

PRISUTNOST SLAVONSKE TRADICIJSKE GLAZBE U OPERI *ERO S ONOGA SVIJETA* SKLADATELJA JAKOVA GOTOVCA

Zdravko Drenjančević

Abstrakt: Unutar bogatog glazbenog opusa, nadahnutog tradicijskom glazbom, dio je nastao pod utjecajem slavonskog melosa. Ovaj rad prikazuje primjenu slavonske tradicijske glazbe u umjetničkoj glazbi koristeći kao primjer najpoznatiju i najizvođeniju hrvatsku operu *Ero s onoga svijeta*, skladatelja Jakova Gotovca (1895–1982). Prisutnost slavonske tradicijske glazbe u djelu otkriva se kroz prepoznatljiv napjev nazvan *bečarac*.

Ključne riječi: *bečarac*; slavonski melos; opera; Jakov Gotovac.

U umjetničkoj glazbi nalazimo brojna skladateljska ostvarenja nadahnuta tradicijom. Kod pojedinih skladatelja primjena tradicijske glazbe značajnije pridonosi procesu oblikovanja njihovog skladateljskog izraza.

Unutar bogatog glazbenog opusa u Hrvatskoj, nadahnutog tradicijskom glazbom, dio stvaralaštva nastao je i pod utjecajem slavonskog melosa. Značajnija prisutnost slavonske tradicijske glazbe u umjetničkom stvaralaštvu očituje se u dvadesetom stoljeću, od završetka Prvog svjetskog rata. Zanimanje skladatelja za elemente slavonskog melosa posebice prepoznamo u razdoblju između dva svjetska rata, kao što su Slavko Zlatić (1910–1993), Božidar Širola (1889–1956), Boris Papandopulo (1906–1991), Rudolf Matz (1901–1988), te je od tada prisutno

sve do danas. Upravo u najplodonosnijem razdoblju nastalo je i vrhunsko operno ostvarenje *Ero s onoga svijeta*, skladatelja Jakova Gotovca (1895–1982).

Hrvatski skladatelj Jakov Gotovac pripada najistaknutijim predstavnicima nacionalnog smjera u Hrvatskoj. Njegov skladateljski opus čine orkestralne, scenske, vokalne i vokalno-instrumentalne skladbe.

Komična opera *Ero s onoga svijeta* pripada najznačajnijim Gotovčevim ostvarenjima. Ona ujedno predstavlja najuspješnije i najizvođenije hrvatsko operno djelo sve do danas. Nakon praizvedbe u Zagrebu (1935) uslijedio je i *Erin* vrlo respektabilan međunarodni uspjeh, započet već izvedbom u Brnu (1936), a do početka Drugog svjetskog rata izveden je i u Austriji, Bugarskoj, Češkoj, Finskoj, Italiji i Njemačkoj. O iznimnom uspjehu ovog djela govori i podatak da je do sada 80 hrvatskih i inozemnih kazališnih kuća uvrstilo *Eru* na svoj repertoar (Majer-Bobetko, 2011, 72).

Gotovčeva ljubav prema folkloru i narodnoj melodici snažno prožima ovo glazbeno-scensko djelo.¹ Unatoč radnji, smještenu u Dalmatinskoj zagori, skladatelj se ne ograničava isključivo na glazbene idiome toga kraja, već vješto koristi glazbene elemente i drugih hrvatskih predjela. U nastavku ovoga rada prikazat ćemo na koji način i u kojoj mjeri je slavonska tradicijska glazba prisutna u Gotovčevoj operi *Ero s onoga svijeta*.

Potrebno je istaknuti da se tijekom našeg istraživanja nismo susreli s drugim autorima i radovima, koji bi se bavili procjenom prisutnosti slavonskog melosa u operi *Ero s onoga svijeta*. Do sada neobrađena tematika ovoga rada je ujedno i segment opsežnog znanstvenog istraživanja, koje se bavi prisutnošću slavonskog melosa u umjetničkoj glazbi 20. stoljeća (Drenjančević, 2018).

Iako latentnu prisutnost slavonskog melosa nalazimo tijekom cijele Gotovčeve opere, njegovi jasno vidljivi elementi očituju se primjenom glazbenih citata u prvom i trećem činu. Snaž-

1

Usmjeravanje tradicijskim korijenima Gotovac duguje svojem učitelju Antunu Dobroniću (1878–1955) (Kovačević, 1960, 164).

nu, upečatljivu asocijaciju slavonskog melosa prepoznamo upravo u citiranju *bećarca*², karakterističnog vokalno-instrumentalnog napjeva iz Slavonije. Unatoč tomu da nam porijeklo Gotovčeve melodije *bećarca* nije poznato, lako možemo uočiti njene dodirne točke sa tradicijskim predloškom, koji je Julije Njikoš (1924–2010) zabilježio u Vinkovcima (Ferić, 2016, 97–98).

Tradicijski napjev

Pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac, pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac,

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 6; br. 21, t. 1; br. 26, t. 1 i br. 27, t. 1

1. Vi-dje-le ste, si-djoh o-doz-go-ra, iz kra-je-va što su iz-nad go-ra,
 2. Gdje l-i-li-ja svo-ja ko-la gu-ra, gdje sve vr-vi od bož-jih pan-du-ra,
 3. Tko je mlad i živ, taj vo-ljet mo-ra, i ja za-to si-djoh o-doz-go-ra,
 4. Za njom gi-nem, bez nje bi-ti ne-ću, rad nje ži-vim, rad nje ja-u-mrijet ću.

