

DR JOSIP ANDRIĆ



RUSKA OPERA



BIBLIOTEKA MUZIČKE KULTURE

BIBLIOTEKA MUZIČKE KULTURE

1.

DR JOSIP ANDRIĆ:

RUSKA OPERA

ZAGREB 1923.

KOMISIJONALNA NAKLADA NARODNE PROSVJETE Z. S O. J.

TISAK NADBISKUPSKJE TISKARE.



RIJEČ ČITATELJU.

Tražimo, da malo odahnemo u ovoj teškoj muzičkoj atmosferi, u kojoj nas još uvijek guši romanska i germanska glazbena kultura. Upijamo u sebe tudinski muzički duh, jer nas na to navodi tradicija i sugestija onih, koji nas po glazbenim stazama i putevima vode. Od svoga malo imamo, a još manje čujemo i znamo. Gojenju slavenske muzičke kulture pristupamo polako, bojažljivo, obazrivo i s tisuću predrasuda, koje nam je najvećim dijelom tudinština sugerirala. Pomoći u suzbijanju tih predrasuda hoće i ova knjižica. Hoće da nas povede u široko polje ruske glazbe, pa da nam pokaže njeno najbunije klasje i najkrasnije cvijeće. Ono jest, s glazbom je baš kao i s cvijećem: »Kao što vene cvijet, kad ga uberemo, tako vene i glazba, kad o njoj govorimo..., jer ona živi samo u duši, u njenoj najdubljoj nutrini«, kako je napisao Jaroslav Jeremiaš, jedan od prevratnih muzičkih poeta-komponista čeških. Ali zar zato ipak ne beremo cvijeće, da ga metnemo u vazu na svoj stol, pa da nam barem malo dočarava čare bašče, prirode, u kojoj raste i cvjeta? Tako hoće i ova knjižica bar izdaleka da dočarava ljepote ruske glazbe. Hoće da daje u krupnim potezima orijentaciju u ruskoj operi i da pobudi što više ljubavi k umjetnosti, koja nam se otkriva u »Borisu Godunovu«, »Knezu Igoru«, »Snjeguročki« pa sve do »Petruške«, a nadajmo se i u drugim remek-djelima ruske opere. Pridonese li ma i najmanje k tome, izvršila je svoju primarnu zadaću. Ne traži priznanja, nego samo mnogo ljubavi za ono, o čemu kazuje.

Sadržajem je ovoj knjižici predavanje, koje je održano početkom studenoga 1922. u Jeronimskoj dvorani kao prvo poglavlje iz ciklusa predavanja o slavenskoj glazbi.¹

U Zagrebu 15. siječnja 1923.

Dr J. A.

¹ Malo literature: Camille Maclair »Povijest evropske muzike« (prevod dra B. Širole, 1921.), Alfred Bruneau »Die russische Musik« (1903., njem. prevod 1904. Sammlung »Die Musik«), Jaroslav Kříčka »Ruská hudba« (Praha 1922.), Rosa Newmarch »L'opera russe« (franc. prevod, édition J. W. Chester Ltd. London), M. D. Calvocoressi »Musorgski« (njem. prevod 1921.), pa studije i članci po raznim glazbenim časopisima. Ovaj je esej štampan i u ovogodišnjem prvom broju »Hrvatske Prosvjete«.



STATE OF NEW YORK

IN SENATE
January 11, 1901
REPORT
OF THE
COMMISSIONERS OF THE LAND OFFICE
IN RESPONSE TO A RESOLUTION
PASSED BY THE SENATE
MAY 1, 1899
ALBANY: J. B. LIPPINCOTT & CO. PRINTERS.
1901.



Pred osvitom ruske opere.

