

**ZBORSKI ULOMCI/BROJEVI U OPERI
NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI IVANA pl. ZAJCA IZ ASPEKTA
ROMANTIČARSKIH I NACIONALNIH IDEJA**

ROZINA PALIĆ-JELAVIĆ

UDK/UDC 78.071.1:784.2

*Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU
Opatička 18
10000 ZAGREB*

Izvorni znanstveni rad/Research Paper
Primljeno/Received: 17. 3. 2013.
Prihvaćeno/Accepted: 22. 9. 2014.

Nacrtak

Uvidom u partituru Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski*¹ moglo se uočiti postojanje nekoliko tipova zbornih ulomaka/brojeva, a autorova intencija da — u odnosu na cjelinu opere, u kojoj značajno mjesto pripada solističkim brojevima (ansamblima) — zbornim dijelovima svoje partiture poda znatnu ulogu, sagledala se iz nekoliko aspekata: kategorije dramaturgije, kategorije teksta i značenja teksta te kategorije glazbe, odnosno njihovih spojeva/preklapanja.

Riječ je o aspektu dramske radnje i povijesne pozadine drame u libretu, u kojoj se nadredio patriotski princip (ekspozicija i u zbornim ulomcima) te o aspektu društvene uloge opere, kojom se poruka sadržana u njezinu tematskom sloju prenosi ekspresivnim i imaginacijskim iskazima; paradigmatičan je primjer Finale opere *U boj!* (završna »živa slika«, scenski prizor bez riječi i pokreta —

Alegorija / Katastrofa), koji nije (samo) u scenografskoj i/ili dekorativnoj, već i u dramaturški bitnoj funkciji.

Nadalje, promišlja se o aspektu romantičarskih toposa s istaknutim nacionalnim identifikacijskim narativom, izraženim i u zbornim ulomcima; stoviše, tekstni (i glazbeni) sloj opere promatra se i s obzirom na ideologeme,² signifikantne i u zbornome partu, koji se mogu tumačiti u kontekstu ideje nacije, hrabrosti, (samo)žrtvovanja, odanosti, s najučestalijom sintagmom *u boj /na boj /sveti boj*.

Naposljetku, s obzirom na posebnosti što su obilježile Zajčevu operu i na razdoblje u kojem je ona nastala, značajnoga u pogledu utvrđivanja nacionalne svijesti i intenziviranja zbornosti djelatnosti, pozornost se pridaje aspektu ideje nacionalnoga (na razini glazbe i libreta); naime, osim glazbenofolklornih asocijacija (*San Jelene — Ljubio je goluban*) i

¹ Ovaj se tekst temelji na proučavanju jedne (od dviju) autografskih partitura Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* op. 403, i to one prve iz 1876. na hrvatskom jeziku (druga je na njemačkom jeziku, vjerojatno iz 1901); ta je građa pohranjena u Zbirci muzikalija i audiomaterijala Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u daljnjem tekstu: ZMA NSK): sign. Zajc knj./L. 35/I; knj./L. 35/II; knj./L. 35/III.

² Ideologem se tumači kao »novo značenje ili jedinica jezika nastala u okviru neke ideologije; riječ ili fraza koja u nekoj ideologiji dobiva simboličku vrijednost pripadanja i prepoznavanja u pisanju tekstva i u načinu izražavanja« (istaknula RPJ). Usp. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Gra-J, EPH d.o.o. — Novi liber d.o.o., Zagreb 2002, 2004, 165.

nacionalnoherojske teme, razvidni su i specifični »zaštitni znaci« nacionalne pripadnosti u odabiru repertoara stihova i strofa (uporabom deseterca i formulativnih oblika) te u njihovoj semantici (*Tako nama Boga velikoga*).

Ključne riječi: Ivan pl. Zajc, Hugo Badalić, Nikola Šubić Zrinjski/Nikola Šubić Zrinski, zborni brojevi, opera 19. stoljeća, hrvatska nacionalna povijesna opera, nacionalni identitet, *U boj*, *San Jelene (Ljubio je goluban)*, *Slava ti care*, *Tako nama Boga velikoga*

je goluban), *Slava ti care*, *Tako nama Boga velikoga*

Key words: Ivan von Zajc, Hugo Badalić, Nikola Šubić Zrinjski/Nikola Šubić Zrinski, choral numbers, opera of the 19th century, Croatian national historical opera, national identity, *U boj* [To the Battle], *San Jelene (Ljubio je goluban)* [Jelena's Dream (The pigeon had loved)], *Slava ti care* [Glory to you, Emperor], *Tako nama Boga velikoga* [We swear to the great God]

* * *

Nu što celomu dielu osobitu vriednost daje, to su zborovi, te će se naći malo opera, u kojih bi bili svi sborovi tako sgodno udešeni i snažni, kao u »Zrinjskomu« i to od prvoga do posljednjega, od snažnoga »Slava ti care« uzvišenoga »tako nama boga velikoga« do ljupkoga i umiljatoga sbora vila. »U boj« udomaćio se već tako u celom narodu, da najbolje svjedoči za njegovu orlinu.³

Tako je pisao kritičar *Obzora* nekoliko dana nakon premijere Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* od 4. studenoga 1876. godine.

Kao što je naznačeno, već se od prvih osvrta osobito naglašavala činjenica da su u toj operi »dobri brojevi« zborovi: oni su »efektni«, govorilo se o »izvrstnim ulomcima zborova, snažnima, udešenima«⁴ (o *Slava ti care* i *Tako nama Boga velikoga*, potom o Zboru vila *Ljubio je goluban* kao »uzoru ljupkoga vilinskoga pjevanja«, sve do zbora *U boj!*).⁵

Isticala se i dobra izvedba, ali i »nova scenografija i oprema« (uz oprečna stajališta)⁶; potrošeno je i 1100 forinti, a pojavio se i prvi podatak o imenu kazališnoga slikara (Domenico d'Andrea) koji je izradio novu sliku stare sigetske utvrde.⁷ Svakako važan, vizualni se aspekt Zajčeve opere (i u kasnijim inscenacijama) ovdje spominje u kontekstu zbornih ansambala i doprinosu cjelovitosti operne dramaturgije/scene. Dovoljno je podsjetiti na »završnicu« opere — »živu sliku« velikoga zbornikoga i ansambalskoga prizora (*tableau vivant*), kojoj prethodi deset godina prije uglazbljena zborna skladba *U boj!*, s »jurišnom

³ —a.: Nikola Šubić-Zrinjski ... II., *Obzor*, 6 (9. 11. 1876) 257, s. p. [3].

⁴ —v—: Nikola Šubić-Zrinjski ... , *Narodne novine*, 42 (18. 11. 1876) 265, s. p. [1-2].

⁵ —a.: Nikola Šubić-Zrinjski ... , s. p. [3].

⁶ [Narodno kazalište], *Vienac*, 8 (11. 11. 1876) 46, 755.

⁷ Naime, prvi »pravi« scenografi bili su angažirani tek krajem 19. stoljeća pa otad potječu i prvi izvori za proučavanje njihova priloga vizualnoj dimenziji opernih postava. Usp. Vjera KATALINIĆ: Vizualizacija nacionalnog idioma u zagrebačkom opernom kazalištu 19. stoljeća, u: Dalibor Davidović i Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba : Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, DAF, Zagreb 2012, 310-318.

glazbom«, koja je još u doba nastanka, poglavito »ulaskom« toga citata u operu, postala hitom (»... a sretna bijaše misao uplesti poznati sbor 'U boj'«).⁸ Riječ o posebnome, izdvojenom zborskom odlomku, koji je, kao što je znano, nastao kao zbarska skladba — pod nazivom *Zadnji čas Zrinskoga* — 1866. u Beču, o 300. obljetnici bitke kod Sigeta na tekst Franje Markovića.

Kada je glazbena kritika prepoznala diskretno uvođenje motiva koji su ukazivali na utjecaj Wagnerovih *Leitmotiva* (identifikacijskih motiva) i činjenicu da je Zajc »zabacio staru podjelu na arije, kavatine, kabaletu te se dao voditi samo od dramske potrebe« jer se »u operi traži dramska istina« kojoj je skladatelj »došao blizu«,⁹ valja ustanoviti sljedeće: premda je Zajc rabio podjelu na uobičajene sastavnice opernoga djela, zbarski su dijelovi/ulomci opere upravo u takvu formalnom pomaku pa tako i u isticanju »dramske istine« zacijelo bili ključnim nositeljima, što je ovdje citiranoga autora možda moglo navesti na zaključak o Zajčevu odbacivanju »starih podjela«. Naime, iako odijeljeni, glazbeni su brojevi gdjekad bili povezani motivima »podsjećanja« (reminiscencije), koji su se sporadično javljali u opernome djelu. Takvim su se reminiscencijskim motivima udaljeni glazbeni brojevi sadržajno dovodili u vezu; primjerice, ritamskomelodijski motiv »U boj«, koji se javio već u 2. slici u br. 7 (orkestralna najava s građom iz završnoga zbora opere), u br. 9 (zbarski ulomak s istom građom na tekst »Sela nam pali ...«, potom orkestralni početak najavom motiva »U boj« kao i orkestralna coda) te u 3. slici u br. 11 (orkestralni uvod s istom građom); štoviše, njihova se pojava zapravo može držati anticipacijom motivske građe koja slijedi. S druge strane, pojedini su se motivi javljali unutar jedne slike; tako je u 1. slici u br. 4 motiv u zbarskome ulomku u G-duru (»Na Beč ...«) reminiscencija na raniji u br. 2 u D-duru (»Sad u boj ...«).

No, nedostatak potrebne razrade (inače nadahnutih) motiva, koji se autoru zamjerao, i koji odlomci zbog preneglih završetaka djeluju poput torza, možda se u manjoj mjeri odnosio na zbarske dijelove; naime, u njima je taj nedostatak uglavnom bio manje zamjetan, a njihovo se oblikovno ustrojstvo temeljilo na relativnoj zaokruženosti.

Strukturne (gradbene) odrednice zbarskih ulomaka/brojeva u operi Nikola Šubić Zrinjski

Prije uvida u strukturu/gradbu opere¹⁰ na ovome mjestu valja okvirno napomenuti sljedeće: Zajc je na uvodnoj/naslovnoj stranici svake slike označio

⁸ *Vienac*, 8 (11. 11. 1876) 46, 755.

⁹ H — I. (HIRSCHL, Heinrich): »Nikola Šubić-Zrinjski I.«, *Agramer Zeitung*, 51 (7. 11. 1876) 255, s. p. [1-2].

¹⁰ Riječ je o uvidu u spomenuti autograf partiture *Zrinskoga* (ZMA NSK: sign. L. 35/I, L. 35/II, L. 35/III).

sadržaj/ najavu dijelova koji slijede u nastavku notnoga teksta, i naslovom (sastavom) i brojevima, i to uvijek idući od prvoga broja. Međutim, u notnom je zapisu uz naslov određenoga dijela/broja isti označio i kao prizor, počinjući od prvoga, ali je na tim mjestima uz »prizor« dodavao i riječ »broj«, također idući od prvoga.¹¹

Na temelju toga (i olovkom dopisanih brojki za oznaku prizora/broja), možemo zaključiti da je Zajc u svojoj prvotnoj zamisli (koju je ionako odmah bilježio u notni papir, a — kao što je poznato — imao je i malo vremena na raspolaganju)¹² strukturu opere »zamišljao« u brojevima, uglavnom zaokruženim cjelinama, što je uostalom bio uobičajen standard, no poneke su cjeline ipak — kao što se može uočiti u glazbenom tkivu opere — u gradbenom smislu bile slobodnije tretirane. Naime, Zajc je rabio podjelu u nekim glazbenim brojevima (primjerice, u solističkim ansamblima, u slijedu: dvopjev — recitativ; dvopjev — romanca/arija), uključujući finalne sekvence pojedinih glazbenih brojeva kao dijela većih scena. Riječju, Zajc je slijedio načela čija su uporišta bila formulirana u rossinijevskom tipu *opere serie*.¹³

No, kad je o zborovima u operi riječ, valja istaknuti, s jedne strane, njihov položaj u gradbenom smislu:

1. (solo — zbor) kao dijelova koji se nastavljaju na solističke ulomke, poglavito arije, ali i ansamble, obično u kontrastirajućem tempu i tonalitetu (8 → Tabela 3:¹⁴ recitativ — potom Allegro marciale grandioso, Pomposo; As — dominantna As-dura/Es — Es; 14 → Tabela 3: Poco andante — Nobile e grandioso; H/dominanta E-dura — E), ili su to

¹¹ Te su brojke na mnogim mjestima u partituri precrtane, a plavom su olovkom napisani brojevi u kontinuitetu, dakle, od 1. do 32. broja (koji se podudara s 3. prizorom posljednje 8. slike opere — »prizor 3ći broj 32«). Na ovome mjestu navodimo i to da u svome članku Aspects of Musical-Dramatic Form in Zajc's Nikola Šubić Zrinjski (1876) (u: Stanislav Tuksar (ur.): Zagreb 1094-1994 : Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1998, 277-290) na str. 279, William A. Everett kao poseban broj dodaje br. 33 *Katastrofa*, ne navodeći podatak prema kojem je izvoru temeljio svoje tumačenje glazbeno-dramske forme opere. Međutim, kao što je razvidno iz prikazanih notnih primjera u spomenutom tekstu, oni su uzeti iz glasovirskoga izvadka. Naime, iako se taj broj (33) predmnijeva u autografu partiture (ondje se uz tu orkestralnu završnicu nalazi samo oznaka: »prizor 4ti br. 4«), u glasovirskom je izvadku naslov *Alegorija* naznačen u nastavku, dakle nakon broja 32 (pa je taj završni dio bez posebno upisanoga broja/brojke, kao što je uostalom bez posebne oznake broja i orkestralni uvod). Usp. citirani članak te notno izdanje: Ivan pl. Zajc 1832-1914. Izabrana djela o 150. obljetnici skladateljeva rođenja, knj. IV, Glazbeno-scenska djela, sv. 1: Nikola Šubić Zrinjski — glasovirski izvadak s pjevanjem Nikole Fallera, prir. Lovro Županović, ur. Josip Andreis, stručni savjetnik Hubert Pettan, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1993, 171-180, 181.

