bi - lo
 Bass: *cupo* Kad je bi - lo, kad je bi - lo, kad je bi - lo
 Sopran: *sf* no - ci od po - no - ci, *fp* no - ci od po - no - ci, od po - no - ci.
 Alto: *sf* no - ci od po - no - ci, *fp*
 Bass: *sf* no - ci od po - no - ci, no - ci od po - no - ci od po - no - ci.

U nastavku (t. 61) uočavamo ponavljanje već poznatih elemenata: imitacijskog eksponiranja dvotaktne fraze iz B2 dijela kao i kretanje u paralelnim tercama, a jednaka interpretacijska oznaka *cupo* (tal. tmurno) s početka B2 dijela sugerira repeticiju poznatog materijala.

Završni dio središnjeg B dijela skladbe donosi napuštanje pokreta u paralelnim tercama i širenje dionica u akordnu strukturu. Harmonijsko kretanje ovog dijela odvija se uglavnom oko dominantne funkcije d-mola, a kadencira sekundarnom dominantom za V. stupanj.

Primjer 12. J. Gotovac, *Oklada*, t. 61-68. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 5.)

The musical score for 'Oklada' (Example 12) consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: "Kad je bi-lo, kad je bi-lo, kad je bi-lo no-ći od po-no-ći, kad je bi-lo, kad je bi-lo, kad je bi-lo no-ći od po-no-ći, kad je bi-lo, kad je bi-lo no-ći od po-no-ći." The score includes dynamic markings such as *pp cupo*, *pp*, *f*, and *sf*. The music is in a minor key and features parallel motion in the upper voices.

Slijedi imitacijska igra parova dionica koja i ovdje u paralelnim oktavama izlaže već opisani silazni melodijski motiv. Neposredno prije vrhunca (t. 71), na harmonijskom planu prepoznajemo progresiju već poznatog akordnog slijeda: I – VII₂ – V_{6/4} – V₂.

Vrhunac središnjeg dijela ostvaren je *ff* dinamikom te interpretacijskom oznakom *pesante* (tal. težak, masivan), koja karakterno prati tekstovni predložak „Uzmuči se čelebija Meho...” Harmonijski zastoj smanjenog septakorda na povišenom IV. stupnju u gornjim glasovima (t. 72-73) zvuči uz melodijsku liniju basa koji donosi silazni oblik ciganske ljestvice odnosno varijantu harmonijskog mola.

Primjer 13. J. Gotovac, *Oklada*, t. 69-74. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 6.)

The musical score for 'Oklada' (Example 13) consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: "uz-muči se, uz-muči-se (pesante) Me- ho, pa uz-mu-ći se ja-dan Me- ho, pa uz-muči se, uzmuči se (pesante) Me- ho, pa uz-mu-ći se ja-dan če-le-bi-ja, uz-muči se če-le-bi-ja Me-ho, pa". The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sf*. The music is in a minor key and features parallel motion in the upper voices.

Nakon vrhunca slijedi trotaktna fraza koja po svojoj harmonijskoj strukturi predstavlja povratak u početni tonalitet i zaključak središnjeg dijela. Već u prvom taktu ove fraze (t. 75) uočavamo ton *h* koji je dodana seksta na kvintakordu IV. stupnja, *sixte ajoutée* u a-molu. Sukladno tome možemo zaključiti da se modulacija u a-mol dogodila pomoću zajedničkog akorda u 74. taktu – kvintakord *d-f-a* postaje subdominanta u a-molu.

Kadenca je ostvarena unutar okvira a-mola, a postupni silazni pomak basovske dionice po tonovima prirodne molske ljestvice (frigijski tetrakord) dovodi harmonijski tijek do dominantnog kvintakorda. Akordi, kvintakord prirodnog VII. stupnja s dodanom sekundom i povećani terckvartakord u ulozi D/D, koji pretihode završnom akordu u kadenci, u ulozi su već prije spomenutog harmonijskog kolorita u folklornom duhu.

Primjer 14. J. Gotovac, *Oklada*, t. 75-77. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 6.)

A' DIO (T. 78-88)

Posljednji dio (A'), s obzirom na uspostavljanje početnog A-dura te ponavljanje materijala s početka skladbe, ostvaruje učinak reprize. Skladan je na osnovi posljednjih dvaju stihova koji tvore tri rečenice. Kraćenje posljednjeg dijela ostvareno je izostavljanjem četverotaktnog ponavljanja prve rečenice koja se zamjenjuje *codom*.