Sasvim kao i kod nas Hrvata i kod Čeha, tako i kod Rusa geneza opere pada u doba romantike, kad su iza smrti Beethovenove na muzičkom horizontu vladale zvijezde Webera, Meyerbeera, Aubera, Rossinia, Bellinia, Donizzettia i drugih blijedih romantičkih glazbenih predstavnika, koji su nošeni temperamentom, a sapeti starinom osvajali svijet nadaleko i naširoko, a sami su u svojim djelima padali u dekadencu do banalnosti. Njihovi epigoni i epigonići niču kao gljive iza kiše, pa oni i u Rusiji nalaze terena. Tipičan je primjer Talijan C. A. C a v o s (1876.—1840.), koji se u Rusiji udomaćio: znao se u petrogradskom dvorskom kazalištu vješto uspeti do kapelničkog mjesta, te je komponirajući na broj do 50 opera postao predstavnikom talijanske romantičke struje u počecima ruske glazbe pred stotinu godina. Uza nj je A l e k s e j N. V e r s t o v s k i j (1799.—1862.) postao predstavnikom njemačke romantičke struje imitirajući osobito Webera, koji mu je bio uzorom nad sve uzore. Stvoriti ruski pendant »Strijelcu vilenjaku« (»Freischütz«) bila je njegova najvruća želja. Dakako da su i Cavosove i Verstovskijeve opere bile obična operna roba tadanje mode. Pa ako išta o njima treba zabilježiti, to je samo njihovo historijsko značenje. Verstovskijeva opera »Askoldov grob« je isprva imala veći uspjeh nego Glinkin »Život za cara«, koji je imao isti sujet kao Cavosova opera »Ivan Susanjin« (1815.). Tako je prva Glinkina opera dospjela među ta dva djela, nad kojima je Glinka doskora iznio pobjedu i to ponešto i zaslugom samoga Cavosa, koji je odmah povukao svoga »Ivana Susanjina« s repertoira, čim je upoznao partituru Glinkine opere, te je nju s nesebičnim priznanjem stavio na repertoir. Tako dolazi na površinu Glinka, koji umjetnički znači zapravo početak ruske opere.

Što je ruska opera od tih prvih skromnih početaka sve do danas prošla u svome razvoju, tome se daje isporediti možda samo još jedan primjer iz historije glazbe: silni razvoj češke glazbe i češke opere, koja dolazi iza ruske, ali dobiva svoga Smetanu ipak prije, nego li ruska opera svoga Musorgskoga, te dopire sa svojim

reprezentativnim djelom »Prodanom nevjestom« i u Pariz i u Petrograd i u Zagreb, dok se Musorgski još bori, da u samoj Rusiji proдре s prvom izvedbom »Borisa Godunova«, koji nije samo reprezentativno rusko glazbeno-dramatsko djelo, nego znači i kulminaciju u cijelom dosadašnjem razvoju ruske opere. Kakogod je ruska opera u svojim počecima stajala pod jakim utjecajem zapadnjačke romantičke glazbe, ona je znala da provede korenitu emancipaciju davši ruskoj kulturi glazbeno-dramatska djela od takve umjetničke snage, da je dapače izvršila dosta znatan utjecaj i na muziku Zapada (utjecaj Musorgskoga na Debussya, a Stravinskoga na francuske najmlađe komponiste). Na drugoj strani proteže se kroz cijeli razvoj ruske opere neprekidna jaka struja, koja naginje k zapadnjačkim utjecajima, presaduje ih na rusko tlo i stvara djela, u kojima se stapaju elementi ruski s elementima zapadnjačke kulture. Obje te tendencije u razvoju ruske glazbe — i ona čisto ruska i ova rusko-zapadnjačka — vuku svoje korenje iz umjetnosti oca ruske glazbe — Glinke. Zato i zapažamo u razvoju ruske opere jasno označenu Glinkinu, Musorgskijevu i Čajkovskijevu periodu, a i perioda najmodernijih sa Skriabinom i Stravinskim na čelu prislanja se na predašnje.

U vrijetu romantike.

U slavenskom glazbenom svijetu digao se Mihajlo Ivanovič Glinka (1804.—1857.) do velikog značenja, iako više vanjskog nego unutrašnjeg. Njegova prva opera »Život za cara« (1836.) došla je brzo na glas, pa kad se piše historija o počecima opere kod drugih slavenskih naroda, gotovo redovito se spominje i umjetnička i historijska pojava Glinkina. Tek Glinka je zapravo pravi ruski predstavnik stare romantike. Njegov »Život za cara« dolazi deset godina iza Weberova »Oberona« (1826.) i Škroupova »Drotara« (1826.), desetak godina prije Lisinskijeve »Ljubavi i zlobe« (1845.) i Macourkova »Žižkina hrasta« (1847.), a nekako u isto vrijeme kad i Halévyeva »Židovka« (1835.) i Meyerbeerovi »Hugenotti« (1836.). On je i savremenik Schumanna, Mendelssohna, Lertzinga, Aubera (»Fra Diavolo« 1830.), Bellinia, Donizettia i tolikih drugih svojih staroromantičkih srodnika. Za njegova života stvara Verdi »Rigoletto« (1851.), »Trovatore« (1853.) i »Traviatu« (1853.), kod Poljaka Mo-