¹² Na kraju 1. slike Zajc je zapisao: »Konac prve slike, počeo 2. srpnja završio 23. srpnja 1876. u Zagrebu«, a na kraju partiture »Agram, 10. oktobra 1876.«; dakle, partituru opere napisao je za dva mjeseca i tjedan dana.

¹³ Rossini je kodificirao nova pravila *opere serie* osobito u pogledu orkestracije, ritamske vitalnosti te uloge glazbe u tumačenju drame, koja su dominirala talijanskom opernom praksom 1. polovice 19. stoljeća, ali su se nastavljala i u operistici 2. polovice stoljeća, pa su i u Zajca, koji se glazbeno obrazovao na talijanskom izvorištu, takvi temeljni postulati talijanske operne strukture bili zamjetni. Usp. Philip GOSETT: Rossini, Gioacchino, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York 2001, sv. 21, 738, 745, 746, 755.

¹⁴ Ovdje i u daljnjemu tekstu navode se redni brojevi primjera u pojedinoj tabeli.

2. (zbor — solo) »uvodni« zborovi¹⁵ na početku, ali i unutar broja (primjerice, aklamacije/potpore, poziva u boj, najave pobjede), poput »glasa«/ komentara, nakon kojih slijede solistički ulomci (2 → Tabela 1: »Sad junaci ...« /najava pobjede/; 10 → Tabela 2: »Živio nam ...« /aklamacija, potpora/; 7 → Tabela 2: »Stijeg hrvatski ...«; 8 → Tabela 3: »Na Beč ...« /poziv/).

S druge strane, u pogledu dramaturgije zbornski ulomci poprimaju važniju ulogu: umjesto pasivnoga promatrača zbivanja (»inertne mase«), bivaju ne samo aktivnim sudionicima dramske radnje, već u pojedinim dijelovima opere i središnjim nositeljima (»zborovi akcije«: 7 → Tabela 2), a njihova je glazbena i dramaturška funkcija osobito došla do izražaja u finalima (ne samo činova, već i slika), s također snažno istaknutim ansamblom (7 → Tabela 2; 8 → Tabela 3), o čemu je riječ u nastavku teksta.¹⁶

Iako se dakle glazbeni brojevi uglavnom podudaraju s prizorima (32, odnosno 33 broja — vidi bilj. 11), poneki prizori imaju više brojeva, primjerice:

1, 1 1/2 (*Uvodni dvopjev Levija i Sulejmana; Recitativ Sulejmana*);

5a, 5b (*Dvopjev Jelene i Juranića; Recitativ i Romanca Jelene*);

13a-f (prizori kod sultana: *Turski tabor pred Sigetom, Mješoviti zbor; Couplet Timoleona sa zborom; Mješoviti zbor i orijentalni ples; Ballabile Andante; Arapski ples; Fantastique orientale solo Ballabile / Fantastični orijentalni solo ples sa ensembleom*).¹⁷

No, kad je o brojevima sa zbornskim ansamblima riječ, takvu je postupku skladatelj pribjegao u trima slučajevima: u 3, 4. i 8. slici (u daljnjem tekstu: sl.) prikazanim u tabeli 1.

Spomenuti se zbornski brojevi (unutar slike) nadovezuju jedan za drugim slijedeći dramaturgiju (akciju) pojedine slike te pridonoseći razvoju glazbene misli/sadržaja. Naime, slijed brojeva bitno je određen glazbenim sredstvima, osobito tonalitetnim odnosima, što postaje važnim zbog autorova nastojanja za stvaranjem cjelovitosti glazbenotekstnoga tkiva. Gradba tonalitetne dispozicije počiva na modulativnim promjenama u kojima se nastavlja(ju) sljedeći dio (dijelovi).

No, iako glazbeni brojevi slijede u različitim tonalitetima, svaki započinje tonalitetom kojim je prethodni broj završio. Taj se postupak vrlo često rabio s ciljem dramatskoga intenziviranja te radi postizanja određenih efekata: posebna ugođaja, određenoga kolorita (nerijetko označujući protagonistovo stupanje na scenu, primjerice, promjenom tonaliteta za pol stepena više). Budući da nijedan

¹⁵ Usp. Philip GOSSETT: Rossini, Gioacchino, 738.

¹⁶ O tomu usp. *ibid.*, 745, 746.

¹⁷ Dakle, uslijed podjele ponekih prizora na brojeve, u cijeloj je operi brojkama i slovima označenih dijelova više (41). Također, na ovome se mjestu kao i u nastavku teksta (napose u tabelama) navode izvorni skladateljevi nazivi pojedinih brojeva (s ispravljenim pravopisnim pogreškama), i to prema autografu partiture (sign. L. 35/I, L. 35/II, L. 35/III), a slični se naslovi nalaze i u glasovirskom izvadku. Usp. *Ivan pl. Zajc 1832-1914. Izabrana djela o 150. obljetnici skladateljeva rođenja, knj. IV, Glazbeno-scenska djela, sv. 1: Nikola Šubić Zrinjski — glasovirski izvadak s pjevanjem Nikole Fallera*, Zagreb 1993.

zborski broj ne završava tonalitetom kojim je bio započeo, ali i zato što završnim tonalitetom prethodnoga redovito započinje sljedeći, izlazi da — unatoč formalnoj strukturi — nije riječ o izoliranim glazbenim brojevima, već o dijelovima koji zajedno stvaraju glazbenu i dramatsku koheziju; kohezija naime proizlazi iz dramatske karakterizacije, koja se ostvaruje motivima »podsjećanja« i (tonalitetским) ulančavanjem brojeva u scenske komplekse.

Pojava spomenutih motiva i primjena tonalitetne dispozicije (dakle, glazbeno i tonalitetno jedinstvo) pridonose stanovitoj formnoj zaokruženosti tih cjelina i u dramatskom smislu.

Iz rasporeda/sadržaja u opernoj partituri razvidno je da su posebno naznačeni neki **zborski brojevi** ili su kao takvi sadržani u naslovu određenoga broja (11).

S obzirom na 32 broja u partituri,¹⁸ riječ je o trećini eksplicite naznačenih »zborskih mjesta« (11) (Tabela 2), odnosno o 14 zbornih ulomaka i/ili cjelovitih zborova (dakle, uz njih 11, uključuju se i dva primjera: 2 i 3 → Tabela 1¹⁹) te zborni dio u *Zakletvi Zrinjskoga (Tako nama Boga velikoga)*; njima valja pridodati još i 20-ak duljih ili kraćih zbornih replika i »komentara« inkorporiranih unutar spomenutih. U preostalim se brojevima (ili u 29 poddijelova) opere nižu solistički dijelovi (arije, recitativi i ansambli — od dvopjeva do šesteropjeva), uključivši i pojedine orkestralne dijelove unutar opere te (orkestralnu) uvertiru (*Uvod*) i orkestralnu završnicu (*Alegorija/Katastrofa*).

Iz svega je razvidna uloga koju je skladatelj namijenio zbornoj glazbi, odnosno zbornim ansamblima u svome djelu; štoviše, jedini dio u kojemu nema nijednoga zbornoga ulomka (ni replike) jest individualiziran i intiman komorni prizor, koji se odnosi na prizor Sulejmanove smrti (III. čin, 6. sl.).

Nadalje, od 30-ak duljih ili kraćih nastupa zbornoga ansambla većinu donosi muški zborni sastav (četveroglasje tenora i basa), što je i razumljivo s obzirom na tematsku pozadinu (junačke) opere, osim u šest slučajeva: u 4. sl. II. čina (radnja koja se odvija u turskome taboru pred Sigetom) pet puta nastupa mješoviti zbor i to redovito uz (orijentalni) ples, a samo se jednom pojavljuje ženski zbor (*Zbor vila — Ljubio je goluban* u III. činu, 7. sl., br. 28).²⁰

Unatoč iskustvu operetnoga skladatelja Zajc nije pokleknuo iskušenju uvrstiti u operu i više nastupa ženskih ili mješovitih sastava, što se inače običavalo rabiti, nerijetko u dekorativne svrhe ili radi opuštajućega ugođaja, ne bi li se kratkim efektnim bljeskovima i trivijalizacijom neutralizirala napetost (ozbiljne i zbiljske) radnje. Ta i takva (»operetna«) mjesta svojedobno su i bila označena manje uspješnim ili slabijim trenucima u kontekstu opere, a nastala su zacijelo sukladno očekivanjima sredine ili su pak mogla biti vođena »smješnim idee fixe naše (kazališne, napomena RPJ) uprave«. ²¹

¹⁸ Može se govoriti i o 33 broja, odnosno o 41 dijelu. O tomu vidi bilj. 11 i 17.

¹⁹ Stoga su redni brojevi primjera 2 i 3 (Tabela 1) istaknuti znakom *.

²⁰ Kod navoda primjera u daljnjem tekstu: čin, slika, prizor/broj → III, 7, 28.

²¹ —a.: Nikola Šubić-Zrinjski ... , s. p. [3].

Valja napomenuti da ni jedan pa ni najmanji zbarski dio (replika ili komentar) nije ostvaren *a cappella*, kao i to da je u svim završetcima (finalima) svakoga od triju činova redovito bivao uključen zbarski ansambl; od uloge »zbora komentara« radnje, ili »zbora dijaloga« u repliciranju glavnim likovima, do dominantnoga »zbora akcije«, doveden je gradacijom do zajedničkoga, snažnoga skupnoga prizora, naglašena osobito još i *tableauom*, koji se kao zadržana živa (ukočena) slika zaustavljenoga trenutka shvaća kao dramaturška kategorija.²² Stoga takve zbarske finalne sekvence zapravo dobivaju ne samo strukturnu (gradbenu), već i značenjsku ulogu:

na kraju I. čina → kao vrlo kratka replika solonastupu Zrinjskoga (»Ostavit vas braćo nikad neću!«) → »Dok u nama živo srce bije!«;

na kraju II. čina → kao završna replika (zajedno sa solistima) u iskazu: »Za dom!«;

na kraju III. čina, neposredno prije završne orkestralne Alegorije/Katastrofe, gdje je — kao što je rečeno — uvršten zbarski broj (»U boj!«) kao dominantna završnica i sukus tragičnoga raspleta u nastupu sviju protagonista (tutti: »Prot dušmaninu! Mora on mora past!«).

Svi su završetci činova (I, 3, 12 — *Zakletva Zrinjskoga*; II, 5, 20 — *Ensemble. Finale pete slike*; III, 8, 32 — *Peteropjev sa zborom. Finale*) u partituri označeni »finalima«. ²³ No, kraći zbarski dijelovi u završetku I. čina, u naizmjeničnome nastupu s glavnim protagonistom, kao i zbarska završna replika, zapravo jest najava sljedećih dvaju (»zbarskih«) finala, djelujući poput prve faze u gradaciji do završnoga (»jurišnoga«) finala. Naime, dvotaktna zbarska replika na kraju I. čina (E-dur) u funkciji je odmaka od onoga što slijedi na početku II. čina (scena u turskome taboru), dok je završna dvotaktna replika na kraju II. čina svojim glazbenim sadržajem (Es-dur; g1 u tenorima) anticipacija završnih taktova (zbora i solista) na kraju III. čina (Es-dur; g1 u tenorima).

Naposljetku, iz tih je zbarskih završetaka (replika i završnoga samostalnoga zbarskoga broja) bilo moguće izdvojiti ključne i signifikantne sintagme — *Dok u nama živo srce bije*, *Za dom (je slatko mrijeti)*, *U boj* — značajne ne samo za Zajčevu operu, već i u kontekstu kasnijih konotativnih »hrvatskih situacija«, koje su (uz druge znakovite sintagme u libretu, poput *Do zadnje kapi krvi*) postale esencijalnim motivatorima za moguću ideologizaciju i mitologizaciju povijesnoga događaja, teme opere i protagonista Nikolu Šubića Zrinskoga.

²² Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, preveo Sead Muhamedagić, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007, 126-127.

²³ U autografu je završni broj I. čina naveden kao: »'Zakletva' Finale IIIći« (dakle, finale 3. sl.), dok u glasovirskom izvadku uz završni broj I. čina nije označen finale, već samo »Zakletva Zrinskoga«; na kraju II. čina stoji »Finale 5ti« (finale 5. sl.), a III. čina »Peteropjev sa sborom. Finale«.