Posljednja cjelina označena je povratkom u početni tempo uz interpretacijsku oznaku *fervido* (tal. žarko) te *f* dinamiku koja podcrtava prevrtljivu ćud momka, koji se, unatoč prvotnoj odlučnosti da ustraje u okladi, ipak prepustio unutarnjim porivima koji su ga naveli na to da odustane.

CODA (T. 89-92)

Slijedi glazbeni materijal s oznakom izvođenja *largo e espressivo* (tal. široko, izražajno) na tekst „Okreni se...”, a to je zaziv koji sugerira emocionalni naboj. Širenje glasova u protupomaku i progresija povećanog 6 u alterirani kvintakord VII. stupnja podcrtava sadržaj teksta. Završna kadenca odgovara onoj u prvom dijelu, sada u funkciji *code*.

Primjer 15. J. Gotovac, *Oklada*, Coda, t. 89-92. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 6.)

Tablica 1. Shema skladbe *Oklada*.

TAKTOVI	FORMALNI DIO		TONALITET	METARSKO OBLIKOVANJE		
1-8	Uvod		A-dur (cis-mol)	4+4		
9-12	A	a	A-dur	4		
13-15		b	A-dur (fis-mol)	3		
16-19		a'	A-dur	4		
20-23		a'		4		
24-29		B	B1	a	d-mol	2+2+2
30-33	a'			fis-mol	2+2	
34-37	b			dorski na fis / A-dur	2+2	
38-41	c			d-mol	4	
42-46	a''			d-mol	2+2+1	
47-49	d				3	
50-52	B2		e	d-mol	3	
53-55			f		3	
56-57			g		2	
58-60			h		3	
61-63			e		d-mol	3
64-65			f'			2
66-68			i			3
69-71			c'			3
72-74	j		3			
75-77	k		a-mol	1+2		
78-81	A'		a	A-dur	4	
82-84		b	A-dur (fis-mol)	3		
85-88		a'	A-dur	4		
89-92	Coda		(cis-mol) A-dur	2+2		

PRIGOVOR

Druga pjesma prati dijalog dvoje ljubavnika, Mije i njegove drage. U ljubavnom dijalogu ispunjenom emocijama, mudrošću i humorom, djevojka opominje voljenog Miju da ne traži ljubav u pogrešnim stvarima. Tematika ljubavi i čežnje, kao i razgovor između muškarca i žene, pristaje u okvir narodnih ljubavnih pjesama, koje su poznate kao sevdalinke. Tekst pjesme ispunjen je metaforama u kojima „voda” simbolizira nešto nepredvidivo, nepouzđano, „vino” je simbol veselja, života i mladosti, a „udovica” tuge, opasnosti, ali i iskušnja. Pjesma koristi ritmično ponavljanje teksta, metafore i simboliku karakterističnu za sevdalinke, dok istovremeno naglašava snagu i mudrost ženske figure, što često nalazimo u toj glazbenoj vrsti.

Forma skladbe ostvarena je unutar trodijelnog okvira A B A' + *coda*, a svaki je dio trodijelan. Skladbu karakteriziraju česte promjene tempa i mjere, a dinamika radnje i karakter likova oslikan je upotrebom akcentuacije tonova koji su nositelji jezičnog naglaska.

Aj, moj Mijo, janje moje
gdje si sinoć bio?
Draga moja bolila me glava!
Nisam li ti Mijo govorila,
ne pij vode ne ljub' udovice.
Jer je voda svaka grozničava,
udovica srca žalostiva!
Draga moja, ne karaj me bolna!
Aj, moj Mijo, janje moje
nisam li ti govorila.
Nisam li ti govorila,
ne pij vode ne ljub' udovice.
Već pij vino, a ljubi djevojku!

Sevdalinka je lirski ljubavna pjesma bosanskohercegovačkoga muslimanskoga seoskog i gradskog pučanstva, ali je prisutna i u dijelovima Hrvatske, Crne Gore i Srbije. Riječ „sevdah” dolazi od arapske riječi *sawda*, koja je u turskom *sevda* i znači „ljubavnu čežnju”, „melankoliju” i „strast”.