nuszkó »Halku« (1847.), a naš Lisinski »Porina« (1851.). Ali u to doba pada i prvo djelovanje Berlioza, Wagnera, Liszta i Smetane, od kojih Glinka stoji umjetnički podaleko, iako su ga i Berlioz i Liszt hvalili. Tek su drugi iza njega morali doći, koji su rusku glazbu približili pokretu ovih novoromantičkih predstavnika. Glinkina glazba drži se starih forma, u koje on nastoji udahnuti rusku narodnu dušu. Stil njegove opere je meyerbeerovski stil t. zv. velike opere s mnogo vanjskog blještavila, ali se mora reći, da u tom on nije išao toliko za vanjskim efektima kao Meyerbeer, nego je više tražio istinski unutrašnji izražaj. On je veoma dobro poznao glazbu Mozarta i Beethovena, pa se u mnogočem, a osobito u instrumentacionoj tehnici, držao njihovih klasičkih uzora. Glinka je prvi u umjetničku glazbu uveo mjeru $\frac{5}{4}$, koja je uz mjeru $\frac{7}{4}$ (kod Rimskog Korsakova i mjera $\frac{11}{4}$) tako karakteristična za rusku narodnu glazbu. Isto tako se on u komponovanju vrlo rado drži starih narodnih načina (tonina). Što se specijalno narodnog muzičkog elementa tiče, većma se ističe u drugoj operi »Ruslan i Ljudmila« (1842.), nego li u prvoj, koja ipak jako podliježe talijansko-njemačkim melodijskim manirama. Inače u Glinkinoj glazbi nalazimo još dosta španjolskih, finskih i orijentalnih muzičkih elemenata, koji ga osvajaaju svojom egzotičnošću, pa je tim pokazao, da nije bio dosta kritičan duh, kao što su bili Musorgski i Smetana, koji se nikad nisu dali zamamiti na egzotične glazbene staze.

Ako za Glinku vele, da je glazbeni pendant Puškinu, onda možemo Aleksandra Sergejeviča Dargomižskoga (1813.—1869.) nazvati muzičkim pendantom Gogolju. I zaista Dargomižski naročito u svojim pjesmama (»otac humoristične ruske pjesme«) iznosi pravi gogoljevski humor, iz kojega se odziva ton bola (komične romance »Červjak«, »Tituljarnij sovjetnik« itd.). Za rusku operu je on znamenit tim, što je postao osnivačem deklamatornoga stila. Tako on unosi jedan princip novoromantičkog pokreta u rusku operu. Svojom prvom operom »Esmeraldom« (1839.), koja vremenski pada između obje Glinkine opere, stoji doduše još daleko od deklamacionih reformâ, ali između nje i zadnje njegove nedovršene opere »Kameni gost« je u tome ogroman jaz. »Kameni gost« je najkarakterističnije rusko glazbeno-dramatsko djelo deklamatornog stila, dakle, recimo, wagnerijanska opera, ako poistovjetimo tendencije, koje je u isto vrijeme pokretao na Zapadu Dargomižskoga vršnjak u

godinama — Wagner. Ali s pravom wagnerijanštinom nemaju inače »Kameni gost« ni ostala Dargomižskijeva djela ništa zajedničko. Doduše u savezu s deklamatornim stilom i Dargomižskij kida tradicionalne forme, ali u instrumentaciji je skroz mršav, kao što mu orkestar uopće nema dramske radnje (o provodnim motivima ni govora). Najpopularnije njegovo djelo je »Rusalka« (1856.), koja se još drži tipa t. zv. velike opere, ali makar da je njome prodro i preko ruskih granica, danas je to već prilično zaboravljena ruska opera. Dargomižski je karakterom svoje glazbe vrlo srodan Schumannu, a uske su ga veze spajale i s Halévyem. On je imao jak utjecaj na Musorgskoga i na svu mladorusku Petoricu s Musorgskim na čelu, i to najviše svojim glazbenim principom, koji je sam ovako označio: »Ne kanim glazbu sniziti za zabavu onima, koji traže za svoj sluh samo melodiju. Hoću, da tonovi izravno izražuju riječ. Tražim istinu.« U borbi za umjetničku isitnu bio je preteča Musorgskoga, a u borbi protiv kozmopolitizma preteča cijele novoruske škole.

