

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

OPERA 1946 – 1947

M. I. GLINKA
»IVAN SUSANIN«

9

Vsebina:

Glinka in njegova opera »Ivan
Susanin«

Mihajl Ivanovič Glinka

Glinkovi sodobniki in nasledniki

Kratek zgodovinski oris

Vsebina opere

Zanimivosti

Premiera dne 7. marca 1947

M. I. GLINKA

IVAN SUSANIN

opera v štirih dejanjih z epilogom

Besedilo S. GOROLECKEGA. — Prevedel S. SAMEC

Dirigent: M. POLIČ

Režiser: P. GOLOVIN

Ivan Susanin, mužik iz vasi Domnina	J. Betetto, F. Lupša, A. Orel
Intonida, njegova hči	O. Otta, M. Rebolj -Trostova, N. Vidmarjeva
Vanja, Susaninov posinovljenec	E. Karlovčeva
Bogdan Sobinjin, vojščak, Antonidin ženin	R. Rrancl
Ruski vojak	S. Strukelj

Poljski dvor:

Sigismund, poljski kralj	F. Navigin
Poljski sel	F. Langus
Kraljevič Vladislav	H. Leskovšek
Kardinal	S. Smerkolj
Nemški poslanik	I. Anžlovar
Nizozemski poslanik	L. Korošec
Tatarski poslanik	Z. Pianekci
Francoski poslanik	E. Rebolj
Italijanski poslanik	M. Brajnik

Epilog:

Minjin	S. Smerkolj
Požarski	I. Anžlovar

Zbor kmetov in kmetic, vojakov, poljskih plemičev in vitezov.
Baler poljskega plemstva.

Dejanje se godi v jeseni in zimi l. 1612. (1. dejanje. V vasi Domnini.
2. dejanje. Na Poljskem. 3. dejanje. V Susaninovi hiši. 4. dejanje.
V gozdovih. Epilog: Na Rdečem trgu v Moskvi.)

Scena in kostumi: V. Žedrinski. — Vodja zbora: J. Hanc. — Koreograf:
Pino Mlakar

Kostumi izdelani v gledališki krojačnici pod vodstvom M. Jarčeve.

Cena Gledališkega lista din 6.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavniki: Janko Liška. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slovenija. — Vsi v Ljubljani.

10. III. 1947 / 2159

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1946-47

OPERA

Štev. 9

M. I. GLINKA IN NJEGOVA OPERA »IVAN SUSANIN«

1.

Govoreč o svojem življenju v Petrogradu v letu 1834. piše Glinka: »Ob večerih sem redno obiskoval V. A. Žukovskega. Živel je v Zimski palači in pri njem se je vsak teden zbirala izbrana družba pesnikov, književnikov in vobče umetnikov, med njimi A. S. Puškin, knez Vjazemski, Gogolj in Pletnev. Gogolj je pri meni čital svojo »Ženitev«. Tudi knez Odojevski, Vjelgorski in drugi so neredkokrat prihajali. Ko sem izrazil željo, da bi se lotil ruske opere, je Žukovski iskreno pozdravil mojo misel in mi predlagal, naj proučim snov o Ivanu Susaninu. Prizor v gozdu se mi je globoko vtisnil v dušo. V njem sem našel mnogo originalnega, pristno ruskega. Žukovski mi je hotel sam napisati besedilo in je za poizkus zložil nekaj stihov. Kasneje pa mu posli niso dovolili, da bi izvršil svojo namero, zato me je poslal k spretnemu nemškemu piscu, baronu Rozenu, ki je tedaj bival v Petrogradu.

Moja zamisel je prav tako navdušila tudi marljivega Nemca. Po razgovorih z njim se mi je mahoma v glavi razjasnilo, kako bi razen tega lepega dejanja (v gozdu) bilo treba narediti načrt vse opere; vzniknila mi je misel, da bi bilo treba ruski glasbi postaviti kot nasprotje poljsko; razen tega pa so se mi konkretizirale tudi že mnoge teme in celo podrobnosti izdelave.

Začel sem delati, in sicer na zaključku, tam, kjer komponisti običajno končujejo: z uverturo, ki sem jo napisal za klavir štiri-ročno, z označbo instrumentacije.«

Preprosto in kratko govori Glinka o tem pomembnem dejanju v svojem življenju in v življenju ruske glasbe. V kratkem je obsežno prav vse: proces dela, načrt razvitja opere, njen dramatični karakter (prizor Susaninove smrti), glasbeno simfonična zgradba opere in njen nastanek v kulturni sredini literarnega Petrograda.

Glinkova pot v Italijo l. 1833. je komponista še bolj utrdila v prepričanju, da mora ustvarjati rusko glasbo, zato mu je bilo tudi v l. 1834. popolnoma jasno, da bo to njegovo delo ruska opera. Po njegovi misli naj bi se nacionalno ruski značaj opere zrcalil v ruski narodni pesmi. Pri tem delu mu je prišel prav glasbeni zaklad, ki ga je imel v spominu iz otroških let: mužiške pesmi in plesi, babičine péte pravljice itd. V času svojega potovanja po Ukrajini je to svoje znanje še poglobil in razširil.

Med mnogimi zaslugami v delu za prerod ruske glasbe je bilo novo Glinkovo pojmovanje narodne glasbene tvorbe. Glinka ni občutil potrebe, da bi prikrival teme, ki si jih je bil izposodil iz narodnega blaga in življenja. Kljub temu je v operi »Ivan Susanin« štavelo takih tém povsem neznatno, tako da je mogoče trditi, da je vsa zborovska glasba, da, tudi celotna opera samostojno Glinkovo delo. Ker pa je znal v nji tako pristno izraziti toliko junaštva, čustva, očetovske skrbi, živega veselja, humorja in grenke bolesi, skratka, toliko odtenkov bogatega življenja, je očito, kako bliska je morala biti Glinki kultura ruske pesmi. To je lahko dosegel samo komponist, ki mu je bila pesem živ narodni jezik.

Med najosnovnejšimi, politično važnimi problemi opere »Ivan Susanin« je bila misel o neizbežni propasti sovražne intervencije in o nezlomljivi sili ruskega naroda. Že samo dejstvo, da je v nji obraz Rusije očrtan z vokalnimi sredstvi, obraz Poljske pa z instrumentalnimi, kaže Glinkovo ostroumje in zgodovinski čut. Prastara ruska narodna glasbena kultura je predvsem vokalna, pesemska kultura. S tem, da je Glinka prikazal poljsko kulturo z instrumentalnimi sredstvi, je najlepše naznačil tujerodnost poljskih prizorov.

V primeri s sliko ruske vasi je v poljskih slikah vse nasprotno: glasbeni material in njegov razvitek, sredstva in prijem. Poljsko dejanje je v celoti plesno, in sprev je v njem plesu popolnoma podrejen. Ko je izbral polonezo, krakovjak in mazurko, ki jim je dal neobičajno razkošen in iznajdljiv glasbeni izraz, je Glinka že samo s tem pokazal lice Poljske kot obraz plemstva in ohole aristokracije. Če občudujemo Glinko v prvem dejanju kot komponista vokalista, stvaritelja mogočnega zborovskega zvoka, se nam v drugem dejanju pokaže kot mojster instrumentacije. Po sodbi Čajkovskega je Glinkova instrumentacija idealno lepa, neobičajno tenkočutna in poetična, daleč od afektacije in iskanosti, silna, brez vsakega hruma in treska.