Tradicijski napjev

i-de-lo-la i pi-va be-ća-rac, i-de-lo-la i pi-va be-ća-rac.

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 12; br. 21, t. 7; br. 26, t. 7 i br. 27, t. 7

1. sa o-bla-ka, s mje-se-ca sa zvijez-da s bož-jeg dvo-ra sa-an-dje-oš-kih gnijez-da,
 2. da se red u-ra-ju ne-o-me-ta: [Ja sam E-ro sa o-no-ga svije-ta!]
 3. da po-tra-žim ko-ju vo-lim vi-še, ne-go du-ša što pod gr-lom di-še,
 4. Ka-o-sli-ka o-na mi je sve-ta: [Ja sam E-ro sa o-no-ga svije-ta!]

br. 21, t. 10 i br. 27, t. 10

2.. 4. Ja sam E-ro...sa onoga svije-ta!

Primjer 1.

Paradigmatški prikaz³ Gotovčeva *bećarca* i melodije *bećarca* zabilježene u Vinkovcima (Drenjančević, 2018, 217–218)

2

“Definirat ćemo ga kao vokalno-instrumentalni napjev, s tekstom u deseteračkom dvostihu. Iako se u glazbenoj praksi Slavonije javlja tek sredinom prošlog stoljeća, prerastao je u najizvođeniji i najomiljeniji ljudski napjev Slavonije. Prepoznatljiv je po svojem vedrom, šaljivom, ponekad i dvosmislenom, provokativnom sadržaju.” (Drenjančević, 2018, 65) Detaljnu studiju ovog deseteračkog napjeva načinio je etnomuzikolog Vinko Žganec (1890–1976) u radu pod naslovom *Melodije bećarca* (Žganec, 1962, 513–523).

3

Prikaz u kojemu smo komparirali odabrane uzorke na temelju njihove formalno-motivske strukture.

Bećarac u operi *Ero s onoga svijeta*, 1. čin

Iz paradigmatškog prikaza vidljivo je da Gotovac tijekom prvog čina koristi vokalnu melodiju *bećarca* u više glazbenih odlomaka. Melodija Gotovčeva *bećarca* u potpunosti zadržava ljestvičnu strukturu tradicijskog napjeva. Dok predznaci ukazuju na nastup *bećarca* u A-duru, struktura melodije otkriva tonalni centar na tonu e^{1,4}. Početak Mićine melodije (*Vidjele ste...*) harmoniziran je subdominantnim akordom (A-durom), čime skladatelj naglašava snažnu privrženost tradicijskom tipu harmonizacije. Poveznicu Gotovčeva *bećarca* s tradicijskim slavonskim napjevom nalazimo u deseteračkim stihovima sa cezurom iza četvrtog sloga, kao i u četverodijelnoj strukturi kitice, sastavljenoj iz četiri trotaktne fraze. Pritom može doći do proširenja određenih fraza, kao što vidimo u 1. činu, *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 21, t. 10. i br. 27, t. 10.⁵

Kadence melostihova su djelomično oblikovane po uzoru na tradicijski napjev. Prvi melostih završava šestim stupnjem, dok ostala tri melostih završavaju drugim stupnjem. Iako kretanje melodije nije identično, valja istaknuti da Gotovac oblikuje smjer kretanja melodijske linije, blisko tradicijskom predlošku. To posebice prepoznajemo u završecima melodijskih fraza. Ritamska struktura Gotovčeva *bećarca* u potpunosti odgovara osminkom obrascu tradicijskog napjeva.

Odstupanja u odnosu na tradicijski *bećarac* očituju se kroz primjenu teksta. Tekst je u funkciji protoka dramske radnje, stoga svaki stih četverodijelne kitice donosi novi tekstualni sadržaj.⁶ Uz vokalnu varijantu u *Eri* nalazimo i instrumentalne

4

Prema hrvatskom muzikologu Vinku Žganecu, ljestvična struktura *bećarca* bi bila najbliža miksolidijskom modusu (Žganec, 1962, 518).

5

Kako unutar korištene partiture nisu označeni brojevi taktova, citiranje pojedinog mjesta unutar skladbe nastojali smo što preglednije prikazati, stoga smo odabrali sljedeći obrazac citiranja: čin opere, naslov napjeva (kojim započinje stih libreta), broj odsjeka u partituri (engl. *rehearsal number*) te broj takta unutar toga odsjeka (Drenjančević, 2018, 218).

6

Tradicijska varijanta *bećarca* s četverodijelnom kiticom sadrži oblik MMNN. Sistem označavanja preuzet je od Valensa Voduška (1912–1989), slovenskog etnomuzikologa (Terseglav *et al*, 1992, 451).

melodijske linije tradicijskog *bećarca*. Istaknut ćemo šesnaestinski motiv, koji nalazimo u Njikoševu zapisu, a koji se poput svojevrsnog lajtmotiva javlja tijekom cijele Gotovčeve opere.



Primjer 2.

Melodijsko-ritamski motiv instrumentalne dionice tradicijskog *bećarca*.
t. 1-3. (Njikoš, 1988, 11)⁷

Upravo motivom vedrog, šaljivog tradicijskog napjeva, skladatelj želi naglasiti humorističan sadržaj svojeg opernog djela. To se posebice očituje već u prvim taktovima skladbe, gdje navedeni motiv nalazimo u augmentiranom obliku.