A DIO (T. 1-25)

Skladba je u A-duru i započinje uzvikom „Hej!” u unisonom skoku s dominante na toniku. Jedna se od karakteristika cijele skladbe može uočiti odmah na početku, a to su nagle i stalne promjene dinamike, kao i učestale promjene tempa.

Prvi odlomak A dijela (t. 1-9) nosi oznaku *Moderato con moto*, a harmonijski ustroj pretežito je dijatonske prirode. U taktu 2 i 3, iznad pedalnog tona na dominantni izmjenjuju se tonička i dominantna funkcija, a metarsko-ritamska komponenta prati prirodne naglaske u tekstu. Karakteristična je triolska figura mediteranskog prizvuka u dionici soprana i alta, koja će se kasnije eksponirati i u drugim glasovima unisono ili u obliku kanonskog ulančavanja fraza između grupa dionica (t. 20-21).

Prvi četverotakt završava progresijom T – D/IV – IV6 – IVp (varijanta frigijskog tetrakorda), a nagli *crescendo* u istom taktu priprema njegovo ponavljanje. Promjene na harmonijskom planu događaju se u 7. taktu. Skladatelj uvodi subdominantnu harmoniju koja na tonu *fis2* ujedno predstavlja i melodijski i dinamički vrhunac ovog odlomka, a u nastavku, upotrebom sekundarnih dominanti (D/VI i D/D), proširuje početni harmonijski obrazac D – T. Ova osmerotaktna cjelina kadencira dominantnim kvintakordom na uzvik „Hej!”, a akord D/D koji mu prethodi daje samom završetku folklorni prizvuk.

Primjer 16. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 1-9. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 7.)

Moderato con moto

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is a lower vocal line. The tempo is marked 'Moderato con moto'. The score includes various dynamics such as *p*, *sf*, and *ff*. There are also triplets and accents indicated. The lyrics are written below the notes.

Središnji dio A dijela (t. 10-19) u brzom je tempu (*Presto*) i 2/4 mjeri. Formalno ga možemo podijeliti u dvije četverotaktne rečenice s vanjskim proširenjem od dvaju taktova koji moduliraju u početni tonalitet.

Prva rečenica sastoji se od dviju jednakih fraza, od kojih druga, transponirana u okvir medijantnog cis-mol tonaliteta, melodijskim konturama kao i harmonijskim odnosima potpuno odgovara prvoj. Fraze su na harmonijskom planu oblikovane kao dvije autentične kadence, a karakterizira ih melodijski obrazac dionice tenora koji u drugom taktu donosi rastavljeni tonički trozvuk A-dura, odnosno cis-mola.

U nastavku uočavamo naglu promjenu ritamske pulsacije kao i *pp* dinamiku koja ukazuje na promjenu emotivnog stanja likova i dinamike radnje. Osminskom

pulsacijom i ponavljanjem pitanja, skladatelj glazbeno ocrta emocionalni naboj teksta „Gdje si sinoć bio?“, ali i karakter djevojke koja se osjeća nesigurnom ili ljubomornom.

Primjer 17. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 10-19. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 7-8.)

Presto

Hej, aj moj Mi - jo hej, ja - rje mo - je gdje si sinoć bi - o

Hej, aj moj Mi - jo hej, ja - rje mo - je

aj moj Mi - jo ja - rje mo - je gdje si bio

cresc.

gdje si si - noć bi - o hej!

cresc.

hej gdje si bi - o hej

U posljednjim dvama taktovima ovog dijela harmonijski tijek donosi kromatsku modulaciju putem terčne srodnosti: dominantna cis-mola, predstavljena kvintakordom *gis-his-dis* kromatskim pomakom na posljednjoj dobi u taktu prelazi u akord *h-dis-fis-a*, čija je funkcija D/D u početnom A-duru.

U nastavku slijedi ponavljanje materijala s početka skladbe, na što ukazuje i oznaka *Tempo primo*. Ponavljanje je varirano imitacijskim provođenjem triolskog motiva kroz vanjske dionice i proširenjem u kadenci koja je sada plagalna (molški II6/5 – I).

B DIO (T. 26-82)

Dio B, slično kao i dio A, započinje cjelinom od 10 taktova koja se ponavlja i na kraju. Povjerena je muškom zboru, a prikazuju emocionalno stanje lika Mije koji pasivnim odgovorima djevojci pokušava izbjeći posljedice mladenačkog lutanja punog iskušenja.