Oba elementa, ruski in poljski, se v prvem in drugem dejanju neposredno še nikjer ne srečata, a že sama slutnja njunega spopada razvija pesmi in plese v smeri dramatičnega. Vest o bližanju Polja-

kov v ruskem dejanju zaostruje razvoj vseh pesemskih oblik v bojevitost in domoljubno navdušenje (finale — bojna, pohodna pesem); na drugi strani pa vest o zmagi in preteči ruski nevarnosti dramatizira mazurko v poljski sceni.

V tretjem dejanju se oba elementa srečata. V značilno rusko sredino kmečkega doma z narodno pesmijo in običaji se zarezujejo zvoki poloneze in mazurke, ki zvenita tu nad vse tuje in kot izraz napadalne sile. To nizanje poljskih in ruskih elementov je torej že tu sila dramatično. Taka dramatična graditev doseže višek v četrtem dejanju. Glasbena zgradba in razvoj glasbenega dejanja sta v tem dejanju tako veličastna, njuna ostvaritev pa tako gledališko jasna, da kaže ob njem se dalje pomuditi.

Dejanje sestavljajo tri slike, ki vse tri razvijajo isto osnovno misel. Njihova skupna vnanja slika je obraz ruske zimske prirode s snežnimi viharji, neprehodno divjino in gozdovi. Ta priroda je naslikana tako elementarno, kakor bi stavljala na preizkušnjo močatost človeka, ki se je z njo spoprijel. Zborovska glasba v prvi sliki izraža gluho tišino gozdov, v katerih tone človeški glas, in skozi katere prodira le ostro zavijanje viharjev. Iz Sobinjinove arije, ki s svojo temperamentnostjo in glasovnim naponom prav lepo slika neustrašno odločitev, zveni pristna ruska močatost. Druga slika prikazuje podvig pastirčka Vanje, ki se skozi les prebija v Minjinov tabor. Moč otroškega junaštva premaga tu silo prirodnih preprek. Njegov klic: »Odprite!« zveni v nočni tišini kot klic vsega naroda, ki budi Rusijo iz politične dremote. S titansko silo razvije tu Glinka glasbo preplaha, ki zajame tabor, kakor bi se res iz spanca prebudila vsa Rusija. Strastni Vanjev klic k obrambi domovine pojačuje še glasba, ki ponazoruje konjski topot.

Od prizora do prizora slika glasba gluho nočno tišino in snežno vihro z vedno močnejšo umetniško silo. V mraku ruske zimske noči se rešuje usoda Rusije. Dejanje in glasba izpričujeta mogočno ljubezen do domovine in odločnost, prizadejati drznim sovragom poraz, kljub divjanju prirodnih sil.

Komponiranje tretje slike opisuje Glinka takole:

»Susaninov prizor s Poljaki v gozdu sem pisal pozimi. Preden sem začel s komponiranjem, sem prizor često na glas in z občutjem prebiral in sem se tako živo poglobil v položaj svojih junakov, da so se mi ježili lasje na glavi in me je oblival mraz po hrbtu.«

Slika se začinja s tragičnimi zvoki poljske mazurke, ki napoveduje prihod Poljakov. Mojstrsko in pogumno obdeluje tu Glinka poljsko glasbo. Tu, sred gozdne pušče, zavijajočih vetrov in mraza dobesedno zledeni blesteča intonacija mazurke. Barva flavte, oboe

in klarinetov se zdi tu mrzla in zasnežena, kakor bi prav ta ledenost akordov paralizirala poljski plesni ritem. V svetovni literaturi ni lahko najti glasbo, ki bi vsebovala tako tragično silo, kakor jo tu očituje Glinkova.

V naslednji, Susaninovi ariji ni Glinka v ničemer izpremenil Susaninovega kmečkega obraza, kljub temu, da mu je položil v usta arijo tragičnega značaja. Tudi ta arija izraža neizmerno ljubezen do naroda in domovine. Susaninovo herojsko dejanje ni podobno Sobinjinovi mladeniški neustrašenosti niti Vanjevi otroški, čustveni neposrednosti. Susanin izvrši svoj podvig z globokim prepričanjem, ki mu ga narekuje občutek domovinske dolžnosti. Ta globoka zavest, da neobhodno mora izpolniti svojo dolžnost, narekuje njegovi ariji široko pevno melodijo, zvencečo kot himna življenju, ki mu je — čeprav za ceno smrti — omogočilo izpolnitev junaškega dejanja.

Ko se Susanin poslavlja od življenja, se razstaja od vsega, kar je njegovemu srcu milo, predvsem od družine. Ta odlomek je po globini čustva in psihološki utemeljitvi med najlepšimi v svetovni glasbeni literaturi. Po obliki je to monolog. Pred Susaninom vstajajo obrazi dragih mu oseb. Njegove misli so prepolne globokih ljubezenskih čustev, nežnosti in očetovske ljubezni. Z neobičajno dramatično silo riše Glinka z orkestralnimi sredstvi prizor Susaninovih sanj, v katerih mu žvižg vetrov prinaša glasove dragih domačih. Vse četrto dejanje je na ta način neprekosljiva slika glasbeno dramatičnega dogajanja, ki je razvito z močjo simfoničnega mojstrstva. Obenem s problemom stvaritve opere z narodno glasbenim značajem je rešil torej Glinka tudi problem ustvaritve dramske opere.

Finale opere ima epski značaj. Večni spomin na junaka Susanina živi v spominu vsega ljudstva. Glavni glasbeni témi te slike sta téma Susaninovega slovesa z Antonido iz tretjega dejanja in žalostna, jokajoča téma iz začetka uverture. Po lepem razvitju ansamblov, glasbenih oblikah in lirični polnosti je ta slika nekaka nagrobnica, requiem.

Druga slika finala, epilog, je kot veličasten spomenik na koncu opere. Mogočna zborova »Slava« poveljuje veličino dela, za kate-rega je Susanin žrtvoval svoje življenje, da bi osvobodil domovino pred tujimi grabeži.

Vsa opera kaže gigantsko arhitekturo. V prvih, ruskih slikah, je predvsem lirična, seveda nikakor ne lirična v ozkem smislu besede. Lirična pesem Vanje ali Antonide izraža slutnjo bližajoče se vihre in prinaša že bojno navdušenje. Nadaljnje slike (finale 3. in 4. dejanja) imajo pa že jasen dramatični obraz. Ob koncu pa je opera v svoji tugi in žalovanju epsko veličastna.

Gigantska arhitektura opere »Ivan Susanin« predstavlja obenem z »Ruslanom in Ljudmilo« osnovo mogočne zgradbe ruske glasbe, katere veliki zidar je bil Glinka, za njim pa njegovi učenci: Dargomižski, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov in Čajkovski.

2.

Iz Glinkovih zapiskov, njegovih pisem in iz spominov sodobnikov je razvidno, da je bilo besedilo opere večji del pripisano že komponirani glasbi. V »Susaninu« imamo izrazit in viden primer podkladanja teksta pod glasbo. Kot glasbenik je Glinka zaznaval življenje predvsem v njegovem glasbenem izrazu. Značaj vseh življenjskih pojavov (bodisi človeka ali prirode), socialnih oblik (kmet ali aristokrat), človekovega mesta v življenju (delaven človek, duhovna ničla) — vse to je opredeljevalo Glinki tudi značaj zvočnosti te ali one glasbene oblike. To je dokaz realizma Glinkovega ustvarjanja, realizma glasbenika, ki je pojmoval glasbo kot konkretni socialno življenjski jezik, ki izraža zgodovino in kulturo. Zategadelj je težil predvsem za glasbenim izrazom, v katerem ni glasba komentirala besedo, temveč beseda glasbo.