Primjer 3.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Uvodni motiv opere, nadahnut tradicijskim *bećarcem*. t. 1-5. (Drenjančević, 2018, 221)

Orkestralni odsjek prvog čina (br. 20, t. 1) započinje instrumentalnim uvodom, po uzoru na izvođačku praksu tradicijskog *bećarca*⁸. Taj uvod, sadržajno izgrađen na instrumentalnoj dionici tradicijskog *bećarca*, Gotovac kompozicijski oblikuje nizom paralelnih kvintakorda. Potom slijedi scenski slikovita padajuća kromatska ljestvica, kojom se najavljuje dolazak Miće-Ere na scenu (Drenjančević, 2018, 221). Gotovac pritom ne pribjegava cjelovitom citiranju, već odabrani predložak koristi kao reminiscenciju na tradicijsku melodiju. Istim melodijsko-ritamskim motivom završava odsjek *Tko je mlad i živ, taj voljet mora* (1. čin, br. 28, t. 1).

7

Notni prijepis Zdravko Drenjančević (1976).

8

Pjevanju *bećarca* prethodi instrumentalni uvod, koji sviraju tamburaši.



Primjer 4.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Scena *Vidjele ste, sidjoh odozgora*. Br. 20, uvodni instrumentalni odsjek. t. 1-5. (Drenjančević, 2018, 222)

Na harmonijskom planu i dalje nalazimo prepoznatljiv tradicijski okvir *bećarca*, temeljen na glavnim stupnjevima ljestvice. Istovremeno skladatelj iznalazi i nova rješenja, ostvarena kroz učestalije izmjene akorda, veću zastupljenost toničke harmonije, ali i značajniju prisutnost sekundarnih dominant (npr. D/II, 1. čin, br. 20, t. 13).

Vi-dje-le ste si-deh o-do-z-go-ra, iz-lra-je-va šio su iz-nad go-ra,

E: IV 15 III 17 VI I 6 IV 15 I 6 7 II - #IV V -

sa o-bla-ka, smje-se-ca sa zvijez-da s bož-jeg dvo-ra san-de-će-kih gnijez-da.

19 8

Primjer 5.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Scena *Vidjele ste, sidjoh odozgora*. Br. 20, harmonijska analiza odsjeka. t. 6-17.

Povremeni izlazak iz postojećih tradicijskih okvira ne odražava se na kadence. Iz primjera br. 5 vidimo da Gotovac, po uzoru na tradicijsku praksu, zadržava prvu kadencu na subdominanti (br. 20, t. 8), drugu (br. 20, t. 11) i četvrtu (br. 20, t. 17) na dominanti. Treća kadencia (br. 20, t. 14), na tonu fis, predstavlja reminiscenciju arhaičnog eolsko-dorskog modusa. Zadnji stih druge kitice Mičina *bećarca* (br.

21, t. 10-13) nije melodijski i harmonijski završio očekivano, poput zadnjeg stiha prve kitice (br. 20, t. 17). Promjena melodije dovela je do modulacije, odnosno kadence na dominantu A-dura, s tonom h¹ u melodiji. Ovakvo skladateljevo rješenje zasigurno je potaknuto daljnjim glazbeno-scenskim zahtjevima opere.

da se red u... ra-ju ne-o-me-ta: Ja sam E-ro sa o-no-ga svije-ta!

E: II 2 2 4 -
 A: VI - II II - V

Primjer 6.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Scena *Vidjele ste, sidjoh odozgora*.
 Br. 21, prikaz kadence na dominantu A-dura u odsjeku *bećarca Gdje Ilija svoja kola gura*. t. 7-13.

Bećarac u operi *Ero s onoga svijeta*, 3. čin

Poveznicu sa slavonskim *bećarcem* unutar trećeg čina *Ere* nalazimo u odsjecima br. 216, 217, 230, 232, 233 i 235. Za razliku od prvog čina, u trećem činu Gotovac melodiju *bećarca* ili neke njene fragmente ne povjerava samo Mići. Izdvojit ćemo odlomak u kojemu zbor pjeva *bećarac* (*Nu jezika, ludog babljeg zvrka*, br. 216, t. 1-24).

Nu je - zi - ka, lu-dog ba-bljeg zvr - ka, što se mo - ta ko na saj-mu str - ka,
 Pa-rip - će što ma-hni-ta na gu - mnu, i - li ko-kot na cr - ve-nom tur - nju,

Primjer 7.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Nu jezika, ludog babljeg zvrka*. Br. 216, zborsko citiranje melodije *bećarca*. t. 1-6.

U zborskom odlomku se i dalje snažno odražava prepoznatljiv tradicijski okvir (nota initialis, subdominantni karakter⁹, ritam, metar, melodijske kadence, trotaktne dvodijelne fraze). Slobodniji skladateljev pristup tijekom citiranja očitovat će se u nekoliko sljedećih primjera (Primjer 8-12). Melodijsko-ritamske korekcije vidljive su u prva dva stiha melodije koju pjeva Marko (*Zaludu joj i zubi i žalac*, br. 216, t. 25-30).



Primjer 8.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Nu jezika, ludog babljeg zvrka*. Br. 216, Markovo citiranje melodije *bećarca* u odsjeku *Zaludu joj i zubi i žalac*. t. 25-30.