Ova cjelina odvija se unutar cis-mol tonaliteta, a osim promjene mjere u 4/8 nosi i oznaku tempa *Andante con malinconia comica* (umjereno sporo, s melankoličnim, ali komičnim tonom). Interpretacijska oznaka sugerira kontrastnu atmosferu ovog dijela; glazba treba zvučati pomalo tužno, ali istovremeno imati ironičnu, šaljivu notu kao da se sama sebi „podsmjehuje”.

Prva četverotaktna rečenica započinje dramatičnim *forte* zapjevom u tercama basova i tenora. Melodija je suzdržana i kreće se u postupnim silaznim pomacima bez većih skokova. U basovoj dionici na samom početku uočavamo interval povećane sekunde kao element orijentalnog prizvuka. U posljednjem taktu prve fraze (t. 29) tenori se dijele i s basom tvore dominantni kvintakord cis-mola, odnosno polovičnu kadencu.

Primjer 18. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 26-29. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 8.)

Slijedi druga rečenica, harmonijski bogatija i razvijena u četveroglasnom slogu muškog zbora. Zapjev je ovoga puta u *pp* dinamici s oznakom *Allargando e smorzando*, odnosno postupno usporavajući i „umirući”. U 30. taktu nižu se harmonije I – V – IV6 što nije tipična progresija za klasični tonalitet, no svakako odgovara folklornom duhu. U sljedećem taktu zvuči septakord VII. stupnja s varijantom izmjeničnog tona *e*, a u nastavku harmonijsko okruženje donosi zastoj na subdominanti obogaćen prohodnim kvartsektakordima; dvotaktna fraza teče u širokoj legato liniji (IV6 – I6/4 – II6/5 – I6/4 – II4/3). Ovaj odlomak kadencira autentičnom kadencom, ekvisono na tonu *cis*.

Primjer 19. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 30-35. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 8.)

Nakon cezure u 35. taktu skladatelj tonalitetnim skokom ponovno uspostavlja A-dur, a mjeru mijenja u 2/4. Ovaj dio karakterizira brz tempo (*Allegro deciso*) i plesni karakter prožet sinkopiranim ritmom koji odiše narodnim prizvukom. Energične i ritamski upečatljive četverotaktne rečenice tvore simetričan oblik cijelog B dijela: a – b – c – c – b’ – a.

Prva rečenica koja potvrđuje A-dur ostvaruje se izmjenjivanjem toničke i dominantne funkcije. Harmonijska struktura proizlazi iz paralelnog vođenja glasova na ležećem tonu dominante, a dionica soprana oktavnim udvajanjem prati melodijsku liniju prvog basa (t. 36-37). U ukupnom slušnom dojmu ipak se basovski tonovi čuju kao nositelji harmonijskih progresija, a gornji glasovi formiraju odgovarajuće akordne strukture (I – I6/4 – V2 – I6).

Sljedeći dvotakt sastoji se od toničke i dominantne funkcije, a u ulozu je kadence prve rečenice. Osnovne harmonijske funkcije obogaćene su *appoggiaturama* koje naglašavaju određene dijelove teksta; na početku su takta, a dio su razigrane melodijske linije u sinkopiranom ritmu.

U nastavku slijede dvije jednake rečenice od kojih druga, po sredini modulira u cis-mol. Modulacija je dijatonska i ostvarena pomoću zajedničkog akorda; u 45. taktu, umjesto dominante za VI. (kao što je to bio slučaj u prvom izlaganju ovog materijala u t. 41), zvuči septakord VI. stupnja A-dura (*fis-a-cis-e*) koji u cis-molu postaje septakord IV. stupnja. Ovaj odlomak kadencira autentičnom kadencom u cis-molu, a terca *cis-e* na posljednjoj osminki u taktu predstavlja vezivno tkivo dvaju karakterno različitih dijelova.

Primjer 20. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 36-48. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 9.)