Ta plat Glinkovega talenta kaže v simfonično smer njegovega ustvarjanja. Glinkove opere so docela simfonične. Toda ali to tudi že pomeni, da so neteatrske in nedramatične? Ali je kritika po pravici ocenila »Ivana Susanina« kot »oratorij v dekoracijah«, ali »Ruslana« kot bolj koncertno kakor operno delo?

Smelo je mogoče trditi, da vodi pot opernega ustvarjanja od Glinke k Musorgskemu in Borodinu, in da je tako Čajkovskega kakor Glinkova moč v simfoničnosti njune tvorbe. Prav tako je mogoče trditi, da glasbene drame, v katerih beseda narekuje glasbo, ne morejo niti najmanj vzdržati umetniške primerjave z deli teh avtorjev. Celo o Bizetovi »Carmen« in o Verdijevem »Othellu« ter »Falstafu« lahko rečemo, da se njihov realizem prav tako kakor pri Glinki opira na klasično glasbeno formo, in da se njihova glasba razvija simfonično. Glinkova umetnost ostaja vzor glasbene tvorbe, v kateri ni ilustrativnega prikazovanja življenja, niti subjektivno romantičnih odrazov, temveč globoke in tipične prvine, ki kažejo v Glinki komponista, misleca in klasika. Tudi Glinkovi zapiski o instrumentaciji kažejo njegovo premišljeno in prepričljivo pojmovanje glasbene tvornosti, ki mu je predvsem miselni proces.

»Instrumentacija kakor tudi kontrapunkt in sploh harmonska obdelava morajo dopolniti in dorisati melodično misel, orkester (obenem s harmonizacijo) pa mora glasbeni misli dodati opredeljeno oznako in kolorit, skratka, navdihniti ji mora karakter in življenje.«

In tako zavzema Glinka absolutno trdno pozicijo umetnika, ki je v glasbi utrjeval vodilno vlogo vsebine in idejnega odkrivanja življenja.

3.

Življenje Glinkove prve opere in sodbe o njej so objektivni dokaz njenega zgodovinskega in prvenstvenega pomena v razvoju ruske glasbene kulture. Že samo rojstvo opere je izzvalo oster spor med komponistovo umetniško zamisljivo ter nacionalno zavestjo na eni strani in ideologijo ruskega carizma na drugi strani. Misel, napisati opero, katere glavni junak bi bil Ivan Susanin, je ustrezala interesom tedanjega dvora, s čigar življenjem je bil Žukovski tesno povezan.

V ruskem »Zgodovinskem žurnalu«, številka 5, l. 1939., v razpravi Samojlova »Narodni heroj Ivan Susanin«, nahajamo sledeče:

»V 18. stoletju je kmečki upor pod vodstvom Pugačeva močno ogrozil temelje plemiško-zemljoposestniške vladavine. Pugačevljev upor je bil zadušeni. Kmalu nato pa je izbruhnila francoska buržoazna revolucija l. 1789., ki ni zvrгла samo monarhijo Ludovika XVI. v Franciji, temveč je grozila s propadjo tudi vsem evropskim monarhijam. Čez ogromna prostranstva ruskega imperija so znova pljusknili valovi plemiških kmetov in delavcev. Iz tega razloga so se ideologi monarhizma zakopali v arhive, skušajoč najti v zgodovini dejstva, ki bi po ustrezni obdelavi mogla »potrditi« vsenarodno enotnost okrog vladajoče dinastije.

Med takimi dejstvi so izkoristili tudi požrtvovalno dejanje Ivana Susanina, ki so ga ti ideologi prikazali kot izraz ljubezni vsega naroda do doma Romanovih.

Iz takega tolmačenja Susaninovega podviga, kakor je vladalo v začetku 19. stol., bi nepoučeni čitatelj mogel sklepati, da je glavna Susaninova zasluga bila »rešitev carjeve osebe«. Carska cenzura je presojala v luči te uradne verzije Susaninov zgodovinski lik tako v zgodovinskih delih kakor v literaturi in glasbi.

L. 1838. se je car Nikolaj I. odločil, postaviti Susaninu spomenik v Kostromi. Odkrili so ga dne 14. marca l. 1850. na Jekaterinoslavskem, kasneje Susaninovem trgu mesta Kostrome. To je bil 14 m visok obelisk, okrašen s kipom Mihajla Romanova, pod katerim je kot suženj z dvignjenimi rokami klečal Susanin.

Tako je carizem skušal špekulirati z reakcionarno potvorbo Susaninovega lika, izkoriščujoč ga za boj z nastajajočim revolucionarnim gibanjem zoper carja, plemstvo in kapitaliste.«

Nikolaj I. in njegov dvor sta naravno hotela tudi iz opere »Ivan Susanin« kovati zase politični kapital. Po Nikolajevi osebni želji je bila opera preimenovana v »Življenje za carja«. Ker je novemu delu posvetil pažnvo sam car, je bil njegov oficialni uspeh zelo velik. Ozki krog dvornih poslušalcev pa ga je kljub temu v resnici sprejel zelo ravnodušno. Junak iz ljudstva, »mužik« Susanin, je bil v operi prikazan s tolikšno umetniško silo, da to samodržni gospodi nikakor ni šlo v račun. Pravi pomen Glinkove opere so tedaj razumeli le redki duhovi. Med njimi je opero zlasti propagiral V. F. Odojevski, ki je ugotovil, da je Glinka z »Ivanom Susaninom« dvignil rusko umetnost na raven svetovne glasbene literature. In podčrtal je, da to prav zategadelj, ker je Glinka za junaka opere postavil ljudstvo, za glasbeno osnovo pa rusko narodno glasbeno tvorbo. »S tem, da se Glinka ni bal zasnovati svojo opero na glasbenem značaju ruske melodije, ki jo je razvil do tragičnega stila, je postavil v glasbi načelo nove epohe. S tem dejanjem si je komponist zaslužil prvenstveno mesto med evropskimi komponisti.« Kljub monarhističnim spletkam je torej opera določno in neomajno prikazala, da je v zgodovini glavna figura ljudstvo.

Da Glinka sam ni videl zgodovinskega pomena svoje opere v monarhistični ideologiji, je razvidno že iz njegove oznake: »Domovinska, heroično tragična opera«.

4.

Zgodovinski pomen Glinkovega dela je za rusko glasbeno kulturo neizmerno velik, tako da Glinko lahko s polno pravico imenujemo utemeljitelja ruske klasične glasbe.

Njegova dela so po duhu in jeziku narodna. Vso njegovo tvornost je vodila misel, da je umetnik v svojih delih dolžan prikazati življenjsko važne momente, ki izražajo za ves narod važne misli in čustva.

»Glinkova dela,« piše pred petdesetimi leti neki kritik, »nam pri vsem svojem malovpoštevanju odkrivajo cel svet. V njih je ruski narodni duh prvič v zgodovini dobil svoj glasbeni izraz, kakor je bil v Puškinu dobil svoj poetski izraz.« Obenem z globoko in vsestransko usvojitvijo ruske glasbene literature iz začetka 19. stoletja je Glinka tudi globoko in tvorno usvojil zrelo kulturo zapadno evropske glasbe. Zaradi tega je neizmerno zrastel iz okvira diletantizma, se razvil v pomembnega mojstra in stopil v vrsto prvih svetovnih glasbenikov. Vse do konca svojega življenja je proučeval genialne, zapadno evropske mojstre: Bacha, Glucka, Mozarta, Bee-

thovna, Schuberta, Rossinija, Berlioza, Liszta, in si tako pridobil občudovanja vredno tehniko kompozicije, gigantsko obvladanje materiala, obenem pa tudi zavidljivo samonikel umetniški obraz.