Posebice uočljivo i u kratkoj melodiji mlinara Sime (*Pusti babu, neka sikće samo*, br. 217, t. 7-11), gdje Gotovac djelomično zadržava samo ritamske osobine tradicijskog *bećarca*.



Primjer 9.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Pusti babu, neka sikće samo*. Br. 217, obrisi *bećarca* u melodiji Sime. t. 7-11.

Melodijsko-ritamsko variranje tradicijske melodije (osminske pauze i triole), koju donosi Mića, uz istovremenu primjenu šesnaestinskog lajtmotiva u gudačkim dionicama, također je jedan od skladateljevih postupaka u trećem činu (*Ti djevojku za ruku ne moli*, br. 230, t. 2-29).

9

Analizirajući melodije *bećarca*, Žganec izdvaja pedeset jednu melodiju (od ukupno devedeset tri), čiji početni tonovi pripadaju tonovima subdominantnog trozvuka te zapaža da se već preko melodijskih početaka odražava subdominantni karakter tradicijskog *bećarca* (Žganec, 1962, 515).



Primjer 10.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Ti djevojku za ruku ne moli*. Br. 230, variranje tradicijske melodije *bećarca*. t. 2-7.

Gotovac ponekad pribjegava kombiniranju vokalnih i instrumentalnih motiva tradicijskog *bećarca*, uz periodične nastupe zbora, kao npr. u orkestralnom zaključku, nakon Mićina izvođenja *bećarca* (br. 233, t. 1-15).



Primjer 11.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Br. 233, *bećarac* u orkestralnim dionicama. t. 1-6.

Posebno zanimljiva skladateljeva rješenja nalazimo u odsjeku *Da slučajno na Matiju nabasah* (br. 235, t. 1-8). Mićin solistički nastup predstavlja svojevrсни derivat tradicijske melodije. Skladatelj primjenjuje horizontalnu polimetriju kombinirajući $5/4$ ($3+2$) i $3/4$ mjeru. Iako nije česta pojava, u slavonskoj tradicijskoj glazbi nalazimo napjeve sa trodobnom i peterodobnom metričko-ritamskom strukturom (Drenjančević, 2018, 43).



Primjer 12.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Odsjek *Da slučajno na Matiju nabasah*. Br. 235, variranje melodije *bećarca* metričkim promjenama. t. 1-4.

Ovakvo glazbeno rješenje uvjetovano je libretom, odnosno promijenjenom metričkom slikom teksta. Gotovac zadržava strukturu kitice od četiri stiha (u jedanaestercu), služeći se i dalje melodijskim motivima i harmonijskom strukturom izvornog *bećarca*. Promjena mjere je rezultirala time da se četiri stiha kitice iznesu kroz osam taktova. Na prvi pogled čini se da skladatelj napušta trotaktnu dvodijelnu strukturu

bećarca. Međutim, ona je zadržana promjenama mjere (5/4, 3+2, latentno sadrži dva takta, kojima je dodan takt u 3/4 mjeri). Iz metričke strukture se iščitava drugačiji raspored cezura od onih u tekstovima izvornog napjeva, što je Gotovca, u nastojanju da zadrži tradicijski okvir ovog slavonskog napjeva, potaklo na izvanredna skladateljska rješenja.

Na temelju navedenog, zaključit ćemo da je Gotovac, citirajući tradicijski *bećarac* u operi *Ero s onoga svijeta*, ostao vrlo blizak slavonskom tradicijskom izričaju. Na to ukazuje prisutnost ključnih parametara ovog tradicijskog napjeva, poput note initialis, metra i ritma, harmonije, melodijskih kadenci i tro-taktnih dvodijelnih glazbenih fraza. Povremeno slobodnije tretiranje melodijske linije nije narušilo tradicijski utjecaj, koji posebice dolazi do izražaja u završnim tonovima i završnim intervalima melodijskih kadenci.

Čvrsta identifikacija s izvornim *bećarcem* proizlazi iz harmonijske strukture Gotovčevih prvih stihova, u kojima se snažno odražava subdominantni karakter. Profiliranje Gotovčevih citata u duhu slavonskog melosa uvelike je potpomognuto i primjenom ritamske i formalne strukture tradicijskog *bećarca*.

Kada promatramo ulogu *bećarca* u Gotovčevoj operi, potrebno je istaknuti da je skladatelj dobro poznao osobine tog tradicijskog napjeva, primjenjujući ga u promišljeno odabranim dramskim mjestima. Već smo ranije ukazali da je Gotovac, šesnaestinskim motivom šaljivog *bećarca*, na početku skladbe najavio karakter svojeg djela. Svakako moramo uzeti u obzir da je glavnom liku, Mići (Eri), povjerena melodija *bećarca* u prvom činu opere. Protagonista, Ero, dok pripovijeda o nedostatku ljubavi i ašikovanja na "onom" svijetu, se karakterno uklapa u ulogu *bećara*¹⁰, stoga ne iznenađuje da je upravo njemu povjerena melodija tog karakterističnog tradicijskog napjeva. Smisljeno smještanje *bećarca* u semantički kontekst dramskog događanja nalazimo i u trećem činu opere. Dok zbor pjeva *bećarac*, u partituri nalazimo zapisano: "Narod pjeva

10

"Naziv bećar je turska riječ za neženju, momka, samca, lolu, bekriju, veseljaka, ljubavnika, sklonoga raskalašenom životu, rasipništvu, neumjerenom jelu i piću te ženama." (Ferić, 2016, 95)

rugalicu, dok se Doma i Marko prepiru.” (Gotovac, 1955, 495) *Bećarcem*, koji je u službi medija, skladatelj želi prenijeti satiričnu poruku, koja odgovara karakteru, ali i društvenoj ulozi toga specifičnog slavonskog napjeva. Tako *bećarac* postaje prenositelj poruke, posrednik između skladatelja i slušatelja, dok istovremeno, kao stvaralački faktor, naglašava određene dramske situacije u ključnim scenama.