Zborski ulomci prema stupnju sraslosti s tekstnoglazbenim opernim tkivom

U Zajčevoj se operi može uočiti postojanje nekoliko tipova zbornih ulomaka/brojeva:

1. samostalni (zaokruženi) zborni brojevi

— povezani temom hrvatskoga domoljublja i veličanja bana — koji su: a) nastali kao samostalna skladba; b) objedinjeni jednim brojem/zajedničkim prizorom (s tri poddjela).

Ad a) Takav je primjer ranije nastale zbornske skladbe *U boj!*, koja je bila naknadno umetnuta u tkivo opere; štoviše, ne bi li ju povezao s prethodnom glazbenom građom, još prije, na početku *Šesteropjeva Jelene, Eve, Juranića, Paprutovića, Zrinjskoga, Alapića sa zborom* (I, 2, 9: 9 → Tabela 2) pojavljuje se ritamskomelodijski motiv »U boj«; tu dvotaktnu frazu najave motiva (»U boj, u boj, mač iz toka bane«) donosi Juranić, nastavlja Paprutović riječima »već pređe Dravu Mehmed-beg«, priključuje se Alapić zajedno sa zborom: »Sela nam pali, gradove ruši u prah; srce si kali, zadaje trepet i strah.«

Spomenuti je zborni broj primjerom (7 → Tabela 2) kako je otprije uglazbljena zborna skladba (tada u prigodi obilježavanja povijesnoga događaja koji je postao temom Zajčeve opere) posvema srasla s tkivom opernoga djela, štoviše, postala je njegovim imagološki vrlo snažnim znakom.

Ad b) Riječ je o trima zbornim ulomcima — *Vojnički zbor, Igra kopljem i Bojna igra* (1, 2, 3 → Tabela 1) te ih valja promatrati u cjelovitosti; objedinjuje ih radnja u prostoru i vremenu, a zaokruženost su forme skladatelj i libretist ostvarili opetovanjem istovjetne tekstnoglazbene građe u trećemu dijelu (*Bojna igra*). Osim toga, obilježeni su naglašenom motoričnošću (što je sugerirano i naslovima), ostvarenoj u gotovo isključivo zborскоорkestralnome partu, s kratkim soloreplikama Juranića, odnosno Alapića (u dvjema dvotaktnim frazama), kojima su — u središnjemu dijelu (2 → Tabela 1) — bodrili svoje junake/ratnike.

2. relativno samostalni zborni ulomci — srasli sa solističkima (ansamblima)

U navedenim je primjerima (Tabela 3) zamjetna manje ili više izražena sraslost s dramaturgijom opere i s glazbenotekstnim slojem djela (u pogledu suodnosa solističkih i zbornih ulomaka, o čemu je bilo riječi). Naime, neki bi se zborni dijelovi s formnoglazbenoga aspekta mogli osamostaliti, a njihova samosvojnost

potkrijepiti uglavnom glazbenim razlozima, dok se slabija spona — kojom ih se stoga svrstava u ovu skupinu — iskazuje na izvanglazbenoj (tekstnoj i dramaturškoj) sadržajnoj razini. Primjerice, takvi su br. 28 *Zbor vila (Ljubio je goluban)* koji slijedi nakon br. 27 *Ljuljanka/Uspavanka Jelene* («Cvate ruža rumena»: 13 → Tabela 3) ili zbor Turaka *Nek Alah prati vijek (Slava ti care)*, koji se razvija u replikama solista/solistima (8 → Tabela 3). S druge strane, u većoj su međuovisnosti tri zbarska ulomka (4, 5, 6 → Tabela 3) tvoreći dramaturšku i glazbenu cjelinu.

3. zbarski ulomci (komentari) relativno dužeg trajanja, glazbeno su stopljeni s prizorom/cjelinom (9 → Tabela 2), katkada potvrđujući ulogu zbora kao aktivnoga sudionika, uz to i nositelja »motiva podsjećanja«, a ne (samo) kao pasivnoga promatrača-komentatora zbivanja.

4. kratki (razloženi i/ili fragmentarni) zbarski ulomci, koji unutar solističkih dijelova (arija, recitativa) ili unutar solističkih ansambala predstavljaju komentare i replike (katkada glazbeno istovjetne, poput jeke: 5 → Tabela 2), i posve su ovisni o cjelini.

Oni su umetnuti katkada i unutar dviju većih zbarskih cjelina, primjerice, u finalnim scenama: replike vojnika Zrinjskomu («U sveti hajd' mo boj») ili njihova komentara/aklamacije («Živio kralj!»: 14 → Tabela 3); replike turskih vojnika Sulejmanu, Leviju i Mehmedu («Na Beč», »Junačina je on«, »Pod Beč«, »Ti Sigeta se kani»: 8 → Tabela 3), a u ulozi su pokretača (dramske) radnje te su sastavnim dijelom skupnih scena.

Nerijetko su i uvodnoga karaktera (u zbivanja koja slijede) ili su najava glavnih likova (pozdrav Sulejmanu: 15 → Tabela 4). Pritom se takvi fragmentarni zbarski nastupi izmjenjuju sa solističkima ili se njima priključuju u pojedinim sekvencama s posve istovjetnom glazbenotekstnom građom, naglašavajući — volumenom, bojom i dinamikom zvuka — određeni trenutak u opernome zbivanju (primjerice, uz Alapića zajedno s njime ili uz neke od solista — Alapića i Paprutovića — podcrtavajući melodiju i tekst: 10 → Tabela 2). Napose se javljaju kao komentari — iskazi hrabrosti i domoljublja — u solističkim ansamblima, četveropjevu (16 → Tabela 4), odnosno šesteropjevu (12 → Tabela 2).

Značenjske odrednice zbarskih brojeva u operi Nikola Šubić Zrinjski

S obzirom na naznačenu podjelu i ulogu koju im je autor bio namijenio, svojim se značenjem unutar dramaturškoga zbivanja, ali i svojom tekstnoglazbenom vrijednošću, ističu neki od zborova, a među ključnima se — slijedom javljanja u operi — nalaze: *Nek Alah prati vijek (Slava ti care)*, *Tako nama Boga velikoga, San Jelene* — *Zbor vila (Ljubio je goluban)*, *U boj*. Apostrofirani zborovi pripadaju

1. i 2. skupini/tipu zbornih ulomaka (koji se gdje kad razlikuju u nijansama); štoviše, oni u opernome tkivu zauzimaju važno mjesto.²⁴

Prvi među njima, *Nek Alah prati vijek ...* (poznat i pod nazivom *Slava ti care*) ujedno je i prvi zborni ansambl u operi, a javlja se na kraju I. čina (I, 1, 4: 8 → Tabela 2). Osim triju zbornih ulomaka *Mješoviti zbor i ensemble*, *Couplet Timoleona sa zborom*, *Mješoviti zbor i orijentalni ples* (4, 5, 6 → Tabela 2) jedini je zborni broj kojim se, iz aspekta antiturskoga narativa i kao pandan hrvatskome junaštvu, predstavljaju Turci; ipak, glorificirajući ih pompoznom koračnicom, autor kao da im podaje glazbeni sadržaj kojim se antiturski narativ dodatno podcrtava.²⁵

Posebnost zbora *Tako nama Boga velikoga* (14 → Tabela 3) u ovoj se prilici može sagledati na semantičkoj razini, osobito s obzirom na vezu Badalićeva stiha i strofe sa stihom i strofom narodnoga pjesništva; osim uporabe deseterca, u odlomku *Zakletve Zrinjskoga* apostrofira se stih »Tako meni/nama Boga velikoga«, što je preuzeti primjer stalne formule iz epskih pjesama pa se navodi sljedeće: »A to znači da se ta veza (s narodnim pjesništvom, napomena RPJ) namjerno uspostavlja, da se junaštvo Zrinjskoga i njegovih ljudi želi prikazati istovjetnim junaštvu likova što se opisuju u usmenim epskim pjesmama, ili barem junaštvu onih likova koji su se dotada pojavljivali u našoj deseteračkoj drami.«²⁶

Sažimajući znatno opširniji Körnerov tekstni predložak²⁷ Badalić je nedvojbeno uspio u sadržajnoj poruci načiniti ono što i jest bila intencija njega kao suautora: pridati tekstu (stihu) narodni prizvuk (stih narodne poezije, epskoga deseterca), odnosno vidljivu nacionalnu formu (nacionalnu izvornost vezanu uz tradiciju starih hrvatskih pisaca). Njima se poslužio jer ih je očito držao »nekim zaštitnim znakom nacionalne pripadnosti vlastita teksta.«²⁸

No, prisegnuće/zakletva vodi na **čast mača** bila je simbolička slika eksponirana i u ranijim romantičkim operama, primjerice u Verdija (*Nabucco* iz 1842)²⁹ ili još prije u Giacoma Meyerbeera (*Hugenoti* iz 1836),³⁰ autorâ koji su utjecali

²⁴ O zbornom broju *U boj bit će riječi* u nastavku ovoga teksta.

²⁵ Iz dosadašnjih je spoznaja razvidno da je Zajc u svojim operetama unosi tzv. orijentalni znak (*Nach Mekka* i *Der Meisterschuss von Pottenstein!*) što je bio posljedicom očaranosti arapskim svijetom 1860-ih godina. Osim egzotičnoga baleta u turskom haremu u *Zrinjskome* (koji je i bio okarakteriziran kao operetni), u Zajčevu je opernom opusu kontrastiranje orijentalnoga i kršćanskoga svijeta zamjetno i u operama *Mislav* i *Đurađ Branković*, čija je notna građa dijelom poslužila za tvorbu ovoga zbornikoga broja. Usp. —a.: Nikola Šubić-Zrinjski ..., s. p. [3].

²⁶ Pavao PAVLIČIĆ: Stih i strofa u libretu Nikole Šubića Zrinjskog, u: *Dani hvarskog kazališta: Hrvatska književnost od preporoda do šenoina doba*, Književni krug, Split 1999, 192.

²⁷ Milan OGRIZOVIĆ: Libretto Zajčeva Zrinjskog, *Sv. Cecilija*, 15 (1921) 1, 93-94.; Pavao PAVLIČIĆ: Stih i strofa ..., 172-204.

²⁸ *Ibid.*, 180.

²⁹ Primjerice, Zbor ratnika iz *Nabucca*, IV. čin, 1. sl. (6) — Allegro: *Cadran, cadranmo i perfidi come locuste al suolo! Per te vedrem rifulgere sovra l'Assiria il sol! Per te vedrem rifulgere ... vieni ... vedrem rifulgere sovra ... andiam* (»poput skakavaca izdajnici će pasti« ... »past će asirski kralj«). Usp. Giuseppe Verdi. *Nabucco (Nabucodonosor)*, G. Ricordi & C. S.p.A., Milano 1970. Vidi i bilj. 40.

³⁰ Primjerice, Finale V. čina — »Sia dal fuoco e dalla spada«: *Sia dal fuoco, dalla spada / l'empia setta sterminata / e al cor pieta non destino! / Del Signore sia la fede vendicata! / Del l'empio cader estinto al*

na Zajca u većoj (Verdi) ili manjoj mjeri (Meyerbeer) i čije su opere Zajcu mogle biti stanovitim uzorom.³¹

Štoviše, kad je riječ o Zajčevoj nacionalnopovijesnoj opernoj trilogiji, s vrhuncem u *Zrinjskome*, takav se snažan predodžbeni znak s metaforičkim značenjem anticipirao u autorovim dvjema prethodnim operama: u *Mislavu*³² i *Banu Legetu*;³³ uz njega, u svim se trima operama višestruko javlja i pozivanje na svetinje, Boga i vlastite časne pretke (*Branit ćemo Siget svojom krolju*).³⁴ Kad je o tom zbornom ulomku riječ, zbog poruke koju sadržava, u svojoj je ozbiljnosti i istini nepovrediv i »svet«, i kao takav poprima mitske znakove. Poveznica s mitom mu je i veza s prošlim vremenima, veza s epskim pjesmama (s vremenima koja su oduvijek, kao što su to i vremenite pjesme) u uporabi folklornih idioma (deseteračkoga stiha), o čemu je bilo riječi.³⁵

Od pojave Zajčeve opere bile su različite recepcije opernoga broja/prizora *San Jeleno* pod nazivom *Zbor vila* (III, 7, 28: 13 → Tabela 2). Neki su osvrtni na Zajčevu operu u cjelini (u *Viencu* iz pera Augusta Šenoa) hvalili ideju Jelenina sna i uvođenja tematike vila u operistiku toga doba, odnosno činjenicu »da se toj slici vrlo dobro dosjetio«, kao i umetanje zbora *U boj!*.³⁶

Drugi su se pak napisi kritičnije osvrtni na inscenaciju Jelenina sna (u slici »feerije«!), čega »bismo se morali na našem pozorištu za sada još svakako okaniti« te da je to stoga što je opera *Nikola Šubić Zrinjski* bila vjerojatno skladana i za strano općinstvo.³⁷

Ponajprije, riječ je o izvornu i znakovitu ulomku, koji se ne nalazi u Körnerovu predlošku (drami), a s obzirom na ranije nastala glazbenoscenska ostvarenja na temu o Sigetu i Zrinjskome, August Abramović Adelburg bio je prvi koji je u radnju uključio san, u kojem, za razliku od Zajc-Badalićeva pristupa, Jelena prepoznaje strahotnost svoje situacije.³⁸

suol ... / Dio lo vuol! Dio sangue vuol! Si! Dio sangue vuol!; drugi je primjer posveta mačeva u IV. činu te opere: »tmurno grandiozan ansambl« koji prethodi Cavatini (ljubavnom duetu Raoula i Valentine) u Ges-duru. Slijedom navoda: usp. *Gli Ugenotti — opere in cinque atti di Eugenio Scribe musica di Giacomo Meyerbeer*, Edoardo Sonzogno, Editore 14 — Via Pasquirolo — 14, Milano 1888 (bold RPJ); Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 18-19.