Potem, ko je napisal dve operi, ki sta utemeljili slavo ruske umetnosti, je Glinka v domovini duhovno popolnoma osamel. Odšel je iz Rusije na pot po Evropi. Njegova dela so z velikim uspehom izvajali v blestečih izvedbah v Parizu in v Berlinu, kar ni sprejemal kot priznanje sebi, temveč ruski umetnosti.

5.

Ko je aristokratski krog dvornih poslušalcev sprejel njegovega »Ruslana« s poniževalnim ravnodušjem, je Glinka dejal svoji sestri: »Mojega Ruslana bodo razumeli čez sto let!« Te preroške besede nerazumljenega velikana v bedni sredini tistega časa in družbe so se domala izpolnile zdaj v sovjetski državi. Pomen umetnika in revolucionarja Glinke je šele danes prišel do polne veljave. Njegova dela so danes v Rusiji na sporedu vseh koncertov in gledališč. Moskovsko državno Veliko gledališče in Leningrajska državna Opera sta v zvezi s pesnikom Sergejem Goloreckim prevzeli nalogo, očistiti libreto »Susanina« vse navlake in približati ga komponistovemu hotenju in čustvovanju, obenem pa tudi današnjemu jasnejšemu pojmovanju zgodovine.

(Po S. A. Cvetajevu)

MIHAJL IVANOVIČ GLINKA

Pri ugotovitvah zgodovinskega značaja ima sedanji pisec prav težavno stališče: večina uporabljivih virov se bistveno razlikuje v osnovnih podatkih, in vse kaže, da je bolje, omejiti se na eno samo knjigo, da ne zaideš v nemogoč položaj. Po virih, ki jih časte kot posebno zanesljive in so mi na razpolago, se je Mihajl Ivanovič Glinka rodil 20. maja, 1., 2., 3. in 4. junija 1803. in 1804. leta. V tem pogledu si ne morem lastiti nobene merodajne sodbe ter prepuščam čitateljem, da se odločijo ze enega od zgornjih rojstnih dni, kojih število raste najbrž v premem razmerju s knjigami, ki ga omenjajo. Manj težav je z ugotovitvijo dneva prve uprizoritve opere, ki ji je posvečena ta številka »Gledališkega lista«. Opera »Ivan Susanin« je prišla na oder prvič dne 9. decembra 1836. leta v takratnem Peterburgu pod sedanjim, torej originalnim naslovom »Ivan Susanin«. Tako je torej že skoraj 111 let, odkar je zaživela odrsko življenje opera, ki predstavlja prvo zavestno narodno rusko opero in ki je danes še prav tako živa, kot ob svoji ustvaritvi. Kakšen glas-

beni genij je bil avtor in kako srečno roko je imel pri tem delu, da je preživelo stoletje, ki je v vsakem pogledu prineslo bistvene spremembe, ter učinkuje še danes z vso svežino in zavzetnostjo?

Glinka sam je bil v svojem bistvu glasbeni diletant. Po rojstvu je bil dokaj premožen, a tudi rahlega zdravja. Oboje ga je napotilo k mnogim potovanjem na jug iz rojstnega kraja Novospaskega (pri Smolensku) v sončno Italijo in Španijo. Prvič je krenil v Italijo leta 1830. ter tam priložnostno študiral petje in nekaj glasbe. Bil je odličen tenorist in petje mu je bilo najljubše razvedrilo. Odras te zmožnosti je njegovih 70 pesmi, ki so dragocen prispevek ruski samospesvni literaturi. Iz Italije je krenil v Berlin (l. 1833.), kjer je postal učenec takrat zelo slovitega teoretika S. W. Dehna. Tu se je uril v harmoniji in kontrapunktu in Dehn je bil menda tisti, ki je prvi spoznal Glinkov talent ter ga napotil h komponiranju nacionalne opere. Vrnivši se v Rusijo, je razvil znatno delavnost kot skladatelj in dirigent. Popolnoma jasno se je zavedal, da mora ruska opera v bistvu sloneti na ruski narodni melodiki — saj so tudi takratna italijanska operna dela, ki so prevladovala v svetu, temeljila v bistvu na italijanski narodni melodiki. Toda Glinka je šel v tem še korak naprej: ne da bi le uporabljal narodne napeve, je skušal prodreti v duha narodne glasbe in si ga prisvojiti. Študiral je temeljito karakterističnost ruske narodne glasbe; priredil je znatno število narodnih napevov in jih harmoniziral na način, ki je bil dotodanjemu običaju bistveno nasproten in v katerem je skušal zajeti značilnosti ruskega harmonskega občutja, kar se mu je vzorno posrečilo. Tako so za njim vsi prireditelji ruskih narodnih pesmi, na čelu z Rimskim-Korsakovim, pri tem delu šli njegovo pot. Glinka je torej prvi skladatelj Rusije, ki je tisočletno narodno pesem zapodel v njenem bistvu in jo strnil v dokončno obliko.

Njegov pomen so njegovi vrstniki iz glasbenih krogov kaj kmalu spoznali. Priznal ga je celo italijanski dvorni kapelnik Cavos, ki je imel sam v zasnutku opero »Ivan Susanin«, pa ga je zavrgel, čim je spoznal Glinkovo delo. Odstopil je od uprizoritve svoje opere v korist Glinkove, tako je bil presunjen od njene prepričevalnosti ter jo je sam dirigiral. S tem je Caterino Cavos, ki je bil vodilna osebnost v takratni ruski, t. j. peterburški glasbi, izrekel najboljšo sodbo Glinki in sebi, obenem pa dokazal lepo stopnjo nesebičnosti in dalekovidnosti.

Prva uprizoritev tega dela pa ni vzbudila vsestranskega odobravanja. Ohola ruska aristokracija, ki je bila odtujena vsemu, kar je zrastle iz naroda in bilo namenjeno narodu, jo je zavrgla, češ da je to glasba za kočijaže. Ljudstvo pa je kmalu spoznalo ogromne

vrednote tega dela in njegova popularnost je rastla iz dneva v dan. Ni čuda, da je car Nikolaj I. vpricho naraščajoče priljubljenosti »Ivana Susanina« ukazal prekrstitev opere v »Življenje za carja«, kar ni niti malo ustrezalo vsebini dela ali pa celo Glinkovi miselnosti. Pa tudi pod tem popačenim imenom je opera prodrla v svet in prvič prikazala moč ruske narodne melodike in ritmike presenečenim zapadnjakom, ki toliko življenjske sile, nežnosti, pa tudi dramatičnosti vobče niso mogli pričakovati z vzhoda.