Iz svega navedenog možemo zaključiti da *bećarac*, jedan od najpopularnijih i najizvođenijih slavonskih napjeva, ima značajno mjesto i prepoznatljivu ulogu u oblikovanju Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta*. Kako u opernom stvaralaštvu iznimno rijetko nalazimo prisutnost slavonskog melosa, Gotovčev *Ero* je uistinu dragocjen primjer te glazbene vrste i zasigurno predstavlja značajan doprinos umjetničkom opusu nadahnutom slavonskom tradicijskom glazbom.

Reference

- Drenjančević, Z., 2018. *Elementi ljudske glasbe Slavonije v delih skladateljev umetniške glasbe 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Ferić, M., 2016. *Folklorna glazba Panonske plesne zone*. Vinkovci: Kulturni centar “Gatalinka” Vinkovci.
- Gotovac, J., 1955. *Ero s onoga svijeta; komična opera u 3 čina*. [partitura] Beč: Universal Edition.
- Kovačević, K., 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Majer-Bobetko, S., 2011. *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. [online] Dostupno na: <https://hr-cak.srce.hr/74532> [Posjećeno: 5. listopada 2016].
- Njikoš, J., 1988. *Gori lampa nasrid Vinkovaca: narodni običaji, pjesme, kola i poskočice Vinkovačkog kraja*. Privlaka: Privlačica.
- Terseglav, M., Cvetko, I., Golež, M. i Strajnar, J., 1992. *Slovenske ljudske pesmi*. 3. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana.
- Žganec, V., 1962. *Melodije bećarca*. [online] Dostupno na: <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&find=Melodije+bećarca> [Posjećeno: 14. srpnja 2016].

THE PRESENCE OF TRADITIONAL SLAVONIAN MUSIC IN THE OPERA *ERO S ONOGA SVIJETA* BY THE COMPOSER JAKOV GOTOVAC

Zdravko Drenjančević

Abstract: Within the rich music opus that is inspired by traditional music, a part of it was created under the influence of Slavonian folk music. This work shows the usage of Slavonian folk music in artistic music using the most famous and most performed Croatian opera *Ero s Onoga Svijeta* [Ero the Joker] by the composer Jakov Gotovac (1895–1982) as an example. The presence of traditional Slavonian music inside the work is revealed through the recognizable tune named *bečarac*.

Keywords: *bečarac*; Slavonian folk music; opera; Jakov Gotovac.

In classical music we find numerous compositions inspired by tradition. For some composers, the use of traditional music contributes significantly to the shape of their compositional expression.

One part of the rich music oeuvre in Croatia, inspired by traditional music, was created and influenced by the Slavonian melos. The presence of Slavonian traditional music in art creation was most evident in the twentieth century, after World War I. The elements of the Slavonian melos are particularly recognized in the period between the two world wars, in composers such as: Slavko Zlatić (1910–1993), Božidar Širola (1889–1956), Boris Papandopulo (1906–1991), and Rudolf Matz (1901–1988). It was during this fruitful period that the first

opera *Ero s Onoga Svijeta*, composed by Jakov Gotovac (1895–1982), was created.

Croatian composer Jakov Gotovac is among the most prominent representatives of Croatian music. His oeuvre consists of orchestral, stage, vocal, and vocal-instrumental compositions.

The comic opera *Ero s Onoga Svijeta* is one of Gotovac's most significant works. It is also the most successful and the most performed Croatian opera today. The first performance in Zagreb (1935) was followed by a very respectable international success, which started in Brno in 1936. By the beginning of World War II, it had been performed in Austria, Bulgaria, the Czech Republic, Finland, Italy and Germany. The remarkable success of this piece is also evidenced by the fact that 80 Croatian and foreign theatre companies have thus far included *Ero* in their repertoire (Majer-Bobetko, 2011, 72).

Gotovac's love for folklore and folk melody strongly influenced this musical-stage work.¹ Despite the plot taking place in the Dalmatian hinterland, the composer does not confine himself solely to the musical idioms of that area, but skilfully incorporates musical elements from other Croatian regions. As this paper progresses, we will show how and to what extent Slavonian traditional music is present in Gotovac's opera *Ero s Onoga Svijeta*.

It is necessary to point out that during our research we did not come across other authors or works which assess the presence of the Slavonian melos in the opera *Ero s Onoga Svijeta*. The topic of this paper, which has never before been analysed, is at the same time a segment of extensive academic research, which deals with the presence of the Slavonian melos in 20th century classical music (Drenjančević, 2018).

Although the latent presence of the Slavonian melos is found throughout Gotovac's opera, clearly visible elements are evident through the musical quotations in the first and third acts.

1

Gotovac owes his inclination towards his roots to his teacher Antun Dobronić (1878–1955) (Kovačević, 1960, 164).