³¹ Spomenute su se opere izvodile u zagrebačkom kazalištu, i to u razdoblju Zajčeva ravnanja Operom (1870-1889), pa se predmnijeva da ih je Zajc poznao i ranije; tako su se Meyerbeerovi *Hugenoti* (u prijevodu Huga Badalića) izveli 19 puta između 1878. i 1889. te još 14 puta između 1895. i 1905, dok se Verdijev *Nabucco* (u prijevodu J. E. Tomića) izveo 3 puta 1878. godine. Usp. Vjera KATALINIĆ: *Opera and Operetta in the Late Nineteenth-Century Zagreb National Theatre: Composers, Librettists, and Themes — A Comparison*, in: Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar, Harry White (ur.): *Musical Theatre as High Culture? The Cultural Discourse on Opera and Operetta in the 19th Century*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2011, 87-88.

³² U *Mislavu*: I, 1, 3. prizor (*Složno svi hajd po mlat ...*).

³³ U *Banu Legetu*: I, 2, 4. prizor (*Banstvo na mač ...*).

³⁴ U *Mislavu*: *Rajska dievo ti naš spas* (I, 1, 1); u *Banu Legetu*: *Gospode pomiluj; Bana Bože čuj* (I, 2, 1).

³⁵ Simbolika prisega mača našla je odraza i u novijem glazbeno-scenskom stvaralaštvu, primjerice, »Gupčeva zakletva maču« u rock-operi *Gubec-beg* (Milana Grgića, Alfija Kabilja i Miljenka Prohaske).

³⁶ *Vienac*, 8 (11. 11. 1876) 46, 754-755.

³⁷ —v—: Nikola Šubić-Zrinjski ..., s. p. [1-2].

³⁸ Vjera KATALINIĆ: *Nikola Zrinyi (1508-66) as a National Hero in 19th-Century Opera Between Vienna, Berlin, Budapest and Zagreb*, *Musica e storia*, 12 (2004) 3, 611-630. (626)

Premda se sekvence sna/snoviđenja na sceni javljaju i prije (Zajca), zapravo su bile razmjerno rijetka pojava u europskoj operi ranoga i sredine 19. stoljeća.³⁹

Međutim, na temelju usporedbe s još nekim Verdijevim operama valja upozoriti na sličnu pojavu još prije, u *Nabuccu* (1842): u IV. činu, 1. sl. (6), sasvim na početku (scena i arija Nabucca /svegliandosi — tutto ansante/), gdje je san samo naznačen, poput snoviđenja na javi.⁴⁰

Također, srodni se postupci nalaze i u *Trubaduru* iz 1853. godine (Manricova nježna uspavanka Azuceni i njezino buđenje koje ju vraća realitetu) u IV. činu: pr. 5/br. 14 — Scena i duettino *Madre, non dormi*,⁴¹ što je jedan od mogućih utjecaja Verdijeva stvaralaštva u Zajčevu djelu.

Osim toga, zbog događanja sna na sceni (pred publikom), u Zajčevoj je operi riječ o dotad jedinstvenu pristupu oblikovanja prizora, koji je skladatelj ostvario — također tipično romantičarskim elementom — u »pojavi« (pjevu) vila,⁴² o čemu je riječ u retcima koji slijede (vidi i bilj. 83).

Na tragu spoznaja o onodobnim ocjenama opere (u pogledu znatnijega utjecaja mediteranske melodioznosti koju Kuhač nije bio podržao, jer se glazba *Zrinjskoga* nije bitnije oslanjala na hrvatsku narodnu glazbenu tradiciju), Zajc je, u namjeri stvaranja nacionalne opere, tek u par slučajeva u njoj pribjegao oblikovanju melodija nadahnut arhaičkim prizvukom pučke pjesme; riječ je o ariji Jelene »Cvate ruža rumena« (III, 7, 27: *Ljuljanka Jelene/Uspavanka Jelene*; u partituri: *Recitativo i Popievka Jelene*), koja po svojoj prvoj melodijskoj frazi ukazuje na autorovo nadahnuće ritamskomelodijskim uzorkom napjeva »Čuk sedi«, a glazbeno ishodište te romance u narodnoj pjesmi razaznaje se ne samo u transformiranom obliku već i na razini asocijacije.⁴³

³⁹ Kao što u svome članku navodi Everett, takvi su postupci zamjetni u Verdija: jedan je od rijetkih primjera u Verdijevoj operi *I Lombardi* iz 1843. (kada heroína Giselda u IV. činu 1. slike sniva svojega dragoga Orontea među blagoslovljenim mrtvima). Usp. William A. EVERETT: *Aspects of Musical-Dramatic Form in Zajc's Nikola Šubić Zrinjski* (1876), 288.

⁴⁰ *Son pur queste mie membra! Ah! frate selve non scorrea anelando quasi fiera inseguita? Ah sogno ei fu ... terribil sogno! Or ecco, il grido di guerra! Oh la mia spada! Il mio destrier, che alle battaglie anela come fanciulla a danze! Oh prodi miei! Sionne la superba cittade ecco torreggia sia nostra, cada in cenere! Oh sulle labbra de' miei fidi il nome della figlia risuona! Ecco! Ella scorre tra le file guerriere! Ochi — mè traveggo? Perché le mani di catene ha cinte? Piange! Usp. Giuseppe Verdi. *Nabucco (Nabucodonosor)*, G. Ricordi & C. S.p.A., Milano 1970 (bold RPJ).*

⁴¹ Manrico: *Madre, non dormi?* — Azucena: *L'invocai più volte, ma fuggè il sonno a queste luci!* Usp. *Giuseppe Verdi. Il trovatore*, Klavierauszug von Kurt Soldan, Edition Peters, Leipzig [1978].

⁴² Kao što naglašava Everett u citiranom članku, u tomu se mogao prepoznati srednjoeuropski utjecaj na tragu njemačkoga romantizma (u Webera *Oberon*, u Mendelssohna — prema Shakespeareu — *San ljetne noći*, u Nicolaia *Vesele žene vindsorske*); iako su dobre vile u bajkama bile važnom temom njemačkoga romantičkoga razdoblja, u operama su ipak bile rjeđe, no nakon Zajčeva *Zrinjskog* i takve sekvence bivaju češćima. Usp. William A. EVERETT: *Aspects of Musical-Dramatic Form in Zajc's Nikola Šubić Zrinjski* (1876), 288-289.

⁴³ Usp. Gorana DOLINER: Glazbeni folklor u djelima Ivana Zajca, u: Lovro Županović (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832-1914)*, Zagreb, 10.-11. prosinca 1982., JAZU — Razred za muzičku umjetnost — Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, Zagreb 1982, 162, 171, bilj. 67; Vinko ŽGANEC: *Zbornik jugoslovenskih pučkih popijevaka, I. knjiga: Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, I. sv. (Svjetovne), JAZU, Zagreb 1924, str. 131-132, br. 223, 225.

Međutim, srodno prethodnome, mogao bi se navesti i drugi primjer, također solistički, *Romanca Jelene* (I, 2, 5b: »U dalekoj crnoj gori stari stoji Zrinski grad / Gdje na tvrdu Stancu-brdu stari stoji Zrinjski grad«). U toj se romanci o domovini — kao što je zabilježio u *Vijencu* (nepotpisani) autor članka August Šenoa — »odzivlju (...) čisti hrvatski zvukovi«,⁴⁴ no s čijim bismo se zapažanjem mogli djelomice složiti. Naime, prvi četverotakt te romance tj. njezina prvoga dijela (A) u molskome tonalitету ukazuje na utjecaj narodne glazbe i doista podsjeća na jednostavnu (pučku) popijevku, prožetu »lokalnim koloritom«: ponovljena prvoga motiva, uporabom polustepena i tritonusa, završetkom fraze na 2. stupnju, naposljetku, s pratnjom flauta, klarineta i gudačkih glazbala; po takvu svome ugođaju/poruci ili po svojoj »nacionalnoj obojenosti«, on je reminiscencija na djetinjstvo i mladost djevojčina rodnoga doma. Međutim, daljnji tijek romance gotovo neočekivano i odjednom kao da izlazi iz takva »konteksta« i — njemu zapravo u suprotnosti — nastavlja na način tipične romantične (pre)raspjevane melodijske linije, silaznih skokova za septimu; štoviše, budući je (romanca) oblikovana u ABA formi (Andantino — Poco più — Tempo I), takvi se »stilski kontrastni« spojevi dviju fraza A-dijela (zapravo »odijeljenih« i u pogledu ritma i agogike) u jednu glazbenu misao/strofu, čineći ju na neki način »dvoslojnom« ili »protuslojnom«, ponavljaju dvaput na istovjetan način. Ipak, ne bi li tu »suprotstavljenu« građu povezo, u ponovljenome se A-dijelu, i to u codi — kadenci, javio dio motiva tj. središnja dva takta prvoga četverotakta romance. Nije moguće posve pouzdano tvrditi je li Zajc tako uglazbljenom arijom želio naglasiti dramatiku trenutka u kojem se svijet sjećanja, prošlosti i melankolične nostalgije (kao što je bila isprva intonirana) suprotstavio svijetu realiteta, iz kojega se zanosnim iluzijama (raspjevanom melodijom konvencionalne operne geste ili ipak kozmopolitskim opernim tonom nasuprot »pučkoj obojenosti« njezina početka) nastojalo pobjeći (drugi dio A-dijela: »Tamo mlada duša rada u Hrvatsku leti sad«).

Stoga, i u cjelini opere, a osobito kad je o zbornskome partu riječ, Zajc se samo u spomenutoj sekvenci sna (*Ljubio je goluban — Zbor vila*) poslužio izravnim citatom, narodnim napjevom iz okolice Zagreba (Podsuseda) »Svraka ima dugi rep« pa je — uz posebnost inscenacije sna — riječ o drugoj posebnosti ovoga, među zbornskim ulomcima opere jedinoga s izravnim navodom glazbenofolklorne provenijencije.⁴⁵ Naposljetku (treće), taj je zbornski dio i jedini eksplicite namijenjen nastupu ženskoga zbornskoga sastava.

⁴⁴ Usp. (August ŠENOVA): Listak. [Najava: »Za Zajčevu operu Nikola Zrinjski čine se pripreve u velike«], *Vienac*, 8 (4. 11. 1876) 45, 738-740.

⁴⁵ Spomenuti se napjev (»Svraka ima dugi rep«) navodi u Kuhača kao napjev iz Podsuseda; isti primjer navodi Lovro Županović kao napjev iz Samobora, a taj je Županovićev navod preuzeo i Everett. Slijedom navoda usp. F. Ks. KUHAČ: *Južno-slovenske narodne popievke*, V. knjiga, ur. Božidar Širola i Vladoje Dukat, JAZU, Zagreb 1941, str. 158-159, br. 152 (1733); Lovro ŽUPANOVIĆ: *Centuries of Croatian music 2*, Music Information Center — Zagreb Concert Management, Zagreb 1989, 151; William A. EVERETT: *Aspects of Musical-Dramatic Form in Zajc's Nikola Šubić Zrinjski (1876)*, 287; Gorana DOLINER: *Glazbeni folklor u djelima Ivana Zajca*, 162, 172, bilj. 68.

**Pogledi na zbarske ulomke opere Nikola Šubić Zrinjski
u svjetlu ideje nacionalnoga/identiteta s osobitim obzirom na zbor U boj**

Kao što je u dosadašnjim istraživanjima ustanovljeno, izvanglazbeni sadržajni temelji nacionalnih opera uglavnom su bili nacionalnopovijesni (herojski) događaji, legende s nacionalnim obilježjima i narodni mitovi (u značenju naroda, pûka, a ne ili ne samo u smislu folklornoga fenomena). Kad je o hrvatskom geopolitičkom okružju riječ, u drugoj su polovici 19. stoljeća, osobito u doba žestokih političkih sukoba s Austrijom i Mađarskom unutar Monarhije, to postale i omiljenim temama libreta.⁴⁶

S obzirom na libreto opere, povijesna pozadina drame jest habsburško-hrvatski poraz od Turaka u bitci kod Sigeta 1566. godine; dramska se radnja, međutim, koncentrirala ponajprije na sudbinu Nikole Zrinskoga i njegove žene Eve, a također i (ili u jednakoj mjeri) na sudbinu ljubavnoga para Jelene i Juranića. Iako je za književnost doba u kojem se realizirala povijesna drama (16. stoljeća) i inače karakteristična opreka između patriotske dužnosti i intimnih ljubavnih osjećaja, u sadržajnim je izvorima (iz 19. stoljeća) na kojima se Zajčeva opera temelji, kao takva ona izostala, odnosno takva je opreka bila izvrnuta: materinskoj i očinskoj ljubavi te ljubavi prema voljenoj osobi nadredio se patriotski princip (premda je u junaka drame, Zrinskoga, naznačena i lirička i dramatička crta), a otud su proistekla i nastojanja autora za osobitim naglašavanjem takva pristupa.