Allegro deciso marcato

f Ni-sam li ti Mi-jo go-vo-ri-la ne pij vo-de ne ljub' u
f Ni-sam li ti Mi-jo go-vo-ri-la ne pij vo-de ne ljub' u
mf ne ne pij
p

ff - do-vi-ce ne pij vo-de ne ljub' u - do-vi-ce Ni sam li ti
pp
pp - do-vi-ce ne pij vo-de ne ljub' u - do-vi-ce ne ljub' u
pp ne pij
pp ne pij
pp ne pij

Sljedeću četverotaktnu rečenicu karakterizira melodijsko kruženje oko tona *gis* u dionici alta kao i šesnaestinska uzlazno ljestvična figura dionice basa (t. 50) na tekst „Mijo, Mijo, hej”. Harmonijski tijek izmjenjuje dvije osnovne funkcije: T – D. Molsko tonalitetno okruženje, *pp* dinamika i nagli *crescendo* prije energičnog ljestvičnog motiva u basu odraz su promjene emocionalnog stanja Mijine drage. Glazba i u ovom dijelu slijedi stihove oslikavajući raspoloženje likova. Glazbeni je sadržaj intenziviran i upotrebom različitih artikulacijskih oznaka; sudeći po izdanju, Gotovac svakoj dionici ispisuje zasebne naglaske čime inzistira na deklamaciji teksta, ali postiže i ritamsko-metarsku slojevitost unutar jedne fraze. Rečenica se u nastavku ponovi neizmijenjena na drugom tekstu.

Ovaj je dio vrhunac emocionalne napetosti skladbe, a ujedno predstavlja formalnu os simetrije oko koje se, kao u zrcalu, glazbeni sadržaj ponavlja i smiruje prema kraju.

Primjer 21. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 48-51. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 9.)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Soprano voice, the middle for the Alto, and the bottom for the Bass. The lyrics are written below the staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score shows melodic lines with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

S obzirom na os simetrije (t. 51-52), prethodni se sadržaj ponavlja neizmijenjen (t. 56-63), a posljednja rečenica donosi varirani oblik poznatog materijala s proširenjem u kadenci. Početni dvotakt b' dijela (t. 64-65) harmonijski i melodijski prenosi se doslovno iz prvog b dijela, kao i modulacija u cis-mol, kako smo već opisali. U nastavku se ovaj dvotakt transponira za sekundu niže u cis-mol. Nakon njega slijedi kadencirajuća progresija V6/4 – I6 – V2 – I6 – V 6-5 uz oznaku *rit. e dim.* Ona priprema ponovni nastup muškog zbora koji doslovno ponavlja uvodnu a cijelinu.

Primjer 22. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 60-72. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 10.)

u - do - vi - ca sr - ca ža - lo - sti - va u - do - vi - ca

u - do - vi - ca sr - ca ža - lo - sti - va u - do - vi - ca
ne, ne ljub' ne ljub'

u - do - vi - ca sr - ca ža - lo - sti - va!

u - do - vi - ca sr - ca ža - lo - sti - va!
ne, ne ljub' ne ljub'

A' DIO (t. 83-107)

Po završetku odlomka muškog zbora ponavlja se A dio s početka kompozicija, u kojem je završni dio (a') variran. Cjelinu a" (t. 101-107) čini sedam taktova kanonske imitacije koja se provodi u vanjskim dionicama. Jednotaktna fraza soprana i alta kanonski se imitira u dionici basa u razmaku od triju doba. Za vrijeme imitacijske igre dionica tenora pjeva ležeći ton *e* u komplementarnom ritmu.

Primjer 23. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 101-103. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 12.)

Tempo I²
furloso

pp Aj, moj Mi - jo ja - nje mo - je ni - sam li ti

sempre più cresc.

string. e incalzando

pp Aj, moj Mi - jo ja - nje mo - je ni - sam li ti

sempre più cresc.

string. e incalzando

pp Aj, moj Mi - jo ja - nje mo - je ni - sam

Snažna gradacija u dinamici i tempu dovodi glazbeni materijal do *ff* dinamike i posljednjeg dijela ove skladbe, *code*.

CODA (T. 108-114)

Ovaj dio kompozicije nastao je na osnovi posljednjeg stiha pa u tom kontekstu predstavlja svojevrtni rasplet dramske radnje. *Coda* započinje jednotaktnim motivom koji melodijski i harmonijski odgovara materijalu B iz središnjeg dijela. Ovaj se motiv u sljedećim dvama taktovima sekventno ponavlja za sekundu uzlazno na tonovima *h* i *cis*.