V letih od 1840—1850 je Glinka ponajveč prebival v tujini; vlekla sta ga k sebi Pariz in zlasti Španija. V Parizu se je sestal z večino takrat slavnih skladateljev. V tej dobi je komponiral tudi svojo drugo opero »Ruslan in Ljudmila«, ki prav tako kot »Ivan Susanin« prekipeva pristne narodne melodičnosti. V Španiji pa je zložil mnogo skladb z uporabo španske folklore, ki mu je bila zelo pri srcu. Ves čas pa je vneto iskal osnove originalnosti ruske narodne muzike. Da bi jo teoretično čim uspešneje preiskal, se je podal leta 1856. znova v Berlin k Dehnu. Tu je nekaj mesecev živel popolnoma samotarski in se izključno posvetil študiju bizantinske glasbe, v kateri je iskal osnove ruske cerkvene in potem te tudi narodne glasbene svojskosti. Pri tem ga je doletela 15. februarja 1857 smrt, ki si jo je bil sam pripravljaval s prevneto predajo alkoholnim pijačam. Ruska glasba je z njegovo smrtjo utrpela eno najtežjih izgub, saj je ob njegovi silni ustvarjalni sili bilo pričakovati, da bo dokončal započeto delo in izvršil celo kopo načrtov in osnutkov, ki so čakali izdelave.

Glinka v svojem bistvu ni bil profesionalen komponist; sam je dejal, da mu sicer ni treba komponirati poklicno, četudi je bil prav za prav središče glasbenega življenja v Peterburgu. Bil je dvorni kapelnik, direktor Opere in cerkvenega zbora ter se je v teh poslih močno udejstvoval. Komponiral je bolj iz notranje, kot iz zunanje potrebe, zato ni nobeno njegovo delo priložnostno ali bežno. Zapustil je sorazmerno le malo del, med katerimi zavzemata najvidnejše mesto obe naštetii operi in pa orkestrska fantazija »Kamerinska«. V tej je uporabil ruske narodne motive. V obeh naslednjih orkestrskih delih, ki sta nastali v Sevilli, je pa ovekovečil špansko melodiko. »Jota aragonesa« in »Letna noč v Madridu« vsebujeta celo vrsto narodnih napevov, ki si jih je bil skladatelj notiral na potovanjih po Španiji. Poleg teh del navaja spisek njegovega ustvarjanja le še troje komornih skladb, ki pa nimajo večjega pomena, ter nekaj manjših klavirskih, ki so prav tako prilično medle. Bil je pač orkestrski skladatelj v najčistejšem pomenu besede in njegova barvna in zvokovna iznajdljivost je bila v takratnih časih brez pri-

mere in je še danes vzorna. V tem pogledu naliči Berliozu, le da ga še nadkriljuje v izbirčnosti sredstev.

Kot človek je bil kar se da skromen in odlikovala ga je čednost, ki so jo takrat kakor dandanes umetniki največ pogrešali: avtokritika. Ta je šla tako daleč, da je že skoraj mejila na brezbržnost. Niti malo se ni zavzemal za izvedbo svojih del in ponosno je dejal Meyerbeerju (čigar trgovske zmožnosti so skoraj nadkriljevale glasbene): »Je n'ai pas l'habitude de colporter mes productions« (nimam navade, da bi kolportiral svoje izdelke). V tem pogledu je bil kar se da udoben; sicer pa je bila njegova ljubezen do udobnosti utemeljena deloma v bolehnosti, deloma pa morda tudi v ugodnih premoženjskih razmerah. Prav ta udobnost pa je bila morda tudi ena njegovih najbolj značilnih značajnih potez, saj je za komponiranje potreboval dokaj udobja in pisal note vedno le udobno zleknjen na zofi. V takšni pozi ga je tudi ovekovečil ruski slikar Rjepin. Imel pa je veliko veselje s svojo ptičnico, v kateri je zbiral najbolj redke ptice in zanje žrtvoval mnogo več denarja in časa, kakor pa za propagando svojih umotvorov. V svojem bistvu se je pač zavedal, da njegovo delo ne more propasti, ker temelji na zdravih osnovah, katerim je dodal močno znanje in krepko ustvarjalno silo. Ta vera ga ni varala. Njegovo delo živi danes močneje kot kdajkoli in bo še dolgo svetilnik ruske umetnosti.

L. M. Š.

GLINKOVI SODOBNIKI IN NASLEDNIKI

Obe Glinkovi operi sta pomenili prvi začetek, prvi obet ruske narodne opere. Nista pa izpolnili vseh pogojev za vsestransko razvitje dramatike, kakor jo zahteva resnična originalna operna stvaritev. »Ivan Susanin« je posrečena kombinacija tradicionalne italijanske operne forme, katere šablonske kalupe izpolnjuje pristna, prvobitna in svojstvena narodna melodika v značilni, a vendar vsakemu, za glasbo dovezetnemu poslušalcu dostopni harmonski obleki. Čajkovski je sodil o Glinki takole: »Lahko smo ponosni nanj, vendar pa moramo priznati, da svoje naloge ni docela izpolnil. Obe njegovi operi trpita pogosto zaradi presenetljive neenakosti v izdelavi. Poleg genialnih mest, polnih neminljive lepote, naletiš na otroško naivne in šibke točke (spomniti se moramo, da Glinkove opere niso prekomponirane, temveč sestojе iz samostojnih točk, arij, ansamblov). Kaj vse bi bil dosegel, ako bi bil živel v drugem okolju, delal kot umetnik, ki se zaveda svoje sile in dolžnosti, ne pa kot diletant, ki dela glasbo iz dolgočasja.« Ta kritičnost Čajkovskega se bo morda komu zdela ostra; treba pa je vedeti, da je bil Čajkovski sam mne-

nja, da bi moral skladatelj smatrati komponiranje kot edini svoj poklic, ali, kakor se je nekoč izrazil v pismu baronici Meckovi: »Skladatelji bi morali delati kakor obrtniki, kakor čevljar, ki ves dan presedi pri svojem poslu. Edino tako bi lahko dosegli isto spretnost, kot čevljar.« S tega vidika je bilo Glinkovo komponiranje seveda udobno poigračkovanje; toda bila je igra velikana, ki je znal pokazati strmečemu svetu, da spijo v ruski narodni zakladnici biseri, ki bi, postavljeni v pravo osvetljenje, razžarili pot novi, svojstveni in samostojni ruski glasbi.

Glinka ni imel posebnega umetniškega ali splošnega uspeha za časa svojega življenja; njegovi prijatelji so sicer uvideli njegovo pomembnost, a uspeh njegovih izvajanih del je bil redoma le kratkotrajen. Šele dvajset let po smrti je izšla partitura opere »Ruslan in Ljudmila« v izdaji, ki jo je oskrbela njegova sestra z naravnim denarjem. Vendar je imelo njegovo stališče v umetnosti še bolj kot njegova umetnost sama ogromen vpliv na vrsto ruskih glasbenikov, ki mu je sledila. Predvsem njegova naravnost fanatična zavest o pravilnosti započete poti, njegova neomahljivost v prepričanju, da mora ruska opera vsebovati bistveno druge značilnosti kot zapadnjaška, hkrati z izrabo vseh vrlin italijanske, nemške in francoske kompozicijske in instrumentacijske tehnike, in slednjič njegova zavzetna in močna osebna nota, izražena v obeh operah, so mogočno vplivale na cele generacije tja do sedanjosti. Prvi, ki mu je sledil po začrtani poti, je bil Aleksander Dargomižski (1813—1869), ki je sprva komponiral v Rossinijevem slogu (opera »Esmeralda«), a se pod vplivom Glinke popolnoma sprelevil v odločno rusko orientirano smer, v katero je pa seveda močno posegel tudi Wagnerjev neodoljivi vpliv. Od Dargomižskega imamo uspelo opero »Rusalko« (besedilo pa je bistveno drugo od Dvořákovega) in »Kamenitega gosta« (po Puškinu). Zlasti poslednje delo je zelo svojsko, saj se oddaljuje od tedaj običajnega opernega sloga tako melodijski koncept in se docela izogne komponiranju posameznih operskih točk. Medtem ko je Glinkov »Ivan Susanin« oblikovno še popolnoma naslonjen na italijansko opero, vsebuje Dargomižskega »Kameniti gost« le nekaj zaključnih plesnih točk. Namesto pevskih točk pa nastopi melodični recitativ, ki ni običajni govorni recitativ kot v italijanskih predverističnih operah, temveč melodično oblikovana deklamacija, ki jo najdemo skoraj celo stoletje kasneje tako vzorno v Janačkovi »Jenufi«. Aleksander Sergejevič Dargomižski je bil nepodkupljiv ljubitelj resnice; iskal je resnico povsod in zanj je bilo popolnoma naravno, da mora tudi odrsko delo biti v polni meri realistično; zato je iskal in našel svoj-