Patriotsko se načelo odrazilo u gotovo svim zbarskim ulomcima hrvatskih vojnika u operi, a osobito u finalu njezina III. čina »U boj« (»Za te sin svak u boj se kreće«) ili pak u mnogim zbarskim (i solističkim) replikama, primjerice:

u I. činu u nastupu neprijateljskoga tabora koji sudi o Zrinskome (»Junačina je on«), odnosno u nastupu hrvatskih časnika (»Da žena, djete njegvo, ostanu uz nas ...«);

u II. činu (br. 16) u replici Juranića (»A zašto kralj ne dođe junakom u pomoć?«) i Zrinskoga (»Ne zbori tako, sinko! Ustrajat na tom mjestu valja, pa nek se ruši cijeli svijet. Za dom, za vjeru i za kralja rado znade Hrvat mrijet!«);

u II. činu (br. 19) u replikama Mehmeda (»Al' ti si otac, muž! Pa dobro, ako ne daš grada, na muke, ruglo i sramotu razapet ćemo ženu, kćer«) i Zrinskoga (»Ah, bijedno Ture! Ti ne znaš moje žene, kćeri«) i drugdje.

Također, u operi je moguće identificirati mnoge romantičarske topose: topos o zajedništvu, podrijetlu, teritorijalnoj pripadnosti, nacionalnim herojima i svecima. Oni postaju nacionalnim identifikacijskim narativom pa tako i nositeljima ideologijske i svjetotvorne moći, ustanovljujući ono što je prvobitno u nečemu, što odgovara našem pojmu porijekla (i podrijetla).⁴⁷ Upravo je ilirsko iskustvo

⁴⁶ Vjera KATALINIĆ: Nikola Zrinyi (1508-66) as a National Hero ... , 611-630.

⁴⁷ Milivoj SOLAR: *Roman i mit*, August Cesarec, Zagreb 1988, 82.

omogućilo u drugoj polovici 19. stoljeća znatnije učvršćivanje ilirskih toposa,⁴⁸ a u percepciji Zrinskoga kao lika opere očitovali su se, među inima, tragovi toposa o nacionalnoj karakterologiji i nacionalnim herojima. Naime, i u usmenoj predaji i na njoj temeljenim izvorima (koji su bili izlazišnim pisanim dokumentima i o temi Zrinskoga i sigetske bitke) bio je naglašen vojničko-viteški etos, koji je tijekom kasnosrednjovjekovnoga razdoblja bio formuliran unutar moralnoga ideala tzv. *humanites heroica* te bio nositeljem »razmjerno najviše afektivnoga potencijala (...), s čime je usko povezana i njegova sociolegitimacijska dimenzija te antiosmanska mobilizacijska funkcija.«⁴⁹

(stihovi: 1 → Tabela 1).

S obzirom na odraz toposa o teritorijalnoj rasprostranjenosti, definicija (»teritorijalnoga«) *hrvatstva* mogla se sagledati u širem smislu kao »predziđe kršćanstva« kojemu je nositelj (i/ili dionik) i hrvatski narod te, u užem smislu, hrvatskoga naroda u Austro-Ugarskoj Monarhiji kao njegovu političkom okviru, a na temelju pripadajućih funkcija bana (i Zrinskoga kao nositelja banskih ovlasti pa tako i nositelja tradicije).

(stihovi: 10 → Tabela 2; 16 → Tabela 4).

Sâmo značenje činjenice podrijetla Nikole Šubića Zrinskoga bilo je izrazito ideologizirano i ovisilo je o izboru ontološkoga i gnoseološkoga stajališta.

Podrijetlo Zrinskoga u 19. je stoljeću bilo problematsko pitanje osobito pogodno za oblikovanje mišljenja i osjećaja; naime, međusobno su (bili) suprotstavljeni model *hrvatstva* (hrvatsko podrijetlo Zrinskoga) i model *mađarstva* (mađarsko podrijetlo Zrinskoga), a analogno tomu, dvojnost se *hrvatstva* / *mađarstva* ogledala i u podrijetlu vojnika/sudionika u bitci, odnosno u identifikaciji pripadnosti bitke kod Sigeta kao takve.

Naposlijetku, topos o svecima u Badalić-Zajčevu djelu nadomjestio se »svetinjama«, zapravo, najvišom razinom svetosti, sublimiranoj u »Onomu koji jest« (Bogu), u skladu s dominantnom protuosmanskom ideologijskom profilacijom. Takav se topos prepoznaje u zborskim ulomcima što su dijelom veće cjeline, primjerice,

u I. činu u ansamblu solista (»Tako nama Boga velikoga«);

u kraćim nastupima zbora, kao što su završne replike u istodobnome nastupu s kvartetom solista (»Podmo sretno dodmo, nek nas čuva mili Bog«);

u broju *Zakletva Zrinjskoga* — u zbarskoj replici »U sveti hajd' mo boj«.

Navedeni i drugi toposi postali su nacionalnoidentifikacijskim narativima, nastavljajući u novim okvirima nositi ideologijsku i svjetotvornu moć, kojom (i Zrinski kao ideologem) uspijeva(ju) transcendirati okvire mjesta i vremena vlastite pojave.

⁴⁸ Zrinka BLAŽEVIĆ: Ilirski ideologem u djelima Andrije Kačića Miošića, u: Dunja Fališevac (ur.): *Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2007, 267, bilj. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, 267.

Moglo bi se reći da je Zajčeva opera već u svojem početnomu hodu bila predodređena za posebnosti. Ponajprije, nastala je u vrlo kratkom vremenu (početak rada na djelu bio je 2. srpnja, a opera je bila dovršena 16. listopada 1976), a budući je bila uvježbana u 20 dana, od njezina dovršenja do praizvedbe (4. studenoga 1876) također je proteklo malo vremena. Nadalje, libretistu Badaliću bilo je tek 25 godina, a radio je zapravo bez ikakvih ograničenja: no, iskusniji i stariji Zajc zacijelo je i sam davao sugestije o tome kakav bi libreto trebao biti, vjerojatno u njemu intervenirao. Badalić je očito držao temu toliko važnom ili toliko poznatom, da nije posegnuo za novom interpretacijom te unatoč tomu što nije pristupio stvaranju novoga predloška (libreta), iz drame *Zriny* vješto je izlučio ono što je najdramatičnije i najvažnije za radnju. Stoga predložak za *Zrinjskoga* nije samo dobar libreto,⁵⁰ nego je i dobro načinjeno djelo koje bi i kao drama posve dobro funkcioniralo, a budući su predlošci za opere u pravilu rijetko uzorne drame,⁵¹ i ta je činjenica bila izlazišnom u recipiranju opere posebnom. Uz to, nije se brinuo »odviše o vlastitom autorskom integritetu« jer je pristao »da u tekst uđe — u nešto izmijenjenom obliku — završna pjesma *U boj u boj* iz pera Franje Markovića, koju je Zajc uglazbio desetak godina prije (pod nazivom *Zadnji čas Zrinskoga*, op. RPJ) i koja će postati zaštitnim znakom slavne opere.«⁵² Štoviše, *U boj* je doveden gotovo do tipa (zborske) popijevke s nacionalnim nabojem — poput himne — u kojoj je nacija (glazbeno) osvijestila svoj identitet.⁵³

Jedan od navoda u tisku u povodu praizvedbe potkrjepljuje i misao o percepciji toga djela predodređenoga za nacionalni uspjeh: »Ne smije se zaboraviti da je posebno *kod nas u Hrvatskoj* (istaknula RPJ) Zrinjski ličnost, od koje srca burnije kucaju«;⁵⁴ ili pak problematiziranje pitanja podrijetla,⁵⁵ potvrđujući sučeljavanje i/ili supostojanje prethodno spomenutih modela (ideologema) *hrvatstva* i *mađarstva*.

Zajčeva je opera upravo zbog svoje teme (za)mišljena kao djelo iznimnoga značenja i poruke. Nastala je u delikatnom vremenu (sedamdesetih godina 19. stoljeća), osobito značajnom u pogledu utvrđivanja nacionalne svijesti u publike/javnosti i intenziviranja zbarske djelatnosti; tomu je pridonijelo osnivanje mnogih zbarskih ansambala i pjevačkih društava toga doba, a zagrebačke su (općekulturne) prilike, koje su poticale nastajanje skladateljevih, posebice zbarskih skladbi, ujedno utjecale i na autorovo često okretanje prema glazbenoj sceni.

⁵⁰ Usp. Hubert PETTAN: Körnerov *Zriny* i libreta Badalića i Adelburga, *Zbornik 1 radova sa skupa muzikologa i glazbenih pisaca*, Društvo hrvatskih skladatelja — Sekcija muzikologa i glazbenih pisaca, Zagreb 1976, s. p.; objavljeno i kao posebni otisak iz Zbornika, Zagreb 1978.

⁵¹ Pavao PAVLIČIĆ: Stih i strofa ... , 197-198.

⁵² *Ibid.*, 172-173.

⁵³ Inače, tu je svoju zbarsku skladbu Zajc zamišljao, i bio spreman ponuditi, i kao moguću hrvatsku himnu, ukoliko bi ona bila prihvaćena. Na ovom se mjestu može spomenuti i završni zbor Glinkina *Ivana Susanjina*, koji je »uzmogao postati nekom vrstom druge nacionalne himne«. Usp. Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 218.

⁵⁴ H — I [HIRSCHL, Heinrich]: »Nikola Šubić-Zrinski I.«, s. p. [1-2].

⁵⁵ *Ibid.*

Dakako, jezično djelo (poruka) koju imanira i opera po svojem tekstnomu sloju ima i društvenu ulogu, koja se oslanja na neki društveno-povijesni kontekst komunikacije. U takvu se okviru oblikuju i razumijevaju »evokacije što ih pobuđuju ekspresivni, imaginacijski rezonantni elementi iskaza,«⁵⁶ riječju, simbolički snažne poruke kakva se daje očitije predočiti u Finalu opere (*U boj!*), ali i u završnoj »živoj slici« (*tableau vivant*), nazvanoj *Alegorija / Katastrofa*, scenskomu prizoru bez riječi i pokreta (koji komentira sebe sama), odnosno inscenaciji »koja izjednačava ono što manjka u tekstu ili scenskomu razumijevanju koje nadomještava ono književno«,⁵⁷ dakle tekstno.

Iako se temelji na stvarnom povijesnom događaju, opera je još u doba svojega nastanka bila prožeta stanovitim mitologijskim značenjem, kojemu se poslije ono još i pridodavalo na način na koji su ga u pojedinim razdobljima povijesnoga hoda same opere ostvarivale predodžbe oblikovane u javnosti. Nadilazeći svoje prvotno značenje, intenciju stvaranja određenoga vremena i konteksta simbolizirala je na raznim razinama, uspostavivši novu ikonku kasnosrednjovjekovnoga heroizma. S obzirom na sadržajnotekstno tkivo, ovdje izdvojeni zborni ulomci/brojevi mogu se promotriti iz aspekta ideologema kao fenomena koji se vezuju uz temu/djelo, pa tako i uz određeni zborni ulomak (koji također biva otvoren ideologizaciji).

Naime, u tematskome sloju opere moguće je pratiti nekoliko skupina ideologema, a pozornost je usmjerena prema onima koji imaju znatnu simboličku funkciju u tzv. nacionalnoj komponenti djela. Pokazatelji njihove učestalosti mogu se tumačiti u kontekstu ideje nacije, hrabrosti, (samo)žrtvovanja, odanosti; oni potkrepljuju značenje i same ideje o genezi hrvatske nacije, a kad je o genezi riječ, onda i o onome što je »prvobitno«, što je uzrok, počelo, bit nečega, zapravo i o »sakralizaciji« elemenata teme/»priče«.

Među mnogima, mogu se izdvojiti ideologemi koji se odnose na mjesto (teritorij i toponime), likove (osobe) i etnicitet, dok se drugi dadu svesti pod »ostale« ideologeme.

S obzirom na zbornske dijelove/ulomke, u operi je moguće ustanoviti **ideologeme**⁵⁸ koji se odnose na:

- teritorij/prostor (*grad* → *Siget*; *dom/domovina* → *za dom*) i toponime (*Siget* → dominantni ideologem; *Beč/na Beč/pod Beč*);
- stanovništvo i/ili etnička imena — narod, puk (*Hrvati/Hrvat* → *Zrinski*) te vojno stanovništvo (*junaci/junačina*, vjerni *junaci*);
- osobna imena (*Zrinski*; *Sulejman*; *Alah* → muslimanski /nekršćanski/ identifikacijski ideologem; *Bog*; *žena*, *brat/braća*, *dijete*, *sin*);

⁵⁶ Ivo ŽANIĆ: *Prevarena povijest*, Durieux, Zagreb 1998, 10.

⁵⁷ Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 12.

⁵⁸ Usp. Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: Ideologemi u operi *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca, *Kroatologija*, 3 (2012) 1, 54-89.