Posebno je harmonijski zanimljiv 111. takt koji u *fff* dinamici donosi akorde snažne harmonijske napetosti intenzivirajući tekst „a ljubi (djevojku)”; na prvoj dobi zvuči povećani kvintsekstakord na IV. stupnju A-dura (D/III) te nakon neutralne harmonije I6/4, slijedi VII/VI s ležećim tonom *a* u sopranu i basu. Sljedeći takt donosi harmonijsku progresiju II4/3 – I6/4 – II6/5 koja završava plagalnom kadencom u taktu 113. Skladba završava unisonim skokom s tona dominante na toniku na neutralni tekst, uzvik „Hej!” kao na početku, čime skladatelj postiže zaokruženost kompozicije.

Primjer 24. J. Gotovac, *Prigovor*, t. 107-114. (Isti: *Zborovi a cappella*, 1975., str. 13.)

Largo patetico

ff u - do - vi - ce. Već pij vi - no, već pij vi - no, već pij vi - no

alarg...

ff u - do - vi - ce. Već pij vi - no, već pij vi - no, već pij vi - no

alarg...

ff lju - bi, ne pij. *alarg...*

fff a lju-bi, lju-bi dje-voj-ku Hej!

precipitoso sf gridato p

fff a lju-bi, lju-bi dje-voj-ku Hej!

fff sf p

Tablica 2. Shema skladbe *Prigovor*

TAKTOVI	FORMALNI DIO	TONALITET	METARSKO OBLIKOVANJE	
1-9	A	a	1+2+1+4+1	
10-19		b	4+4+2	
20-25		a'	2+2+2	
26-35	B	a	4+4+2	
36-47		b	4+4+4	
48-51		c	4	
52-55		c	4	
56-72		b'	4+4+2+2+1+4	
73-82	a	cis-mol	4+4+2	
83-90	A'	a	A-dur	2+1+4+1
91-100		b	A-dur / cis-mol	4+4+2
101-107		a''	A-dur	1+1+1+1+1+1+1
108-114	Coda		A-dur	1+1+2+1+1

ZAKLJUČAK

Jakov Gotovac (1895. – 1982.) pripada krugu najistaknutijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća, a njegov opus obilježen je snažnom prožetošću elementima pučke tradicijske glazbe u duhu ideja nacionalnog smjera između dvaju svjetskih ratova. Kao aktivan sudionik kulturnog i glazbenog života 20. stoljeća, Gotovac je uspostavio skladateljski jezik koji sintetizira idiome pučke tradicijske glazbe s oblicima europske umjetničke glazbe. Posebnu važnost u njegovu stvaralaštvu imaju djela koja reflektiraju folklornu inspiraciju, osobito onu iz dalmatinskog i dinarskog područja. Razdoblje u kojem je Gotovac djelovao bilo je obilježeno nacionalnim i kulturnim buđenjem, a težnja za stvaranjem „hrvatske glazbe” bila je važan segment politike identiteta tadašnje glazbene scene. U tom smislu, Gotovčevo stvaralaštvo treba sagledati unutar šireg europskog konteksta u kojem

su skladatelji poput Antonina Dvořáka, Béle Bartóka i Leoša Janáčka koristili folklor kao temelj vlastitoga glazbenog izraza.

Većini skladatelja opredijeljenih za nacionalni glazbeni izraz osnovni je problem ugradnja elemenata pučke glazbe i njezinih obilježja u jezik klasične glazbe. Neki skladatelji polaze od citata, pri čemu takva rješenja uglavnom ostaju na razini dekorativnosti i proturječe ostatku glazbenog tkiva i jezika. Većina skladatelja ipak bira pisati u duhu narodne glazbe pokušavajući donijeti tek atmosferu tradicijskog ugođaja. Vrlo je logično što se stvaralaštvo nadahnuto narodnom glazbom velikim dijelom realizira u vokalnoj glazbi, kojoj se u toj sintezi priključuje i riječ narodnog jezika, najčešće narodna poezija ili legende.