The strong, striking association with the Slavonian melos is recognized in the use of *bečarac*², a characteristic vocal-instrumental tune from Slavonia. Although the origin of Gotovac's *bečarac* melody is unknown to us, we can easily see its similarities with the traditional example recorded by Julije Njikoš (1924–2010) in Vinkovci (Ferić, 2016, 97–98).

Tradicijnski napjev A

Pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac, pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac,

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 6; br. 21, t. 1; br. 26, t. 1 i br. 27, t. 1

1. Vi - dje - le - ste, si - djoh o - doz - go - ra, iz kra - je - va što su iz - nad go - ra,
 2. Gdje l - li - ja svo - ja ko - la gu - ra, gdje sve vr - vi od bož - jih pan - du - ra,
 3. Tko je mlad i živ, taj vo - ljet mo - ra, i ja za - to si - djoh o - doz - go - ra,
 4. Za njom gi - nem, bez nje bi - ti ne - ću, rad nje ži - vim, rad nje ja u - mrijet ću.

Tradicijnski napjev A'

i - de lo - la i pi - va be - ča - rac, i - de lo - la i pi - va be - ča - rac.

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 12; br. 21, t. 7; br. 26, t. 7 i br. 27, t. 7

1. sa o - bla - ka, s mje - se - ca sa zvijez - da s bož - je - do - ra s an - dje - ōs - kih gnijez - da,
 2. da se red u - ra - ju ne - o - me - ta: [Ja sam E-ro sa o - no - ga svije - ta!]
 3. da po - tra - žim ko - ju vo - lim vi - še, ne - go du - ša što pod gr - lom di - še,
 4. Ka - o - sli - ka o - na mi je sve - ta: [Ja sam E-ro sa o - no - ga svije - ta!]

br. 21, t. 10 i br. 27, t. 10

2., 4. Ja sam E-ro ...saonoga svijeta!

Figure 1.

A paradigmatic presentation³ of Gotovac's *bečarac* and the *bečarac* melody recorded in Vinkovci (Drenjančević, 2018, 217–218)

2

"We will define it as a vocal-instrumental tune, with the lyrics in a decasyllabic couplet. Although it only appeared in the musical practice of Slavonia in the middle of the last century, it has grown into the most performed and beloved vocal tune of Slavonia. It is recognizable for its cheerful, humorous, sometimes ambiguous, provocative content." (Drenjančević, 2018, 65) A detailed study of this decasyllabic tune was made by ethnomusicologist Vinko Žganec (1890–1976) in a paper entitled *Melodije bečarca* (Žganec, 1962, 513–523).

3

The presentation in which we compared the selected samples on the basis of their formal-motif structure.

***Bećarac* in the Opera *Ero s Onoga Svijeta*, Act 1**

From the paradigmatic presentation, it is evident that Gotovac uses the vocal melody of *bećarac* in several musical passages during the first act. The scale structure of the traditional tune is kept throughout the melody of Gotovac's *bećarac*. While the accidentals indicate the appearance of *bećarac* in A major, the structure of the melody reveals a tonal centre on the tone e^{1,4}. The beginning of Mićo's melody (*Vidjele Ste...*) is harmonized with a subdominant chord (A major), thus emphasizing a strong attachment to the traditional style of harmonization. The link between Gotovac's *bećarac* and the traditional Slavonian tune is found in decasyllable lines with a rest after the fourth syllable, as well as in a four-part structure of a strophe composed of four three-bar phrases. Certain phrases can thus be expanded, as we see in Act 1, *Vidjele Ste*, *Sidjoh Odozgora*, No. 21, b. 10. and No. 27. b. 10.⁵

The cadences of the meloversees are partly modelled on the traditional tune. The first meloversee ends with the sixth scale degree, while the other three meloversees end with the second scale degree. Although the movement of the melody is not identical, it is worth noting that Gotovac shapes the direction of the melody's movement in a similar way as in the traditional example. This is particularly recognized in the endings of melody phrases. The rhythmic structure of Gotovac's *bećarac* fully corresponds to the eighth note pattern of the traditional tune.

Deviations from the traditional *bećarac* are evident through the employment of text. The text conveys the flow of the drama, so each line of the four-part strophe brings new textual

4

According to the Croatian musicologist Vinko Žganec, the scale structure of the *bećarac* would be closest to the mixolydian mode (Žganec, 1962, 518).

5

As the bar numbers are not marked within the used score, we tried to present the quotation of a particular place within the composition as clearly as possible, so we chose the following citation form: the act of the opera, the title of the tune (the first line of the libretto), the number of sections in the score (eng. rehearsal number), and the number of the bar within that section (Drenjančević, 2018, 218).

content.⁶ Along with the vocal variant, the instrumental melody lines of a traditional *bečarac* can also be found in *Ero s Onoga Svijeta*. We will emphasize the sixteenth note motif found in Njikoš's record, which appears as a kind of leitmotif throughout the entirety of Gotovac's opera.



Figure 2.

The melody-rhythmic motif of an instrumental section of a traditional *bečarac*. b. 1-3. (Njikoš, 1988, 11)⁷

It is the motif of a cheerful, humorous traditional tune that the composer uses to emphasize the humorous content of his operatic work. This is especially evident in the first bars of the composition, where the aforementioned motif is in an augmented form.