- ostale ideologeme
 - pojmove poput: oznake pripadnosti/atribute (*hrvatski* — časnici/vojnici, *hrvatski* — stijeg); oznake vlasti/funkcije (*car*; *ban/svjetli ban*; *vođa*; *kralj*)
 - pojmove i sintagme, među kojima se javljaju, primjerice, *slava/slavni/slavno*,⁵⁹ *dušman(in)*, *dom*, *rod*, *mač*, *vjera/za vjeru*, *krv(ca)*, *pobjeda*, *čast*, *dika*, *sloga/složno*, *stijeg* (hrvatski), *smrt*, *mrijeti*, *grob*, *hrabrost*, *oganj*, *puška*, *rob*,
odnosno (sintagme)
u boj,⁶⁰ *slavni boj*, *sveti boj*, *slavni vijek*, *za dom*, *za rod*, *za vjeru*, *smrt* /*u smrt*, *ljubav sveta*, (živo) *srce bije*, *krvca lije*, *junačko srce*, *mač iz toka*, *zavjet/sveti*, *zakletva* (Zrinjskoga) — *Zakletva junaka (na mač Zrinjskoga)*, *grudi (naše) plamte*, *mača naših zvek*, *do zadnje kapi krvi*.

Važno je napomenuti da je Körnerov dramski predložak iz 1812. godine dijelom bio sukladan imagemu⁶¹ iz vremena nastanka Badalićeva libreta za Zajčevu operu s obzirom na neke predodžbe o hrvatskoj povijesti, dok je izražen »antiturski« narativ bila ideja koja je dobro korespondirala sa svim hrvatskim i južnoslavenskim ideologijama.⁶² Taj se narativ mogao znatnije odraziti u tekstnoglazbenom sloju zbornih dijelova Zajčeve partiture. Primjerice, u III. činu u zboru *U boj* te u nekim brojevima u I. činu: *Vojnički zbor*, *Igra kopljem* i *Bojna igra* (»slična staro hrvatskoj igri Alka«),⁶³ ali i u pojedinim zbornim replikama, u: I, 3,

⁵⁹ Masnim slovima su otisnuta znatnija javljanja pojmova i sintagmi.

⁶⁰ Kad je riječ o sintagmama *u boj* i *za dom*, valja napomenuti da su one na određen način anticipirane u prvim dvjema Zajčevim operama nacionalnopovijesne trilogije, u *Mislavu* i u *Banu Legetu*. Naime, slijedom libreta, takve su se — očito snažne poruke, koje su mogle iznijeti herojskodomoljubni naboj — našle sasvim na početku opere *Mislav*, i to nakon uvodnoga zbora: I, 1, N° b (»Popijevka i himna Miloja sa zborom«) — Zajc ih je oblikovao u dijalogu solista i zbornikoga parta, opetovanim nizanjem zbornih replika (»za naš dom«, »već za dom«, »svak za dom mriet zna« itd.) kao odgovore na pozive i poruke solista (u kojima se one također javljaju); štoviše, i neposredno prije toga (tempo *Allegro marciale* — *U boj knez zvaše ...*), zapravo tijekom čitavoga 1. prizora provlači se pojam *doma* (*Svim je u kraju tom krasan blažen dom*) — izrečen u raznim inačicama — ali uvijek uz sličan ili istovjetan glazbeni sadržaj asocijativan pučkoj melodijskoj tvorbi. Naposljetku, njegova se dominacija potvrđuje i zbornim ulomkom na završetku toga prizora kojim se taj ideologem još i više naglašava (»Bože ... čuvaj dom«); također, javlja se *puk u boj*, pa čak i »narod« (»narod nismo l' mi«: I, 1, 2. prizor). U operi *Ban Leget* te se sintagme javljaju također već na početku: I, 1, 1. prizor (arija Legeta *Sluša Bog me pravedan ... sad sam banom ja, ja sam banom sad!*) s pozivom »u boj za dom«, odnosno u istoj operi: I, 2, 4. prizor (*U boj, u boj!* — kada Margita prati sinove koji polaze u borbu); II, 1, 1. prizor (*U boj za dom u smrt za rod, slobodu spaste praga svetoga*); II, 2, 3 (*U boj zove mrtvih glas ...*), a koje su osobito u *Zrinjskome* postale prepoznatljivima. Usp. autografnu partituru opere *Mislav* — knj./L. 27a, 27b te prijepisi partiture — knj./L. 27c, 27d, 27e (ZMA NSK); autografnu partituru opere *Ban Leget* — knj./L. 28a i 28b (dva autografa I. čina) te knj./L. 28c (prijepis II. čina), prije pohranjeno u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, a od 2012. godine na čuvanju (depozit) u ZMA NSK.

⁶¹ Imagem se može protumačiti kao simbolička slika, predodžba, (za)mišljena i kao metafora.

⁶² No, sredinom 19. stoljeća javlja se i antipod takvu narativu u pripovijetkama Luke Botića, poslije i u romanima Josipa Eugena Tomića, naposljetku i u stajalištima hrvatskoga islamofila Ante Starčevića. Usp. Davor ĐUKIĆ: *Osmanizam u hrvatskoj književnosti od 15. do sredine 19. stoljeća*, u: Kresimir Bagić (ur.): *Jezik književnosti i književni ideologemi*, Filozofski fakultet u Zagrebu — Zagrebačka slavistička škola — Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb 2007, 101, bilj. 57.

⁶³ *Viennac*, 8 (11. 11. 1876) 46, 755.

11: »Jest vjera tvrda, bane! / Dok je nama na ramenu glava / Turčin grada svojim zvati neće / Nek bude bane, vraga ćemo strt!« (10 → Tabela 2).

Također, poneki su zborovi iz opere (*U boj!*) bili objavljeni pod naslovom *Bože dragi sačuvaj Hrvate*⁶⁴ s dvama, u operi inače bitnim ideologemima: *Bog, Hrvati*. Oni su u sintagmi *Bog Hrvata* (kako se javlja u Konstantina Porfirogeneta)⁶⁵ prerasli u *Bog Hrvata čuva*,⁶⁶ odnosno tijekom vremena bili su preinačeni u *Bog čuva Hrvate*, što je ostalo sačuvano kao temeljeni znak povezan s ideologemom *hrvatstva*. Štoviše, poslije su, u sintagmi *Bog i Hrvati* postali (i bivaju nadalje) novim identifikacijskim idiomom, znakovitim i za druge konotativne (»hrvatske«) situacije, odnosno za hrvatske povijesne ličnosti (Ante Starčević). I u Marka Marulića, simbolu književnoga otpora turskim osvajanjima, napose u pjesmi »Molitva suprotiva Turkom«, kršćanski identifikacijski idiom (*Bog*) pojavljuje se u latinskome akrostihu »Solus Deus potest nos liberare de tribulatione inimicorum nostrorum Turcorum sua potentia infinita« (»Samo nas Bog svojom bezgraničnom moći može osloboditi od nevolja naših neprijatelja Turaka«).⁶⁷

Premda se moglo očekivati da glazba bude temeljem nacionalnoga i/ili narodnoga u opernome (ili kakvome drugom glazbenom) djelu, takva su njezina obilježja često, pa tako i ovdje, bila svedena na minimum. S obzirom na pitanje nacionalnoga/identiteta iz aspekta glazbenoga sadržaja, Zajc se u ovoj operi u dvama slučajevima diskretno približio utjecaju pučke popijevke,⁶⁸ a jednom rabeći i ritamskomelodijski navod glazbenofolklorne provenijencije: napjev iz Podsuseda »Svraka ima dugi rep«, koji mu je poslužio za zbarski ulomak (broj) *Sanak Jelene/ zbor vila : Ljubio je goluban*, zapravo je jedini (samostalni) zbarski dio s takvim citatom, ostvaren na način harmonizacije toga prigradskoga napjeva.⁶⁹

S druge strane, s obzirom na tekstnu komponentu, nacionalni se idiom zamjećuje u zboru *U boj*, s glazbenom asocijacijom na urbanu revolucionarnu tradiciju.⁷⁰

Štoviše, riječ je o primjeru snažnoga tekstnoga sloja u funkciji glazbe/izvedbe, »tvoreći njezin supstrat ili poticaj«,⁷¹ dok je u uporabi »zaoštrenih punktiranja« i »ritmova marša« riječ o »poantama kojima se glazba održava na životu, a ne (ili ne samo, napomena RPJ) o klišejima«. ⁷² Naime, ćelija motiva (*U boj*) počiva na

⁶⁴ Audio-kaseta, Suzy, Zagreb, 1990; LP, Suzy, Zagreb 1991.

⁶⁵ Radoslav KATIČIĆ: *Uz početke hrvatskih početaka*, Književni krug, Biblioteka znanstvenih djela 70, Split, 1993, 13-24.

⁶⁶ *Ibid.*, 7-8.

⁶⁷ Davor DUKIĆ: *Osmanizam u hrvatskoj književnosti ...*, 90, bilj. 6.

⁶⁸ Vidi bilj. 43 i 44.

⁶⁹ Vidi bilj. 45.

⁷⁰ Vjera KATALINIĆ: *Ideja nacije i nacionalnog u nekim glazbeno-scenskim djelima. Uz početke djelovanja zagrebačke Opere (1870-1876)*, u: Nikša Gligo, Dalibor Davidović i Nada Bezić (ur.): *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, ArTresor naklada — Hrvatska radiotelevizija — Hrvatski radio, Zagreb 2009, 141-148. (144)

⁷¹ Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 139.

⁷² *Ibid.*, 70.

četiri tona, što se često javlja u glazbenoj literaturi; tvori ju gornji tetrakord, konkretan, prozaičan i trivijalan, koji je sa ritamskom punkcijom prerastao u pregnantan i rječit tonsko-simbolski motiv utkan u formu popijevke. Uz spomenuti, punktirajući je ritam obilježje i u drugim dvama u ovome tekstu izdvojenim zborovima: dok je u *Slava ti care* (8 → Tabela 2) on opravdan tempom Allegro marciale grandioso, u *Tako nama Boga velikoga* (14 → Tabela 3) s tempom Nobile e grandioso ritam biva još markantnijim, ne bi li se njime s jedne strane naznačio nadolazeći ratnički hod, a s druge još i dodatno naglasilo junaštvo hrvatskih ratnika, koje oni jamče svojom časti.

Može se zaključiti da je u tekstnom predlošku zbornih ulomaka primjetna dominacija (akcijskoga, poticajnoga, pokretačkoga) ideologema *U boj!* te »ideologema mjesta« (teritorija) *grad* tj. *Siget*, kao simbola statičnoga prostora (što je mogao snažnije ostati u svijesti suvremenika, poslije i u svijesti tumača o tom konkretnom događaju te u predaji o istome),⁷³ a pokazuje se u mnogim varijantama pa i u simbolici (predaje) »ključeva grada« (II, 5, 16; II, 5, 19; II, 5, 20).⁷⁴

Slijedom važnosti i/ili učestalosti mogli bi se izdvojiti sljedeći ideologemi:

Zrinski; Bog → kršćanski (hrvatski) identifikacijski ideologem;

Hrvati/Hrvat; Hrvat silni → Zrinski;

junaci /junak /junačina;

dom/domovina.

Iz navedenoga proistječe slika koja se njima oblikovala: spremnost Hrvata (*U boj!*, *Za dom!*), dakle, junaka na obranu i daljnje čuvanje doma / domovine, vlastita ognjišta; pritom je uzdanje u Boga i božji blagoslov osobitost koja je tijekom stoljeća bila obilježjem hrvatskoga čovjeka, kojega u ovome slučaju predstavlja Zrinski i koji se, prema tomu, uspostavio i kao značajan *hrvatski kršćanski identifikacijski ideologem* (»Leonida kršćanskoga doba«, u reminiscenciji na Adelburgov *Proslav*).⁷⁵

⁷³ Prvi je taj događaj objelodanio, inače preživjeli iz te bitke, komornik i tajnik Nikole Zrinskoga, plemić Ferenac (Ferenc) Črnko, napisavši po vlastitu živu sjećanju opsadu grada Sigeta na jugoistoku Ugarske i svjesnu žrtvu njezina branitelja kneza Nikole Šubića Zrinskoga u kratkoj kronici te bitke pod nazivom *Podsjeđanje i osvojenje Sigeta*. Prema riječima Radoslava Katičića, u tomu je malomu spisu o suvremenom zbivanju do izričaja došla (književna) »rustikalna renesansa«. Usp. Radoslav KATIČIĆ: *Na kroatističkim raskrižjima*, Hrvatski studiji — Studia croatica Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999, 142.

⁷⁴ Snažna nacionalna potka u takvu ideologemu našla se i u Verdija (*Nabucco*: IV. čin, 1. sl. /6/ — početak); *grad* kao simbol istodobno i opstanka i nestajanja izrečen u skupnim /zbornim porukama: »ni kamena neće ostati gdje je nekad stajao Babilon«; »već se nazire Judeje junaštvo«; »sramotni će okovi pasti«; »grad mora biti naš, neka se u prah pretvori«. Vidi bilj. 40 te usp. *Giuseppe Verdi. Nabucco (Nabucodonosor)*, G. Ricordi & C. S.p.A., Milano 1970; također, može se navesti i primjer ranije nastale opere Gioacchina Rossinija *Maometto II* (1820), kasnije revidirane pod naslovom *Opsada Korinta* (1826): Finale II. čina veliki je *tableau* sa zborom i solističkim ansamblom; u toj opernoscenskoj »manifestaciji političkoga temperamenta ranoga 19. stoljeća, Mehmed (Maometto) II, osvajač Korinta, zbog razočaranja u ljubavi zapovijeda uništenje grada«. Usp. Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 64.

⁷⁵ August ADELBURG: *Proslav povijesnoj dramskoj glazbenoj fresci Zrinski, Kolo*, 8 (1998) 4, 585.