Pravi ruski wagnerovac je tek Aleksandar Nikolajevič Sjеров (1820.—1871.), koji je i Dargomižskoga upozorio na Wagnera i na njegove principe, pa je osobito literarnim radom širio ideje Wagnerove, a i sam je htio da stvori prvu rusku glazbenu dramu u wagnerijanskom smislu. Operom »Judita« (1863.) je nastojao spojiti stil Glinkin sa stilom Wagnerovim, imao je i uspjeha (osobito lijepim oratorski masivnim korovima u toj operi), ali taj uspjeh nije bio trajan, pa je već kasnijim operama »Rognjedom« (1865.), još wagnerijanski dosljednijom, i »Neprijateljskom silom«, koja je malo uspjela kao pokus pučke glazbene drame (pijani kalunderi preteče Varlaama i Misajila iz kasnijeg Musorgskijeva »Borisa Godunova«), manje postigao. Može se reći, da je svojom glazbom malo rekao i dao, ali je pokazao drugima put naročito svojim principima, koje je zastupao i propagirao. On je osnivač ruske glazbene kritike. Bio je dobar teoretik i polemik. Borio se protiv novoruske škole u pitanju wagnerijanskom, ali je s njom držao u pitanju umjetničke nacionalnosti, kad je oštricu borbe trebalo uperiti proti kosmopolitskim tendencijama, koje je osobito zastupao Rubinstein.

Nova romantika Petorice.

Dargomižski i Sjerov čine od Glinke i Wagnera most k Modestu Petroviću Musorgskome (1839.—1881.), najvećemu velikanu ruske glazbe uopće, glavnome predstavniku novoruske škole sedamdesetih i osamdesetih godina. On je muzički Dostojevski, jer što je on svojom glazbom dao Rusiji, to posve dostiže značenje jednoga Dostojevskoga. Glazbeno-dramatski tipovi Musorgskijevih opera pravi su pendant tipovima iz romanâ Dostojevskoga. U tom je Musorgski čisti Rus, koji muzička vrela traži samo na ruskome tlu. I zbilja je njegova glazba najtipičnija i najizrazitija ruska umjetnost, koja vuče korenje iz ruske pučke glazbe, osobito pjesme. Musorgski je naigenijalniji ruski komponista, revolucionarac, koji je u mnogočem daleko nadmašio Wagnera. On je ruski Smetana s jačom originalnošću u vokalnom izvoru svojih kompozicija, ali zaostaje za Smetanom u savršenosti općeg muzičkog izražaja. Smetanina muzička kultura je prošla najviše faze savršenstva, a Musorgskijeva je elementarna i često još sirova. Musorgski je realist sa silnom snagom glazbene psihologije. Nedostiživ je, kad muzički obrađuje dušu priprostog čovjeka seljaka i djeteta. U cijeloj mu historiji glazbe tu nema premca. On je kao dosljedan realist u svojoj glazbi uvijek konkretan. Misaoni umjetnik prije svega. Protivnik je apsolutne glazbe, pa mu svaka nota ima izvor u kojoj ideji ili je s njome vezana po riječima. On je dakle tipičan predstavnik t. zv. programne glazbe, baš kao što je i Smetana, pa se u tome možda najjače ističe njihova kongenijalnost. Svoj realizam crpe Musorgski iz ruskog života i iz ruske pjesme. U cijeloj se njegovoj glazbi vidi, da on vokalno misli, pa je najjači u vokalnoj muzici, a tim je slabiji, čim se više od nje udaljuje. Od Dargomižskoga je baštiniio borbu za ideal umjetničke istine, pa je brzo upoznao prazninu i ništavilo talijanske glazbe, koju je najžešće pobijao, a zanosio se osobito Mozartovim »Don Juanom«, Beethovenovim simfonijama i djelima Berlioza, kojemu je baš svojom ekskluzivnom glazbenom programatičnošću tako blizak. Musorgski je tipički ruski čovjek velike snage i velike slabosti: ne voli rad i disciplinu, podliježe strastima (pijanstvu). U djetinstvu je živio na selu, pa je udisao dah seljačke duše, a odatle mu i diše sva umjetnost tolikom ljubavlju k puku. Melodija mu je glazbeni govor takve samonikle