stveno, za ruski jezik in čustvovanje značilno govorno melodiko kot najpristnejši in najbolj neposredni izraz muzikalnega čustvovanja celega naroda in s tem, kot delom celokupnega človeštva, univerzalno razumljivo glasbeno govorico. Dargomižski je mnogo premišljeval o glasbi in njegove ideje, ki so v bistvu temeljile na Glinkovih izsledkih, so oplojevale dejavnost cele generacije skladateljev, kateri so se shajali v njegovi hiši. To je bila prav slovita »Ruská petka«, ki je v njegovem domu našla teoretične in estetske podstatí za svojo glasbeno revolucijo. Kako ozko sta si idejno stala Glinka in Dargomižski, izpričuje duhovita opazka ruskega glasbenega kritika Stasova, ki je dejal: »Oče ruske glasbe je fantastična pojava, katere zgornjo polovico obvladuje duh Dargomižskega, spodnjo pa Glinkov.« — Prva izvedba Dargomižskega opere »Kameniti gost« je bila po avtorjevi smrti. V domačem krogu pa je Dargomižski izvajal svojo, takrat še nedokončano mojstrovino, v kateri je sam prevzel vlogo Don Juana, medtem ko je Leporella in Don Carlosa pel — Musorgski.

Tako Glinka kot Dargomižski se za takratne harmonske mode in pravila nista pretirano zmenila. Za njiju je bila prva zahteva originalnost in realizem. Zato ni čuda, če najdemo v njunih zvokih dotlej nezaslišane novotarije, akordne sklope, ki bi jih njuni sovrstniki-teoretičarji zavrgli kot nemogoče, uporabo eksotičnih in teoretično neopredeljivih tonskih vrst in mnogo sličnega. Tako naletimo že pri Glinki (v »Ivanu Susaninu«), še pogosteje pa pri Dargomižskem na celotonsko lestvico, ki je kasneje v impresionistični glasbi igrala tako važno vlogo. Od njiju so jo prevzeli nemški in francoski glasbeniki, morda celo po Lisztovem posredovanju, kajti tudi pri njem jo najdemo, kar nas ne začudi, saj je bil velik zagovornik Glinkove umetnosti. Daleč od te smeri pa se je odklonil Čajkovski, za katerega je bil Dargomižski le »srednje nadarjen diletant, ki si domišlja, da je v »Kamenitem gostu« podrl stare opore in zgradil nekaj novega, kolosalnega, v čemer pa se je žalostno zmotil. Ne poznam bolj antipatičnega, zlaganega in nesrečnega poskusa« — nadaljuje Čajkovski v svoji ostri kritiki — »da bi se zanesla »resnica« v ono področje umetnosti, kjer vse temelji na laži (v mislih je imel opero) in kjer resnice v čistem pomenu besede niti rabiti ne moremo.«

Sočasno z Glinkom in Dargomižskim je deloval Aleksander Nikolajevič Serov (1820—1871), ki je bil zastopnik nacionalno-romantične struje in pomemben estét in kritik. Njegovi dve operi »Judita« in »Rognjeda« sta imeli jako lepe uspehe; višek svojega muzikalnega udejstvovanja pa je hotel postaviti v

ljudski operi »Moč sovražnika«, ki je pa na žalost ni dokončal. Njegovo naziranje je bilo, da se mora ruska opera tudi v besedilu nasloniti na zgolj rusko značilnost, ki jo vsebuje ruska mitologija. Priporočal je skladateljem, da se poslužijo neizčrpnega zaklada ruskih bajk in pripovedk in osnujejo svoje odrsko delo na bogastvu ruskih pravljic. To njegovo naziranje je imelo ogromen vpliv na njegove vrstnike in nadaljevalce njegovega dela, predvsem na Rimskega-Korsakova in po njem še dandanašnji na Igorja Stravinskega, čigar najbolj bleščeči umotvori temeljijo na estetskih preokbah Serova. Serov je bil navdušen občudovalec Beethovna in Wagnerja ter je za njiju vzbudil največje zanimanje med ruskim glasbenim občinstvom. — Življenjska pot Aleksandra Nikolajeviča Serova je bila zelo pestra; bil je uradnik v ministrstvu, sodnik, poštni cenzor, skladatelj in kritik ter slednjič državni svetnik. Kot skladatelj sicer ni bil tako samonikel kakor Glinka ali Dargomižski, imel pa je več sreče pri občinstvu in njegove opere so napolnjevale gledališča. Vendar je bil skoraj edini skladatelj te dobe, ki je užival Čajkovskega pohvalo: »Kadar se spomnim »Judite« (tako piše Čajkovski), mi je, kot da je posijalo pomladansko sonce v moje srce.« Njegov pomen pa je vendarle večji na področju glasbene estetike, kjer je bil merodajen in je znal usmeriti vse svoje okolje v prepričljivosti svojih nauk.

Glinkovo, Dargomižskega in Serovljevo delo in nazore so za njimi širili »novotarji«, člani »petke«, mladi ljudje, ki so se shajali na domu Dargomižskega, tam muzicirali, debatirali, estetizirali in kadar treba tudi zabavali. Bili so to: študent naravoslovja Milij Aleksejevič Balakirev, študent medicine Aleksander Porfirjevič Borodin, mornariški poročnik Nikolaj Andrejevič Rimski-Korsakov ter oficirja carske garde Cezar Antonovič Kjuj in Modest Petrovič Musorgski. Nihče od njih ni bil prvotno namenjen za glasbenika, vendar je vsak od njih tekom mnogih desetletij neizpodbitnega prijateljstva in vztrajne ljubezni do glasbe ustvaril takšna dela, da so njihova imena ostala zapisana z zlatimi črkami v glasbeni zgodovini ne samo ožje domovine, temveč vsega sveta. Njihovo delo pa je bilo osnovano na zarodkih, ki jih je vsebovala Glinkova umetnost, zato si jih ne moremo predstavljati brez tega velikega predhodnika, katerega nezmotljivi glasbeni instinkt je našel v njihovem ustvarjanju, oplojenem od estetskih in revolucionarnih nazorov Serova, Dargomižskega in Stasova, svoje doslej najmočnejše utelešenje v operah »Knez Igor«, »Boris Godunov«, »Hovanščina«, »Soročinski sejem«, »Sneguročka«, »Carska nevesta«.

»Sadko«, »Nesmrtni Kaščeje«, in ki učinkuje še danes v delih Prokofjeva (»Zaljubljen v tri oranže«), Stravinskega (»Petruška«, »Pomladna daritev«) tja do najmlajših skladateljev Sovjetske zveze.