Na temelju jednoga aspekta analize Badalićeva libreta (stiha i strofe), odnosno proučavanja verzifikacijske opreme teksta moglo se utvrditi da *Zrinjski* pripada hrvatskoj tradiciji i tekstem, a ne samo radnjom/temom, jer »libreto pokazuje što se u to doba držalo izvornom hrvatskom metrikom ili bar metrikom pogodnom za upravo takav sadržaj kakav je u *Zrinjskome*, ako već Zajc u glazbi sebi i dopušta nešto talijanskoga utjecaja.«⁷⁶ Tako je naći stihove građene po silabičkom principu (koji se oslanjaju na narodnu poeziju, deseterce, primjerice u *Tako nama Boga velikoga*, i osmerce), a važnu ulogu ima i tzv. »poljski trinaesterac«, stih latinskoga porijekla, koji živi i u narodnoj poeziji te trinaesterac⁷⁷ (*Ljubio je goluban*) kao i modificirani stih koji aludira na usmeni (narodni) deseterac (na primjeru Markovićeve pjesme *U boj*).

S obzirom na nacionalne elemente u libretu, valjalo bi upozoriti na još neke poveznice s narodnom poezijom i/ili tehnikama usmenoga stvaranja. Naime, na semantičkoj razini, o uočenoj je vezi Badalićeva stiha i strofe sa stihom i strofom narodnoga pjesništva (osim uporabe deseterca) bilo riječi u odlomku *Zakletva Zrinjskoga*, s apostrofiranim stihom »Tako meni/nama Boga velikoga«, kao primjerom stalne formule iz epskih pjesama.

Naime, pojavljuju se obrasci (uzorci) koji asociraju na postupke usmenih kompozicija ili usmenoga komponiranja (u epskih pjesama) poznati kao »formulativni oblici« (formule), modeli stiha na metričkoj i gramatičkoj razini.⁷⁸ Riječ je o osobinama pjesničkoga mišljenja, u kojemu tipično i tradicijsko prevladava nad individualnim, a pojava stalnih epiteta (koji se javljaju u *Zrinjskome*,⁷⁹ no isti se ili srodni njima mogu prepoznati i drugdje, navlastito u usmenoj književnosti) označava (u narodnoj usmenoj književnosti za kazivača i slušatelja) tipično i najbolje svojstvo, ujedno i željeni ideal.⁸⁰

Dakle, u zbornim se dijelovima pojavljuju sljedeći formulativni oblici: *žića krijes, mlađani vijek, danak krasni, golubica bijela, usta medena, pogled blagi, sveti mir, ljubav sveta, srce bije, bije grud, grudi plamte, vjerni junaci, dome naš, grob sveti, ružica rumena, živi vijek, krvca lije, slavni boj, skladni poj, rajsko veselje, pobjeda slavna, vjera tvrda*.

Iako se opetovano javlja u stihovima libreta, spomenuti se ideologem *U boj!* ipak prepoznaje ponajprije kao temeljna jezgra Finala (Peteropjeva sa zborom), njegov je označavajući dio, ali i najznatnija (i najčešća) sintagma, s inačicama: *U boj/na boj/sveti boj*. Premda poput mnogih sintagma nudi višeznačna tumačenja, po svome bi se primarnom značenju mogla odrediti kao ratnopoklički identifikator

⁷⁶ Pavao PAVLIČIĆ: Stih i strofa ... , 173.

⁷⁷ *Ibid.*, 177-179.

⁷⁸ Maja BOŠKOVIĆ-STULLI: Usmena književnost, u: *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 1, Liber — Mladost, Zagreb 1978, 29-40.

⁷⁹ U operi se mogu uočiti, primjerice: *vjerne grudi, bijeli grad, mila kći, srce junačko, sveti boj, slavni boj, slavni vijek, vječni Bog, mili Bog, božanski žar, nebeski dvori* i drugi.

⁸⁰ Maja BOŠKOVIĆ-STULLI: Usmena književnost, 29-40.

u širem smislu. No, već svojom pojavom, a napose opetovanim isticanjem, *U boj* je postao eksplicitnim *hrvatskim (nacionalnim) identifikacijskim idiomom*.

Pogledom na tekstu (Marković-Badalićevu) komponentu završnoga dijela (Finala) proizlazi sljedeće: Finale opere sadrži ključne ideologeme, a među značajnijima su: *u boj*, *Zrinski, za dom!/za domovinu*, *grad*, *junaci*, *ban*, *dom/domovina*, *brat/braćo*, *mač/mač iz toka*, *stijeg hrvatski*.

Temeljem analize stihova i strofa proizlazi i specifičnost toga odlomka (zbog velikoga broja upotrebljenih stihova u pjesmi, metrike i njihova rasporeda), »ne zato što mu autor nije Badalić, nego zato što mu je i funkcija osobita.«⁸¹ Ta je bitna činjenica razlogom da se tekst posve podčinio melodiji, premda se, makar i u modificiranome obliku, javila reminiscencija na narodni deseterac, što je utjecalo i na karakter dramske akcije u ulomku s pokretačkim ideologemom (*u boj*). S obzirom na nj, (glazbeni) identifikacijski motiv zbora *U boj* javljao se fragmentarno tijekom opere (kada su hrvatski junaci na sceni), pridonoseći rastu dramatičnosti izrazito naglašena nacionalnoga duha s kulminacijom u apokaliptičnome Finalu. Osobito scena »žive slike« (*tableau vivant*) kojom opera završava, ali i završni zbarski Finale, kada je dramsko vrijeme zaustavljeno s dramaturškom svrhom,⁸² slika je »govornoga« iskaza, koja se pokazuje kao strukturno-semantičko sredstvo s funkcijom: »slikovnošću« postići ekspresivnost kao bitnu kvalitetu komunikacije. Stoga je Finale opere paradigmatičan primjer snažne i koncentrirane umjetničke poruke (autorove intencije) jer su u njemu, na »malome prostoru« sublimirani sadržaji (ideologemi) povoljni za moguću mitologizaciju i ideologizaciju. Riječju, i mitsko je vrijeme zaustavljeno vrijeme, sa snažnom moći pretvaranja u vječnu prisustost ili vječni povratak.

* * *

Zajčeva intencija da zbarskim dijelovima svoje partiture — a riječ je o trećini eksplicite naznačenih »zbarskih mjesta« — poda znatnu ulogu mogla se sagledati iz nekoliko aspekata:

a) iz aspekta dramske radnje, s jedne strane, i povijesne pozadine drame u libretu, s druge strane, u kojoj se nadredio patriotski princip (te podcrtao antiturski narativ) pa su, zbog važnosti teme/djela iznimnoga značenja i poruke, proistekla i autorova nastojanja za osobitim naglašavanjem takva pristupa (eksponiranoga i u zbarskim ulomcima);

b) iz aspekta romantičarskih toposa (o zajedništvu, podrijetlu, teritorijalnoj pripadnosti, nacionalnim junacima) koje je bilo moguće identificirati u Zajčevoj operi, s istaknutim nacionalnim identifikacijskim narativom, osobito izraženim i u nekim zbarskim odlomcima;

⁸¹ Pavao PAVLIČIĆ: *Stih i strofa ...*, 196.

⁸² Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, 127.

c) s obzirom na posebnosti što su obilježile Zajčevu operu, među inim i na činjenicu, da je libretist Badalić pristao uvrstiti u tekst završnu pjesmu *U boj u boj* iz pera Franje Markovića;

d) iz aspekta razdoblja u kojem je opera nastala, jer su sedamdesete godine 19. stoljeća bile osobito značajne u pogledu utvrđivanja nacionalne svijesti kod najšire publike/javnosti, kao i zbog intenziviranja zbornske djelatnosti, čemu je pridonijela pojava osnivanja mnogih zbornskih ansambala i pjevačkih društava toga doba; naime, u Zajčevoj se operi pokazuje svojevrsna sublimacija takva izričaja (zbornske zvukovnosti i scenskoga prikazivanja);

e) iz aspekta društvene uloge opere, kojom opera po svojem tematskom sloju oblikuje očekivane evokacije, a zbornski Finale opere (*U boj!*), ali i završna »živa slika«, scenski prizor bez riječi i pokreta (Alegorija / Katastrofa), sukus je takva ekspresivnog, imaginacijskog i rezonantnog iskaza; štoviše, takva se uloga osobito naglasila u budničkoj ideji i postizanju herojskoga efekta na publiku, koje ukazuju na srodnosti s drugim umjetničkim ostvarajima, ponajprije na poveznicu između Zajčeva *Zrinjskog* i Vedrijevih *I Lombardi* i *Nabucco*, premda su potonje (opere) vremenski odmaknute i u drugom geokulturnom kontekstu;

f) s obzirom na ideologeme u operi, signifikantne i u zbornskome partu, koji se mogu tumačiti u kontekstu ideje nacije, hrabrosti, (samo)žrtvovanja, odanosti, a među kojima je najučestalija sintagma *u boj/na boj/sveti boj*; kao temeljna jezgra (zbornskog) Finala, koji sadrži sve u operi ključne ideologeme, može se pojmiti eksplicitnim hrvatskim nacionalnim identifikacijskim idiomom;

g) naposljetku, iz aspekta ideje nacionalnoga (na razini glazbe i libreta), koja se potvrdila u zbornskome partu uporabom jednoga navoda folklornoglazbene provenijencije; ipak, takva se ideja ponajprije očitovala reminiscentnim tekstnim slojevima (uporabom deseterca i formulativnih oblika), jer su — osim glazbenofolklorne asocijacija (*San Jelene — Ljubio je goluban*) i nacionalnoherojske teme — razvidni i specifični »zaštitni znaci« nacionalne pripadnosti u odabiru repertoara stihova i strofa te u njihovoj semantici (*Tako nama Boga velikoga*).

Skladateljeva prethodna glazbena iskustava kozmopolitske provenijencije (tragovi talijanskoga i njemačkoga glazbenoga stila), koja su u kasnijem razdoblju — premda u manjoj mjeri — obogaćena specifično hrvatskim idiomom, rezultirala su amalgamom nekoliko različitih glazbenih tradicija. Naime, iako se na tekstnome planu izdvajaju eksplicitni hrvatski identifikacijski idiomi (čemu su znatno pridonijeli imagem i ideologemi), u zbornskome se tkivu opere »hrvatski« (glazbeni) identifikacijski idiomi u užem smislu vezuju uglavnom uz spomenuti navod napjeva, a u širem (s obzirom na tekst) i uz istaknuti ideologem *U boj*. No, zbornski se ulomak *Ljubio je goluban*, osim glazbenoga oblikovanja, dakle karakterističnoga idioma strofne narodne pjesme (iz Podsuseda), može i iz aspekta tekstne komponente držati nositeljem tradicionalne slike o obiteljskom ognjištu pa tako i nacionalnoga hrvatskoga znaka utemeljenoga na svetosti obiteljskoga

zajedništva; štoviše, folklorno-patriotski princip očuvan je tragovima mitološkoga upravo u pojavi vila,⁸³ čije pjevanje osnažuje karakterne crte junaka.

Naposljetku, zbarski završetci svakoga od triju činova sa sintagmama *Dok u nama živo srce bije*, *Za dom (je slatko mrijeti)* i *U boj* poprimili su prepoznatljiv znamen. Poistovjetivši se s operom i nadržavajući svoju prvotnu ulogu, osobito je zbarski finale (*U boj*) poprimio crtu bezvremenosti. Neusavršiv i bespogovorani poput mita, taj je zbarski ulomak, i u kontekstu nastanka opere te onodobne i kasnije njezine percepcije i recepcije, za društvo/sredinu koje ga (je) generira(lo) i prima(lo), definira(o) i snaži(o) bitne etičke i nacionalne sadržaje.

PRILOZI

TABELA 1 (podjela brojeva u/sa zbarskim ansamblima → 7)

redni broj primjera	čin	slika	prizor / broj	naslov ⁸⁴ autograf partiture /	početni stihovi zbarskoga parta glasovirski izvadak ili naslov po kojem je broj/odlomak poznat
1	I	3	10/10a	<i>Vojnički sbor / Vojnički</i>	<i>Alapić i Juranić,</i> <i>naša diko naša čast,</i> <i>naše milje, naša slast!</i> <i>Neka živu slavni vijek!</i> <i>(Hrvat umije sjeć ...)</i>
2*	I	3	10/10b	<i>Igra kopljema</i> <i>/ Igra kopljem u nišan</i> <i>kroz veliki prsten</i>	<i>Sad, junaci,</i> <i>vam na slavu</i> <i>igrat ćemo bojnu igru</i>
3*	I	3	10/10c	<i>Vojna igra / Bojna igra</i>	<i>Hrvat umije sjeć:</i> <i>Straha ne zna pred</i> <i>dušmaninom on</i>

⁸³ Kad je riječ o popularnoj tematici vila, na ovome mjestu navedimo i Zajčevu skladbu *Vilinski dvori* — alegorija na tekst Franje Markovića — od op. 349-353, u pet dijelova (Melodram *Još Hrvatska* za gudački orkestar; Ženski zbor *Koju slavu djedovi naši* za ženski zbor i orkestar; Melodram za gudački orkestar; Zbor *Tužna li nam zemlja bila* za mješoviti zbor i orkestar; Zbor *Finale Naprijed samo umnim radom* za mješoviti zbor i orkestar). Usp. Hubert PETTAN: *Popis skladbi Ivana Zajca*, JAZU, Zagreb 1956, 104, 271.