Klasična glazba temelj je glazbenog jezika Jakova Gotovca. Djela su mu koncipirana izrazito tonalitetno, funkcionalnom okosnicom harmonijskih struktura s bogatom primjenom disonance, osobito dodane sekunde. Često primjenjuje paralelno kretanje četverozvuka i peterozvuka, čime postiže osebnost glazbenog zbivanja iako ono ponekad zapada u jednostavnost i maniru. Posljednjih desetak godina stvaralaštva autor je bio sklon harmonijskoj jednostavnosti te svodi harmonije na najosnovnije funkcije tonalitetnog mišljenja. U vremenu kada se u glazbi na području harmonije događaju goleme promjene, njegova djela stoga nose dijelom arhaični prizvuk.²⁷

Za razliku od znatno reducirane vertikale, najznačajniji element njegove glazbe su pregledne, plastične i veoma raspjevane melodije. Proizašle iz pučkog glazbenog izraza i koncipirane u duhu narodnih napjeva doimaju se kao da su nastale u narodu. Osim karaktera bliskog hrvatskom i šire, balkanskom folkloru, Gotovčevu melodiku krase i mediteranska raspjevanost. Utjecaj je to romanskog podrijetla, odnosno talijanske verističke opere. Gotovčeve melodije usko su povezane sa skladateljevom koncepcijom funkcionalne harmonije te žive u njezinoj punoći i u nizanju simetričnih, periodičnih i logičnih širokih lukova glazbene misli.²⁸

Gotovčev je ritam vrlo jednostavan. Odvija se u pravilnim obrascima i slijedi ritamsku raznolikost obrazaca narodnih pjesama i plesova. Ne koristi složeno poliritamsko ni polimetarsko oblikovanje. Ritamske figure preuzima neposredno iz narodnih izvorišta i rijetko kad ih obrađuje, no unatoč tome, vještijim kombinacijama unutar vokalnog i orkestralnog tkiva jednostavni ritmovi i njihovo ostinato ponavljanje u velikim i efektnim gradacijama dovode skladbu do snažnog vrhunca.²⁹

Gotovčeva sposobnost prikazivanja široke lepeze osjećaja odraz je programnog sadržaja i teksta koji uglazbljuje. Osim ljubavne lirike koja proizlazi iz stihova

27 Usp. Teo Pehal: *Formalno-harmonijska analiza odabranih zbornih skladbi Jakova Gotovca*, diplomski rad, Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2025., str. 13-16.

28 Usp. J. Andreis: *Iz hrvatske glazbe*, str. 128.

29 Usp. Krešimir Kovačević: *Jakov Gotovac, u: Jakov Gotovac: Zborovi a cappella*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1975., str. VIII.

narodne poezije, na dramskoj pozadini Gotovčeva je umjetnost privržena i glazbenom humoru. Na tom području valja istaknuti djela koja su izgrađena povezivanjem raznovrsnih osjećaja, primjerice, *Oklada* koja donosi spoj erotike i humora, dvije karakteristične značajke za Gotovčeve kasnije skladbe.

Elemente pučke glazbe kojima se Gotovac služi kako bi izgradio vlastiti stil na idejama nacionalnog smjera i koje smo uočili u analiziranim pjesmama za zbor, možemo razvrstati u nekoliko kategorija:

- Modusna melodika svojstvena folkloru starije tradicije prisutna je u brojnim zborovima, u analiziranim primjerima to je *Oklada*. Harmonizacija ovakvih melodija odražava se i u harmonijskoj vertikali što dovodi do specifičnih spojeva, odnosno progresija u kojima se često zanemaruje klasična funkcionalnost akorda, osim donekle u kadencama.
- Melodika orijentalnog prizvuka zbog prisutnosti tonskog niza ciganske ljestvice (*Oklada*), odnosno karakterističnog intervala povećane sekunde javlja se u objema analiziranim skladbama. Ona ovdje ima, međutim, posve drugačiju ulogu nego u klasičnom tonalitetu. Doživljava se isključivo kao linearna melodijska pojava te poprima više figurativnu ulogu kao asocijacija narodnog prizvuka.
- U području harmonije Gotovac također unosi modusne elemente (miksoliđijska septima, frigijska kadenca) te paralelizme u načinu vezivanja akorada kao produkt melodijskog kretanja glasova.
- Završetci na dominantni vrlo su tipični u harmonizaciji našega folkloru, čak i ondje gdje melodija ne sadrži modusne elemente. To proizlazi iz većine narodnih melodija koje završavaju tonom drugog stupnja koji se harmonijski shvaća kao kvinta dominantnog akorda. Takvoj kadenci ponekad pretihodi neki oblik dominante za dominantu koja pojačava stabilnost završnog akorda, koji tako postaje privremena tonika. Primjere nalazimo u objema analiziranim skladbama *Oklada* i *Prigovor*.