Figure 3.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Introductory opera motif, inspired by a traditional *bečarac*. b. 1-5. (Drenjančević, 2018, 221)

The orchestral section of the first act (No. 20, b. 1) begins with an instrumental introduction, modelled on the performers' practice of a traditional *bečarac*⁸. In terms of content, this introduction is built on the instrumental section of the tradi-

6

The traditional variant of a four-line *bečarac* contains the form MMNN. The labeling system was taken from the Slovenian ethnomusicologist Valens Vodušek (1912–1989) (Terseglav *et al*, 1992, 451).

7

Note transcript by Zdravko Drenjančević (1976).

8

Bečarac singing is preceded by an instrumental introduction, played by tamburitza players.

tional *bećarac* and Gotovac used a series of parallel triads for its composition. This is followed by a scenically descending chromatic scale, announcing the arrival of Mićo-Ero to the stage (Drenjančević, 2018, 221).

Gotovac does not resort to full quotation but uses the chosen example as a reminiscence of the traditional tune. The same melody-rhythmic motif ends the section *Tko Je Mlad i Živ, Taj Voljet Mora* (Act 1, No. 28, b. 1).



Figure 4.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 20, introductory instrumental section. b. 1-5. (Drenjančević, 2018, 222)

On the harmonic plane we find the distinctive traditional *bećarac* framework, based on the degree of the scale. At the same time, the composer finds new solutions, achieved through more frequent chord changes and a greater role of tonic harmony, as well as a more significant presence of secondary dominants (e.g. D/II, Act 1, No. 20, b. 13).

Vi-dje-le ste si-doh o-doz-go-ra, iz kra-je-va što su iz-nod go-ra,

sa o-bla-ka, smje-se-ca sa zvijez-da s bož-jeg dvo-ra san-de-ća-kih gnijez-da.

E: IV III VI I IV I II IV V

Figure 5.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 20, a harmonic analysis of section. b. 6-17.

Occasional exits from existing traditional frames do not affect cadences. From example No. 5 we can see that, following the traditional practice, Gotovac retains the first cadence on the subdominants (No. 20, b. 8), but the second (No. 20, b. 11) and the fourth (No. 20, b. 17) on the dominant. The third cadence (No. 20, b. 14), on the tone of f sharp is reminiscent of the archaic Aeolian-Doric mode. Melodically and harmonically speaking, the last line of the second strophe of Mičo's *bećarac* (No. 21, b. 10-13) did not end as expected; as with the last line of the first strophe (No. 20, b. 17). Changing the tune resulted in a modulation, that is, a cadence on the A major dominant, with the tone b¹ present. Such a solution on the part of the composer must have been inspired by the increasing musical and stage demands of the opera.

E: II	2	2	4	-	
A: VI -	II		3	-	
			II	-	V

Figure 6.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 21, a cadence display on the A major dominant in the section of *bećarac*, *Gdje Ilija Svoja Kola Gura*. b. 7-13.

***Bećarac* in the opera**

***Ero s Onoga Svijeta*, Act 3**

The link to the Slavonian *bećarac* within the third act of *Ero* is found in sections No. 216, 217, 230, 232, 233 and 235. Unlike in the first act, in the third act Gotovac did not solely entrust the melody of *bećarac* or some of its fragments solely to Mičo. We shall single out the passage in which the choir sings *bećarac* (*Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka*, No. 216, b. 1-24).

Nu je - zi - ka, lu-dog ba-bljeg zvr - ka, što se mo - ta ko na saj - mu str - ka,
 Pa-rip - će što ma-hni-ta na gu - mnu, i - li ko - kot na cr - ve-nom tur - nju,

Figure 7.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka. No. 216, the choral quote of the *bećarac* melody. b. 1-6.

The choral passage still strongly reflects the distinctive traditional framework (note initials, subdominant character⁹, rhythm, meter, melodic cadences, three-stroke two-part phrases). The composer's freer approach to the quotation will be reflected in the following examples (Figure 8-12). Melodic-rhythmic corrections are evident in the first two lines of the melody sung by Marko (*Zaludu Joj i Zubi i Žalac*, No. 216, b. 25-30).

Za-lu - du joj i zu-bi i ža - lac, ve-će-ras će podključ i ka-ta-nac!

Figure 8.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka. No. 216, Mark's quotation of the *bećarac* melody in the section *Zaludu Joj i Zubi i Žalac*. b. 25-30.

Especially noticeable is the short tune of the miller Sime (*Pusti Babu, Neka Sikće Samo*, No. 217, b. 7-11), where Gotovac keeps only the rhythmic features of the traditional *bećarac*.

9

By analyzing the *bećarac* tunes, Žganec singled out fifty-one tunes (out of a total of ninety-three), with the initial tones belonging to the subdominant triple-tones, and noticed that the melodic beginnings reflect the subdominant character of the traditional *bećarac* (Žganec, 1962, 515).



Figure 9.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Pusti Babu, Neka Sikće Samo*. No. 217, outline of the *bečarac* in Simo's melody. b. 7-11.

The melodic-rhythmic variation of the traditional melody (eighth note rests and triplets), brought by Mićo with the simultaneous use of the sixteenth note leitmotif in the string sections, is also one of the composer's techniques in the third act (*Ti Djevojku Za Ruku Ne Moli*, No. 230, b. 2-29).



Figure 10.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Ti Djevojku Za Ruku Ne Moli*. No. 230, variation of the traditional *bečarac* melody. b. 2-7.