⁸⁴ O »naslovu« u tabelama usp. bilj. 17.

4	II	4	13/13a	<i>Turski tabor pred Sigetom. Mješoviti zbor</i>	<i>Velik je Alah, prorok je velik: Njemu nek bude hvala!</i>
5	II	4	13/13b	<i>Couplet Timoleona sa zborom</i>	<i>Osmanski ih ubi malj!</i>
6	II	4	13/13c	<i>Mješoviti zbor i orijentalni ples</i>	<i>Nek nam živi Sulejman! Nek ga sreća sreća, da!</i>
7	III	8	32 → (32)	<i>Peteropjev sa sborom (Finale) U boj, u boj (»prizor 3ći, br. 3ći«)</i>	(početni stihovi) <i>Stijeg hrvatski visoko se vije!</i>
			→ (33)	<i>Schlussmusik (Katastrofa) (»prizor 4ti, br. 4ti«)</i>	<i>Hrvat rado svoju krvcu lije za kralja, rođ i dom!</i>
				<i>/ Finale 8. U boj! peteropjev sa zborom Katastrofa (Alegorija) → Apoteoza</i>	<i>U boj, u boj, mač iz toka bane, nek dušman zna kako mremo mi!</i>

TABELA 2 (eksplicite naznačeni zborni brojevi u partituri opere → 11)

redni broj primjera (tabela 1, 2)	čin	slika	prizor / broj	naslov autograf partiture / glasovirski izvadak	početni stihovi zbornskoga parta ili naslov po kojem je broj/odlomak poznat
8	I	1	4	<i>Veliki Ensemble Finale I. / Ensemble Finale prve slike. Soli sa zborom</i>	<i>Nek Alah prati vijek tvoj svaki hod, nek slavom cvate svak tvog djela plod</i> <i>Slava ti care, oj, Alah nek te brani</i>

9	I	2	9	Šesteropjev / Šesteropjev Jelene, Eve, Juranića, Paprutovića, Zrinskog, Alapića sa zborom (tenori i Paprutović / basi i Alapić)	Sela nam pali, gradove ruši u prah; Srce si kali, zadaje trepet i strah. (Nek nas čuva Bog)
1	I	3	10/10a	Vojnički sbor / Vojnički zbor	Alapić i Juranić, naša diko naša čast, naše milje, naša slast! (Hrvat umije sjeć ...)
10	I	3	11	Peteropjev / Šesteropjev Jelene, Eve, Juranića, Paprutovića, Zrinskoga i Alapića sa zborom	Živio nam svijetli ban! Jest vjera tvrda, bane! Dok je nama na ramenu glava Turčin grada svojim zvati neće Nek bude bane, vraga ćemo strt!
4	II	4	13/13a	Turski tabor pred Sigetom, Mješoviti zbor / Mješoviti zbor i ensemble	Velik je Alah, prorok je velik: Njemu nek bude hvala!
5	II	4	13/13b	Couplet Timoleona sa zborom	Osmanski ih ubi malj!
6	II	4	13/13c	Mješoviti zbor i orijentalni ples	Nek nam živi Sulejman! Nek ga sreća sreća, da!
11	II	4	15	Finale. Mješoviti sbor i ples / Finale 4. Mješoviti zbor i ples	Veselo, lako, burno, jako danas bije naša grud!
12	II	5	20	Finale 5ti / Finale 5. Ensemble sa zborom	Do zadnje kapi krvi! Za dom!
13	III	7	28	Sbor vila i Dvopjev Jelene i Juranića	Ljubio je goluban golubicu bijelu,

				<i>/ San Jelene, zbor vila i dijalog Jelene i Juranića</i>	<i>pjevao joj po vas dan, gukô noću cijelu</i>
7	III	8	32 → (32)	<i>Peteropjev sa sborom (Finale) U boj, u boj (»prizor 3ći, br. 3ći«)</i> <i>/ Finale 8. U boj! peteropjev sa zborom</i>	(početni stihovi) <i>Stijeg hrvatski visoko se vije! Hrvat rado svoju krvcu lije za kralja, rođ i dom!</i> U boj, u boj, <i>mač iz toka bane, nek dušman zna kako mremo mi!</i>

TABELA 3 (relativno samostalni zborni ulomci — srasli sa solističkima / ansamblima)

redni broj primjera (iz tabela 1, 2, 3)	čin	slika	prizor / broj	naslov autograf / glasovirski izvadak	početni stihovi zbornikoga parta ili naslov po kojem je broj/odlomak poznat
8	I	1	4	<i>Veliki Ensemble Finale I. / Ensemble Finale prve slike. Soli sa zborom</i> (tenori + Mehmed + Mustafa : basi + Levi + Ali Poturk + Begler-Beg)	<i>Nek Alah prati vijek tvoj svaki hod, nek slavom cvate svak tvog djela plod</i> Slava ti care <i>oj, Alah nek te brani ...</i>
14	I	3	12	<i>»Zakletva« Finale III. »Tako meni Boga velikoga« / Zakletva Zrinskoga Zrinski:»Al' prije nego izginemo, zakunimo se Bogu velikomu«</i>	Tako nama Boga velikoga, <i>branit ćemo Siget svojom krovlju, ostavit te, bane, nikad neć mo dok u nama živo srce bije!</i>

→ Zakletva časnika i
vojnika na mač Zrinskoga

11	II	4	15	<i>Finale. Mješoviti sbor i ples / Finale 4. Mješoviti zbor i ples</i>	<i>Veselo, lako, burno, jako danas bije naša grud!</i>
13	III	7	28	<i>Sbor vila i Dvopjev Jelene i Juranića / San Jelene, zbor vila i dialog Jelene i Juranića</i>	<i>Ljubio je goluban golubicu bijelu, pjevao joj po vas dan, gukô noću cijelu</i>
4	II	4	13/13a	<i>Turski tabor pred Sigetom, Mješoviti zbor / Mješoviti zbor i ensemble</i>	<i>Velik je Alah, prorok je velik: Njemu nek bude hvala!</i>
5	II	4	13/13b	<i>Couplet Timoleona sa zborom</i>	<i>Osmanski ih ubi malj!</i>
6	II	4	13/13c	<i>Mješoviti zbor i orijentalni ples⁸⁵</i>	<i>Nek nam živi Sulejman! Nek ga sreća sreća, da!</i>

TABELA 4
(kratki zborni ulomci u solističkim ansamblima)

redni broj primjera	čin	slika	prizor / broj	naslov autograf / glasovirski izvadak	početni stihovi zbornskoga parta ili naslov po kojem je broj/odlomak poznat
15	II	4	14	<i>Dvopjev Sulejmana i Mehmeda</i>	<i>Živio Sulejman!</i> <i>Još Siget vazda stoji, ah, Siget moj još nije!</i>

⁸⁵ Premda se taj zborni ulomak može držati i samostalnim (mješoviti zbor uz orkestar), on pripada 2. skupini jer s prethodnim dvama čini cjelinu: stoviše, br. 13c završava glazbenotekstnom građom istovjetnom početku br. 13a.

16	II	5	16	<i>Ensemble Juranića, Paprutovića, Zrinskoga i Alapića</i>	<i>Nek oganj plane u taj mah, da gradu nema traga (replika Alapiću)</i> <i>Za dom za vjeru i za kralja Rado znade Hrvat mrijet! Za dom! (replika Zrinskomu)</i>
----	----	---	----	--	--

TABELA 5 (primjeri ideologema u zborskim ulomcima)

ideolo- gemi	čin	slika	prizor / broj	naslov	stihovi
pojmovi					
<i>slava/ slavno</i>	I	2	9	<i>Šesteropjev (Jelene, Eve, Juranića, Paprutovića, Zrinskoga i Alapića) sa zborom</i>	<i>Svoj blagoslov ću tebi dat i kćerku svoju s njime Kad sretno mine ovaj rat i slavno stečeš ime</i>
<i>stijeg hrvatski</i>	III	8	32	<i>Peteropjev sa zborom (Finale) Zrinski, Juranić, Eva, Paprutović, Alapić</i>	<i>Stijeg hrvatski visoko se vije!</i>
sintagme					
<i>Mač iz toka⁸⁶</i>	III	8	32	<i>Peteropjev sa zborom (Finale) Zrinski, Juranić, Eva, Paprutović, Alapić</i>	<i>U boj, u boj, mač iz toka bane</i>

⁸⁶ Skladbu pod naslovom *Mač Nikole Zrinskoga Zajc* je uglazbio za muški zborški sastav na tekst Ivana Zahara, posvetivši je Prvom hrvatskom pjevačkom društvu *Zora* u Karlovcu prigodom proslave njegove 25-godišnjice. Međutim, skladba ovoga naslova sačuvana je samo u litografiranom

<i>U boj, u boj!</i>	III	8	32	<i>Peteropjev sa zborom (Finale)</i> Zrinski, Juranić, Eva, Paprutović, Alapić	<i>U boj, u boj, mač iz toka bane</i>
<i>Zakletva I junaka (na mač Zrinskoga)</i>	I	3	12	<i>Zakletva Zrinskoga (Zrinski i časnici/vojnici)</i>	<i>Tako meni/nama Boga velikoga braniti ću/branit ćemo Siget svojom krolju</i>
<i>(živo) srce bije</i>					<i>Dok u nama živo srce bije!</i>
<i>za dom</i>	II	5	20	<i>Finale 5. Ensemble sa zborom</i> (Jelena, Eva, Zrinski, Alapić, Paprutović, Juranić i zbor)	<i>Za dom!</i>
<i>kroca lije</i>	III	8	32	<i>Peteropjev sa zborom (Finale)</i> Zrinski, Juranić, Eva, Paprutović, Alapić	<i>Stijeg hrvatski visoko se vije! Hrvat rado svoju krocu lije za kralja, rod i dom!</i>

primjerku; kao takva nije evidentirana ni u Pettanovu *Popisu skladbi* ... ni u Zajčevu popisu; nema je ni među sačuvanim autografima u Zajčevoj ostavštini, sada u ZMA NSK. Osim toga, usporedba s ostalim skladbama posvećenima *Zori* ukazuje da nije riječ o nekoj od autorovih verzija pod drugim naslovima (što je u Zajca ponekad slučaj). Budući da je Zajc sve svoje skladbe pisao u jednome ili u dva primjerka (štoviše, u napomenama koje je upisivao obično na početku ili kraju notnoga zapisa molio je za uredan povrat svojih partitura!), pretpostaviti je da se Zajčev izvornik negdje zametnuo. Skladba se također spominje u programu od 1. 6. 1884. godine. Usp. Hubert PETTAN: *Popis skladbi Ivana Zajca. Prilog građi o Ivanu Zajcu*, JAZU, Zagreb 1956; Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: Zborske skladbe Ivana pl. Zajca posvećene Prvom hrvatskom pjevačkom društvu *Zora* u Karlovcu. U povodu 155. obljetnice *Zore* (1858. — 2013.) i 100. obljetnice smrti Ivana pl. Zajca (1832. — 1914.), Zagreb 2013, rukopis; Ivan HASLINGER: Savez hrvatskih pjevačkih društava, *Pjevački vjesnik*, 1 (1905) 7, 103; Usp. i bilj. 30, 32, 33, 35, 40.

*Summary*CHORAL SEGMENTS/NUMBERS IN IVAN VON ZAJC'S OPERA
NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI FROM THE ASPECTS OF ROMANTIC AND NATIONAL
IDEAS

After examination of the score of Zajc's opera *Nikola Šubić Zrinjski*, the existence of several types of choral segments/numbers could be observed; so the author's intention has been to give the choral parts of his score a significant role — in relation to the whole opera, in which an important place belongs to the solo numbers (ensembles) — considering them in several aspects: the category of dramaturgy; the category of text and its meaning; and the category of music, as regards their integrations/overlappings.

This relates to the aspect of the drama plot and the historical background of the drama in the libretto, in which the patriotic principle (exposed in the choral passages, too) took precedence, as well as to the aspects of the social role of the opera; namely, the message that has been contained in the opera's thematic layer is transferred by expressive and imaginative idioms; the paradigmatic example being the opera's finale *U boj! / To the battle!* (the final »vivid image«, the scenic view without words and motion — *Alegorija/Katastrofa / Allegoria/Disaster*), which has not had merely a scenographic and/or decorative function, but also an essentially dramaturgical one.

Furthermore, the focus is placed on the aspect of the Romantic *topos*, with a prominent national identificational narration idiom, which has been expressed in choral segments; moreover, the textual (and musical) layer of the opera is observed with regard to ideologemes, also significant in the choral score, which may be interpreted in the context of the idea of nation, courage, self-sacrifice and loyalty, with the most frequent syntagm '*U boj! / To battle, holy battle* etc.

Finally, in view of the specific qualities that have marked Zajc's opera and concerning the period of its occurrence, significant in terms of establishing national consciousness and intensification of choir activities, attention is paid to the idea of the national (at the level of music and text). Namely, in addition to music and folklore associations (*San Jelene — Ljubio je goluban / Jelena's dream — The pigeon had loved*) and the national-heroic theme, specific signs (»trademarks«) of national/ethnic affiliation are also evident: in choosing the repertoire of verses and strophes (by using decasyllable forms and formative elements) and in their semantics (*Tako nama Boga velikoga / We swear to the Great God*).