Naglasimo na kraju da spomenuti problem ugradnje narodnih elemenata u klasični glazbeni izraz Gotovac rješava vrlo uspješno cijelim nizom vrijednih skladateljskih ostvarenja, među kojima su i analizirane pjesme za zbor, u kojima vlastitu skladateljsku invenciju obogaćuje utjecajem folkloru ostajući u okvirima općega glazbenog jezika i izraza svoga vremena.

BIBLIOGRAFIJA

- Andreis, Josip: Gotovac, Jakov, u: *Muzička enciklopedija*, sv. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksiografski zavod, 1971., str. 709-710.
- Andreis, Josip: *Iz hrvatske glazbe*, Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, 1979., str. 119-166.
- Andreis, Josip: *Povijest glazbe*, sv. 4: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

- Bezić, Jerko: Pojave elemenata melodike folklorne dalmatinske urbane pjesme u Gotovčevoj operi „Ero s onoga svijeta”, u: *Jakov Gotovac 1895-1982. Spomenica*, 36, ur. Ivan Supićić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1986., str. 13-16.
- Dahlhaus, Carl: *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko mmuzikološko društvo, 2007.
- Kovačević, Krešimir: Jakov Gotovac, u: *Jakov Gotovac: Zborovi a cappella*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1975., str. VII-XIII.
- Kovačević, Krešimir; Kos, Koraljka: Gotovac, Jakov, u: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001., (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011522>).
- Mitrović-Rudić, Ivana: Folklorno u zbornim a cappella skladbama Jakova Gotovca, u: *Bašćinski glasi*, 2, 1993., str. 5-49.
- Pehal, Teo: *Formalno-harmonijska analiza odabranih zbornih skladbi Jakova Gotovca*, diplomski rad, Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2025.
- Supićić, Ivo: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1, 1969., 23-61.
- Škunca, Mirjana: *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008.
- Škunca, Mirjana; Ajanović-Malinar, Ivona: Gotovac, Jakov, u: *Hrvatski biografski leksikon (1983. – 2025.), mrežno izdanje*, zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (<https://hbl.lzmk.hr/clanak/7314>).
- Tomašek, Andrija: Djela Jakova Gotovca, u: *Jakov Gotovac*, ur. Jagoda Martinčević, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, Muzički informativni centar, 2003., str. 275-290.
- Tuksar, Stanislav: *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Županović, Lovro: In memoriam, u: *Jakov Gotovac 1895-1982. Spomenica*, 36, ur. Ivan Supićić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1986., str. 11-12.

NOTNI IZVORI:

Gotovac, Jakov: *Zborovi a cappella*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1975.

SUMMARY

ELEMENTS OF THE NATIONAL STYLE IN THE CHORAL COMPOSITIONS OF JAKOV GOTOVAC

The ideology of the national movement in music in Croatia in the first half of the 20th century motivated composers to approach Croatian folk tradition in various ways as a source of inspiration for their own work. Among the most recognizable compositional approaches used to realize these ideas, we can highlight the choice of poetry and prose in the vernacular language—often drawn from folk creativity—as well as the expansion of tonal tradition with elements of folk music and its expression, and the shaping of elements of original compositions in the spirit of folk creation, which is most evident in the melodic construction.

In this paper, the aforementioned approaches are illustrated through the works of Jakov Gotovac (1895–1982), who, from his earliest compositions—such as *Dva*

skerca (*Two Scherzos*) for Mixed Choir, Op. 1 (1916)—embraced the ideas of the national movement in his pursuit of creating ‘Croatian music,’ an important element of the identity politics shaping the musical scene of that period. As an active participant in the cultural and musical life of the 20th century, Gotovac developed a compositional language that synthesizes the idioms of traditional folk music with the forms of European art music. A special place in his oeuvre hold works that reflect folkloric inspiration, particularly that drawn from the Dalmatian and Dinaric regions. In the analysis of the selected choral works, the elements of folk music that Gotovac incorporated into the language of art music—and the ways in which he achieved this—have been especially clarified, and these will remain permanently recognizable features of his style.

Keywords: Jakov Gotovac, *Dva skerca* (*Two Scherzos*), the national movement in music in Croatia, folk art creativity, synthesis of folk and art music