Sometimes Gotovac resorts to combining the vocal and instrumental motifs of the traditional *bečarac*, with periodic performances by the choir, such as in the orchestral conclusion after Mićo's performance of the *bečarac* (No. 233, b. 1-15).



Figure 11.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. No. 233, *bečarac* in orchestral sections. b. 1-6.

The composer's solutions in the section *Da Slučajno Na Matiju Nabasah* (No. 235, b. 1-8) are particularly interesting. Mićo's solo performance is a kind of derivative of a traditional melody. The composer applies horizontal polymetry by combining $5/4$ (3+2) and $3/4$ time. Although not a common occurrence, tunes with a three- and five-time-rhythmic structure can be found in Slavonian traditional music (Drenjančević, 2018, 43).



Figure 12.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Section *Da Slučajno Na Matiju Nabasah*. No. 235, variation of the *bećarac* tune by metric changes. b. 1-4.

Such a musical solution is conditioned by the libretto, that is, the changed metric scheme of the text. Gotovac keeps the four-line structure of the strophe (hendecasyllable), by using the melody motifs and harmonic structure of the original *bećarac*. The change of measure results in the four lines of the strophe being presented through eight bars. At first glance, the composer seems to abandon the three-bar, two-part structure of *bećarac*. However, it was maintained by the changes in the time ($5/4$, $3+2$, latently containing two bars, with the addition of the bar in $3/4$ time). The metrical structure shows a different arrangement of rests compared to those in the texts of the original tune, which inspired Gotovac to come up with extraordinary compositional solutions in order to keep the traditional frame of this Slavonian tune.

Based on the above, we can conclude that, in quoting the traditional *bećarac* in the opera *Ero s Onoga Svijeta*, Gotovac remained very close to the traditional Slavonian expression. This is evident in the presence of key parameters of this traditional tune, such as the note initials, meter and rhythm, harmony, melodic cadences, and three-stroke two-piece musical phrases. An occasionally more liberal treatment of the melody line did not impair the traditional influence, which is especially pronounced in the closing tones and intervals of the melodic cadences.

The firm identification with the original *bećarac* comes from the harmonic structure of Gotovac's first lines, in which the subdominant character is strongly reflected. The shaping of Gotovac's quotes in the spirit of the Slavonian melos was greatly supported by the rhythmic and formal structure of the traditional *bećarac*.

When considering the role of *bećarac* in Gotovac's opera, it should be emphasized that the composer was well acquainted with the characteristics of this traditional tune, applying it to carefully chosen dramatic sections. As pointed out earlier, Gotovac announced the element of his work in the beginning of his work, by the sixteenth note motif of a humorous *bećarac*. We must consider that the lead character, Mićo (Ero), is entrusted with the *bećarac* tune in the first act of the opera. The protagonist, Ero, narrates the lack of love and courtship in the "other" world, which fits well with the character of *bećarac*¹⁰, so it is not surprising that he was entrusted with that characteristic traditional tune. A meaningful placement of the *bećarac* in the semantic context of a dramatic event is also found in the third act of the opera. While the choir sings *bećarac*, there is a note in the score: "The people sing a mocking song, while Doma and Marko argue."¹¹ (Gotovac, 1955, 495) The composer uses *bećarac* as a medium to convey a satirical message that is appropriate to the character, but also to the social role of that specific Slavonian tune. Thus, the *bećarac* becomes a means of conveying the message, acting as mediator between the composer and the listener, while at the same time emphasizing certain dramatic situations in key scenes.

From the above, we can conclude that *bećarac*, one of the most popular and performed Slavonian tunes, has a significant place and recognizable role in the shaping of Gotovac's opera *Ero s Onoga Svijeta*. Since the presence of a Slavonian melos is rarely found in opera, Gotovac's *Ero* is a truly valuable example of this kind of music and certainly represents a significant contribution to the artistic oeuvre inspired by traditional Slavonian music.

10

"The name bećar is the Turkish word for: bachelor, boyfriend, a single man, lola, bekrija, merrymaker, lover, prone to squalid life, wastefulness, overeating and drinking, and fondness for women." (Ferić, 2016, 95)

11

["Narod pjeva rugalicu, dok se Doma i Marko prepiru."]

References

- Drenjančević, Z., 2018. *Elementi ljudske glasbe Slavonije v delih skladateljev umetniške glasbe 20. stoletja*. Ph. D. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Ferić, M., 2016. *Folklorna glazba Panonske plesne zone*. Vinkovci: Kulturni centar "Gatalinka" Vinkovci.
- Gotovac, J., 1955. *Ero s onoga svijeta; komična opera u 3 čina*. [score] Beč: Universal Edition.
- Kovačević, K., 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Majer-Bobetko, S., 2011. *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. [online] Available at: <https://hrcak.srce.hr/74532> [Accessed: 5 October 2016].
- Njikoš, J., 1988. *Gori lampo nasrid Vinkovaca: narodni običaji, pjesme, kola i poskočice Vinkovačkog kraja*. Privlaka: Privlačica.
- Terseglav, M., Cvetko, I., Golež, M. and Strajnar, J., 1992. *Slovenske ljudske pesmi*. 3. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana.
- Žganec, V., 1962. *Melodije bećarca*. [online] Available at: <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&find=Melodije+bećarca> [Accessed: 14 July 2016].