L. M. Š.

KRATEK ZGODOVINSKI ORIS

V svoji operi o narodnem heroju Susaninu iz začetka 17. stoletja je Glinka z izredno tenkim zgodovinskim čutom jasno postavil pred nas dva osnovna nasprotujoča si momenta, ki tvorita tudi jedro dramatičnega zapleta opere: t. j. pokvarjenost, podkupljivost in dekadentnost Rusom sovražnega poljskega dvora na eni strani, na drugi strani pa nezlomljivo silo ruskega ljudstva v borbi zoper carja in plemstvo. Slika o tem konfliktu nam lahko že v glavnih obrisih izpolni zgodovina tiste dobe, ki jo je Glinka označil z osrednjim datumom 1612. Da pa nam bodo jasni tudi vzroki tega zgodovinskega dogodka, je nujno potrebno, da posežemo nekoliko let nazaj. Leto 1609: Dimitrij Samozvanec je takrat oblegel Moskvo s svojo vojsko, sestavljeno iz vrst propadlih poljskih šlahčičev. I poljski kralj s svojimi pani i jezuiti s papežem na čelu so precej očitno podpirali tega drznega pustolovca z namero, da bi razširil svojo oblast tudi nad rusko ljudstvo. Poljska je bila takrat namreč pod vplivom jezuitov, ki so na poljskem dvoru takrat vodili vse politične spletke. V ta namen so se posluževali zelo nedisciplinirane in samovoljne ruske šlahte, in ruskih panov, ki so se celo kralju večkrat neradi pokoravali. Seveda je bil tudi ves poljski dvor zainteresiran na tem, da se, posebno v ruskih zemljah, sprovaja nasilno poloniziranje, eksploatacija ljudstva ter s tem nacionalno zatiranje.

Tako je stal Samozvanec pred Moskvo in Rusi so poklicali takrat na pomoč Švedsko. S Švedsko pa je bila Poljska v zelo slabih odnošajih, in to je dalo povod, da je poljski kralj Sigismund prekinil z Moskvo vse diplomatske zveze, napovedal vojno in s svojo vojsko začel oblegati Moskvo. Tako so to mesto obkoljevali i Poljaki i vojska samozvančeva. Bojarji ter majhna izdajalska klika v Moskvi, z bojarji na čelu ni našla v tem položaju druge možnosti, kakor da prosijo Poljake, da razženejo samozvančevo vojsko. To so Poljaki tudi radi storili ter obenem z vojsko zasedli Moskvo. S tem se je uresničil davni sen poljske gospode, ki se je prav mogočno razbohotila v Moskvi in vladala skupno s kliko izdajalskih bojarjev in meščanov, ki so takoj začeli organizirati volitev novega carja. Izbrali so poljskega kraljeviča Vladislava. Da bi si zagurali položaj, so bojarji poslali k Sigismundu odposlanstvo s prošnjo, da bi smeli kronati Vladislava za carja, obenem pa so prosili Poljake, naj ostanejo z vojsko v Moskvi, kajti moskovsko ljudstvo je bilo zelo ogorčeno nad bojarji in visokimi uradniki izdajalci, ki so služili Poljakom proti narodni vojski. Tako je v samem mestu prišlo večkrat do krvavih spopadov med svobodoljubnimi Moskovčani ter bojarji in poljsko posadko. Kajti v tistem hipu, ko so samozvanca ubili, je ljudstvo dobilo proste roke za borbo proti pravim sovražnikom domovine in po vsej deželi se je pričel mrzlično organizirati upor proti osvajačem. Važen moment, ki je že sam na sebi potenciral moč nastajajočega osvobodilnega pokreta, je bil tudi ta, da je v samih sovražnikovih vrstah prišlo do razkola. Sigismund se je namreč upiral prepustiti carsko krono svojemu sinu Vladislavu, ker

je smatral Rusijo za svoj bojni plen. V ta namen je poslal v Moskvo svoje ljudi, ki naj bi pri najvplivnejših bojarjih agitirali, da bi se ljudstvo pokoravalo njemu in ne Vladislavu. Toda rusko ljudstvo je baš v Sigismundu videlo izredno fanatičnega pristaša jezuitov in zatiralcu nacionalne svobode.

Center vsega osvobodilnega pokreta ruskega ljudstva je bil Nižnji Novgorod, kjer je deželni »starosta« Minjin začel prepričevati ljudi o potrebi oboroženega odpora proti poljskim osvajalcem in začel zbirati sredstva za opremo i oborožitev narodne vojske. Predlog, da naj vsak hišni posestnik dá po možnosti tretjino svojega letnega prispevka za vojsko, je večina meščanov sprejela. Ko je bila organizacija že v teku, so začeli sklicevati ljudstvo na sestanke, na katerih je Minjin prikazoval nujnost borbe ne samo proti zunanjim sovražnikom, ampak tudi proti notranjim sovražnikom. Pri tem je mislil na domače izdajalce, ki so se v Moskvi pajdašili s Poljaki. Pri tem je pozival tudi na borbo zoper tlako in davke, ki jih je terjala zemljiška gospoda. Tako se je val ljudskega pokreta vedno bolj širil in ogrožal osvajalce na vsakem koraku. Iz kraja v kraj so švigali kurirji z obvestilom o koncentraciji narodne vojske v Nižnjem Novgorodu. Voditelj celotnega pokreta je bil muzik Minjin, vojskovodja pa Požarski, ki je takoj, ko je imel dovolj ljudi pod orožjem, krenil s svojo vojsko proti Moskvi in jo obkolil. Kmalu za tem je dobil Požarski obvestilo, da Sigismund pošilja poljski posadki v pomoč hetmana Chotkiewicza z vojsko in proviantom. Požarski in Minjin sta hetmana takoj napadla, razbila njegovo vojsko ter oktobra 1612 zavzela Moskvo, kjer se je izstradana poljska posadka skoraj brez boja vdala.

Med junake Minjinovega osvobodilnega pokreta spada tudi Susanin, ki je s svojo junaško smrtjo pripomogel k uničenju sovražnikovih čet.

To je zgodovinsko okolje in kratka karakteristika dobe v kateri se vrši dogajanje Susanina. S tem dejanjem so v zvezi še nekatere režijske posebnosti, na katere bi bilo vredno opozoriti:

Kakor je že v muzikalni karakterizaciji dela omenjeno, je Glinka v velikem kontrastu izoblikoval obe glavni igralski smeri opere: ruske scene so večinoma vokalno karakterizirane, dočim je poljski dvor karakteriziran instrumentalno plesno, čemur se v tej režijski koncepciji pridružuje še pantomima. Ravno pantomimično plat je režiser postavil v ospredje in ji dal v skladu z glasbo in plesom bistveno nalogo karakteriziranja tedanje politične in diplomatske igre poljskega dvora. Tu lahko vidimo vso gnilo družbo poljske šlahte, ki se zbira okoli kralja, ki je podanik papeža in jezuitov, in kraljeviča Vladislava, degeneriranca, ki bo pozneje prinesel propast poljskega gospostva. Da je režiser mogel stopnjevati dinamiko protiigre v pantomimi kot nekakšno protiutež ruskim scenam, je bilo nujno potrebno, da je uvedel v pantomimo nekaj novih oseb, in sicer političnih osebnosti te dobe: na poljskem dvoru: nemški poslanik, tatarski poslanik, nizozemski poslanik in kot izredno važna figura kardinal, ki zastopa interese jezuitov, ki so bili takrat seveda tesno povezani z interesi nekaterih vladajočih krogov evropskih držav in kjer je imela tako zvana katoliška liga svoj neomajni vpliv. To velja predvsem za Francijo, kjer bo čez nekaj let Richelieu najvplivnejši mož, ravnatoko pa tudi za Nemčijo in Švedsko, ki sta že od nekdaj imele naperjene svoje interesne sfere proti vzhodu. Vse te osebe so povezane v pantomimi, ki ima svoj logični zaplet in razplet v funkciji protiigre in ki omogoča protiigri podrobnejšo in bolj realistično izdelavo.