originalnosti kao ni u kojeg drugog ruskog komponiste. U harmoniji je do skrajnosti smion, nediscipliniran, nemehaničan, ali logičan. Instrumentacija mu je manje dotjerana, pa ju je većinom Rimski-Korsakov nadopunio, ali katkada i previše svojim instrumentacijskim osebinama začinio. Glavno djelo Musorgskoga je »Boris Godunov« (1869.—71.), glazbena drama posebnoga tipa, kao što je to i Smetanina »Libuša«, koja je nastala godinu dana iza konačno dovršenog »Borisa«. Devet slika »Borisa Godunova« prikazuju silnu tragiku Rusije, koja pada u vlast samih usurpatora. Divni su tu zborovi, nedostiživo snažno je muzički karakteriziran Boris, silno dramatski djeluje plač ludaka nad sudbinom Rusije na koncu opere, a sve je upravo prepuno muzičke topline i neopisivih muzičkih vrednota. I motivska grada je birana s intencijom konkretne karakteristike, pa ima i značajnih motiva (na pr. motiv umorenog carevića Dimitrija, motiv carske snage i slave), koji se vrlo često vraćaju, iako nisu tipa wagnerijanskih provodnih motiva, protiv kojih se novoruska škola borila. U »Borisu Godunovu« dolazi jedan narodni motiv (Ksenijina arija iz drugoga čina), koji se javlja i u Rimskog-Korsakova »Snjeguročki« (zbor Berendejaca »Hej, poklade nam prolaze«) i u Borodinovu »Knezu Igoru« (arija Skule »To ne rječka vskolibalas« u prvom činu i arija Jaroslavne »Ah ti vjeter bujni« u posljednjem činu). »Boris Godunov« prolazi u triumfu po glavnim svjetskim pozornicama, pa ga zbog njegove osebnosti, kojom se izdiže nad običan tip opere i glazbene drame, zovu »pravoslavnim oratorijem« i »evandeljem sućuti«.¹ Već u drugoj glazbenoj drami »Hovanščini« (1872.—81.) nije postigao Musorgski toliko snage, a nije više u glazbenom pogledu ni tako smion. Umjereniji je i u formi i u izražaju. Ako uzmemo još njegove glazbeno-dramatske fragmente: prvi čin Gogoljeve »Ženidbe« (1868.) i »Sajam u Soročinsku« (1877. do 1881.), onda je to sve, što je na tome polju Musorgski stvorio.

¹ Nedavno je »Boris Godunov« davan prvi put u Beču, pa evo s kakvim entuzijazmom bečka kritika o tom slavenskom remek-djelu piše: »Dršćeš od radosti kod ovog objavljenja melodijske i dramatske punine i fantazije, kojoj se ravna nije našla od vremena Verdijeva, a konačno je i ovo djelo iz Verdijeva doba. I Ne-Rus mora planuti žarom kod ovog muzičkog utjelovljenja svete Rusije.« (Paul Stefan.)

Pravi je voda Petorice novoruske škole bio zapravo Milij Aleksejevič Balakirev (1836.—1910.), koji nije na polju opere ništa stvorio, pa je započetu operu »Zlatna ptica« brzo napustio, da se više posveti kompoziciji pjesama i nekih simfonijskih djela (»Rusija«, »Tamara«). Idejno nije bio protivnik Wagnerovim reformama u operi, ali je prije svega tražio narodni duh. Ni Cezar Antonović Kjuj (1835.—1918.) nije svojim operama »William Ratcliff«, »Angelo«, »Kavkaski zarobljenik«, »Sin mandarina« i dr. postigao posebnoga uspjeha, jer je i on kao i Balakirev u prvom redu skladatelj pjesama, pa su mu i opere više kao neke velike pjesme, bez pravog unutrašnjeg dramatskog života. K tome se Kjujeva glazba ističe salonskom melodičnošću francuskog i poljskog tipa, s malo ruskoga karaktera, pa nije ni šteta, što nije svojim operama više uspio. On je više sluga za rusku glazbu postigao kao kritik i propagator, pa je važno njegovo djelo »La musique en Russie«, koje je 1880. godine izdano u Parizu i koje citiraju svi, koji izvan Rusije pišu o ruskoj glazbi.

Jednu jedinu ali vrlo značajnu operu stvorio je Aleksander Porfirevič Borodin (1834.—1887.), i to operu »Knez Igor«, koja spada među reprezentativna djela ruske opere uopće. Formalno je to opera staroga stila sa brojevima, arijama, zborovima, recitativima i baletima, pa je Borodin po tome najbliži Glinki od cijele novoruske škole. Po gradi je to korska opera, jer joj je težište u korovima, koji se odlikuju skoro svi neobičnom ljepotom. Uvodni zbor naroda, koji pjeva u slavu suncu i knezovima, zbor djevojaka u drugoj slici, zbor bojara, zbor hanova, zbor stražara, zbor Polovčanki — ne znaš, koji je ljepši, ali najljepši je ipak zbor seljaka »Oh ne bujni vjeter zavival« u četvrtom činu, koji ostavlja silan dojam. Izvrsna je karakteristika nekih lica, osobito strastvene Končakovne i sentimentalne Jaroslavne, pa razvratnog Vladimira Galičkog i negativnih ruskih tipova iz puka gajdaša Skule i Eroške, koji su pendanti sličnim tipovima iz »Borisa« i »Snjeguročke«. Glavni junak knez Igor je dosta pasivan, pa je u tome sličan Daliboru, glavnom junaku iz Smetanine opere istog imena. Ima i dosta izrazitih motiva, koji se više puta vraćaju kao reminiscence (Igorova čežnja za slobodom »O dajte, dajte mi slobodu« u II. činu, bojni motiv). U cijelosti prevladava lirski i epski elemenat, pa je dramatski potisnut. »Kneza Igora« je nedovršenog iza smrti Borodinove dovršio

i instrumentirao dobrim dijelom Rimski-Korsakov, a kod ouverture i kod jednog dijela trećeg čina učinio je to Glazunov. Ouverturnu je napisao Glazunov po pamćenju onako, kako ju je čuo više puta od Borodina na glasoviru. Borodinova glazba ima u svom vokalnom dijelu (osobito u zborovima) pretežno ruski karakter, pa je stekla priznanje u cijelom kulturnom svijetu. Borodin nema onoliko dubine kao Musorgski, ali mu je tehnika dotjeranija. Harmonija mu se odlikuje upravo klasičnom jednostavnošću i strogošću. U melodici je često i previše sentimentalna kao i svi romantici.

Još više uspjeha nego Borodin, postigao je u Rusiji i izvan nje Nikolaj Andrejevič Rimski-Korsakov (1844.—1908.), koji je napisao 15 opera, među njima i nekoliko njih, koje su postigle svjetski glas. Osobito njegove operne priče, u koje je znao uliti toliko muzičke poezije i jedrine, kao nijedan drugi skladatelj opernih priča, pa ni sam Humperdinck. Sva je njegova glazba kao obavita čarobnim velom toga carstva priča, koje ga tako zanosi. Simfonija jednako kao i opera. Glazba mu je jednako izrazita, svježija i bujna i u simfonijskoj priči kao i u opernoj. On stvara i simfonijsku pjesan »Sadko« i lirsku operu-bilnu »Sadko« (1896.) na priču o guslaru, koji je usnio čudan doživljaj s vodenim vilama. A uz to djelo se reda na simfonijskom polju »Antar« i »Šeherezada«, a u operi divna »Snjeguročka« (1882.), koja je postala najpopularnija od svih njegovih djela, a za njom ne zaostaje ni legendarna »Priča o nevidljivom gradu Kitježu«, koja je mnogima još draža, pa čarobna opera »Mlada«, koje su sujet prvobitno muzički obrađivali zajedno on, Musorgskij i Kjuj, zatim melodijozna »Priča o caru Saltanu«, groteskna i satirička operna priča »Zlatni pjetlić«, zadnje njegovo djelo, i mn. dr. U zapadnoj Evropi je vrlo poznata njegova »Carska nevjesta«, ali najviše ipak »Snjeguročka«. Rimski-Korsakov daje svojim djelima stil, koji je najbliži tipu deklamatorno-melodijskog stila Smetane i Musorgškoga, ali svojom muzičkom sadržinom ne dopire tako duboko, kao ova dvojica. Karakteristično je, da Rimski-Korsakov dosljednije nego Musorgski uvodi značajni (provodni) motiv u svoju muzičku arhitektiku. U »Sadku« je tipičan motiv »mora sinjega«, a »Snjeguročka« je uopće prva ruska opera s dosljednom radnjom provodnih motiva. Motiv tajne prirode, Vesne krasne, strastvene Kupave, žarke ljubavi Lela i Kupave, motiv Lela (pastirska