H. L.

»IVAN SUSANIN«

(Vsebina)

I. dejanje se godi v vasi Domnina v pozni jeseni leta 1612. Kmetje s Susaninom, Antonido in Vanjo radostno pozdravljajo zbor vojakov, ki se pripravljajo na boj z nasilnimi Poljaki. Kmetice pogoste branitelje domovine s kruhom, soljo in medicino. Ko se ljudstvo razide, ostane Susaninova hči Antonida sama z mislijo na svojega dragega in njuno bližnjo poroko. Susanin razloži ljudstvu, da so Poljaki že zasedli prestolnico. Po reki priveslajo čolnarji in z njimi pride Antonidin zaročenec Sobinjin z vestjo, da je s svojim oddelkom razbil poljski odred. Obenem sporoči, da sta Minjin in Požarski izdala proglas na vse ljudstvo, naj vstane na boj s sovražnikom. Vojska se že zbira od vseh strani domovine. Sobinjin objame svojo nevesto, zaradi katere je prišel, da bi se z njo še pred bojem poročil. Susanin pa ne privoli, da bi se poročila, dokler leži nad domovino nesrečna usoda. Ljudstvo prišeže, da bo kot en mož branilo rodno zemljo in jo osvobodilo sovražnika.

II. dejanje. Prestolna dvorana poljskega kralja Sigismunda III., ki slavi s sinom Vladislavom in poljskim plemstvom vesel pir v pričakovanju bogatega plena z ruske dežele. Plemkinje nagovarjajo viteze, naj jim v Rusiji nagrabijo čim več dragocenosti. Med veseljačenjem se razvije ples krakovjak, valček in mazurka. Ples prekine glasnik hetmana poljskih vojska v Rusiji z novico, da sta Minjin in Požarski obkolila Moskvo. Ta vest vzbudi v Poljakih preplah. Ko pa izvedo, da je Minjin le ruski mužik, jih oholi ponos podžge, da sklenejo še temeljiteje Rusijo pokončati.

III. dejanje. V Susaninovi hiši. Sinovec Vanja obuja spomin na mrtvo mater. Kar vstopi Susanin z novico, da je ponoči prišel v bližnje gozdove Minjin s svojo vojsko. Vanja hrepeni, da bi videl junaškega Minjina. Sosedje pridejo po narodnem običaju voščit srečo nevesti, ki se bo danes poročila. Susanin jih povabi na gostijo, na to opravi na samem v družini obred slovesa. Sobinjin se odpravi vabit svate. Ko ostane Susanin sam z Vanjo in Antonido, prihrumi v hišo četa mimoidečih Poljakov. Poljska vojska je v snegu izgubila pot, zato hočejo Poljaki Susanina prisiliti, naj jim pokaže pot v Moskvo. Susanin se upira. Poljaki mu vele, naj izbira med bogato nagrado ali pa smrtjo. Susanin se odloči za junaško dejanje. Na videz sprejme ponujeno plačilo, v resnici pa sklene, zavesti poljsko vojsko v neprehodno goščavo, zamete in propast. Vanji pa veli, naj nemudno odhiti v Minjinov tabor in tam sporoči, kaj se je zgodilo. Ko se poslovijo še od plakajoče hčerke, izgine s Poljaki v noč. Družice in Sobinjin najdejo objokano nevesto. Ko Sobinjin izve za Susaninovo usodo, skliče oboroženo trumo in odhiti z njo Susaninu na pomoč.

IV. dejanje — 1. slika. Vanji je konj omagal v snegu. S poslednjimi močmi se dečko prebija skozi les do Minjinovega tabora. Tam razbija z rokami po vratih, a v viharju in temni noči ga nihče ne sliši. Ko je že skoraj omagal, ga v taboru vendarle začujejo in pridejo pogledat, kaj je. Vanja izpove, kako so Susanina odpeljali Poljaki in kaj mu je oče naročil. Minjinovi vojaki vzamejo Vanjo za vodnika in se odpravijo na pot za Susaninom.

2. slika. Susanin je zavedel Poljake v nepregledno šumo. V Poljakih se budi sum, a Susanin jih potolaži, da bodo že ob zori videli, da

so na pravi poti. Utrujeni vojščaki pospe. Susanin pa sam pri sebi naredi obračun nad življenjem. Nj mu lahko, posloviti se od življenja in dragih domačih, a preveč ljubi svojo zemljo, da bi mu bilo težko, umreti za njen blagor. Nato leže še sam k poslednjemu kratkemu spancu. Proti jutru ga Poljaki prebude in terjajo od njega jasne besede. Susanin vidi vzhajajočo zarjo in ve, da je njegova naloga končana. Prizna jim, da jih je zapeljal v propast, iz katere ni rešitve. Pobesneli Poljaki ga tedaj pobijejo.

Epilog. Na Rdečem trgu v Moskvi slavi ljudstvo končno zmago nad Poljaki. Antonida, Vanja in Sobinjin ubujajo grenki spomin na Susanina, ki mu ni bilo dano dočakati zmagoslavnega dne. V slavnostnem finalu počaste vojaki in ljudstvo spomin na padlega junaka in zapoje hvalnico zmagovalcem in ruski domovini.

ZANIMIVOSTI

Akademija za glasbo v Pragi. — Nedavno je bila otvorjena praška Akademija za glasbo. Slavnostni otvoritvi so prisostvovali: predsednik republike, dr. Edvard Beneš, prosvetni minister dr. Jaroslav Stransky, zastopniki praškega diplomatskega zbora, predstavniki vseh čeških visokih šol in mnogo pomembnih osebnosti iz javnega in kulturnega življenja češke metropole. Slavnost je otvoril rektor Akademije, prof. Ladislav Zelenka, nakar so sledili nagovori predstavnikov oblasti. V koncu je češki komorni orkester pod vodstvom prof. Vaclava Talicha zaigral simfonijo češkega klasičnega skladatelja F. V. Miče. — Akademija za glasbo je nadaljevanje svojedobnega praškega konservatorija ter se po svojem ustroju približuje naši Akademiji za glasbo, le da sta ji priključeni še fakulteti za film in ples.

Manuel de Falla, slavni španski skladatelj, je pred kratkim umrl. Bil je eden najvidnejših predstavnikov sodobne španske glasbe in avtor mnogih simfoničnih in komornih skladb, predvsem pa tudi baleta »Klobuk na tri roglice«.

Artur Honegger, znameniti švicarski skladatelj, je prejel 1. glasbeno nagrado mesta Curia.

Bruno Walter, eden najvidnejših svetovnih dirigentov, je kljub svojim 70. letom, ki jih je pred kratkim dosegel, danes zopet eden najbolj agilnih in aktivnih simfoničnih dirigentov Evrope in Amerike. Med vojno je bival v New-Yorku, kjer se je ponajveč posvetil kompoziciji in ustvaril dve simfoniji, godalni kvartet, trio, sonato za violino in klavir ter mnoge pesmi. Poleg tega je posvetil mnogo časa predavanjem ter napisal študijo »Moralne sile glasbe«, v kateri prikazuje vpliv glasbe na človeško naravo.

L. M. Š.