frula), Snjeguročke (jeka iz šume) i dr. puni su karakterizacije izrazitosti i snage. Najjači je Rimski-Korsakov u instrumentaciji, koja ga već sama po sebi više drži vanjštine. Instrumentacija mu je bogata svim muzičkim bojama i finesama, a glavna joj je karakteristika bujna jasnoća, koja te upravo zadivljuje. Melodijski ne odaje tolike dubine i širine, nego se kreće između monotonog recitativa i arhitektonske arije, koja je čas ruski, čas opet romanski sentimentalna. Čista harmonija osvjetljuje melodijsko i instrumentacijsko pletivo njegove glazbe svijetlim sjajem, pa sva ta glazba dobiva izražaj vanredne topline i srdačnosti. Rimski-Korsakov je mnogo stvarao, više nego ijedan od njegovih drugova novoruske škole, ali je u tome stvaranju bio strog autokritik, pa je stvorio djela od velike umjetničke vrijednosti, koju mu treba priznati. A i što je učinio ruskoj glazbi preradivanjem, dotjeranjem i instrumentiranjem tolikih djela drugih komponista, ne zaboravlja mu historija ruske glazbe.

Za zapadnjačkom kulturom.

U otvorenom neprijateljstvu prema nacionalno-muzičkom smjeru novoruske skupine stajao je osnivač petrogradskoga konzervatorija Anton Grigorjevič Rubinštein (1829.—1894.), epigon svoga krvnoga srodnika Mendelssohna i propagator glazbenog kozmopolitizma. Kao klavirni virtuoz prošao je u koncertnim triumfima Evropu i Ameriku, a kao komponist stvarao je svu silu djela na svim glazbenim područjima, pa tako i u operi, makar da je njegov princip bio, da glazba počinje tamo, gdje prestaje riječ. Od njegovih 17 opera najveću mu je popularnost stekao »Demon« s orijentalnim karakterom i zahvalnim pjevačkim partijama. U duhovnoj operi »Gradnja kule babilonske« su mu dosta originalni poganski zborovi. Stvarao je previše, a bio je uz to po svome duhu tuđ ruskoj glazbi, pa pada polako u zaborav.

Mladi je Petar Ilijić Čajkovski (1840.—1893.) uza sav svoj zapadnjački eklekticizam bio snažna pojava ruske glazbe, koji je snagu svog muzičkog duha razvio mimo novorusku struju, ali paralelno s njom smjerom zapadnjačkih priznatih uzora: u simfoniji njemačkih, u operi francuskih. On je muzički pendant Turgenjeva, pa unosi kao i ovaj u svoju umjetnost psihu savremenog ruskog

plemstva i inteligencije, koja je zadojena zapadnjaštvom, osobito francuštinom i nijemštinom. Ne može se zato reći, da su ti tipovi manje ruski, nego i te kako predstavljaju jednu perijodu u ruskom društvenom životu, koja svoj muzički izražaj, svoga glazbenog predstavnika nalazi u Čajkovskome. Svojom simfonijskom slavom i instrumentacijskom veličinom Čajkovski je srodan Dvořáku, a u operi Gounodu. Njegov je glavni muzički princip: melodija nada sve. Taj kult melodike je uostalom glavna karakteristika romanskih utjecaja. I u operama, od kojih su najraširenije »Evgenij Onjegin«, »Pikova dama« i »Jolanta«, prevladava pjev nad dramatičnošću. Sva mu je glazba začinjena s mnogo plačljive i gotovo bolesne sentimentalnosti, a zastrta često teškim velom pesimizma. Bol i strast, a osobito erotika našle su u toj glazbi najjači izražaj, pa im se Čajkovski gotovo sav predaje. On je u biti apsolutan glazbenik, ali ipak najradije opisuje svoje osjećaje, svoje čežnje i svoje boli, i to s tolikom snagom, da slušač toj glazbi ne može odoljeti.

Od Čajkovskijevih epigona se istakao Mihajlo M. Ippolitov-Ivanov (1859.) svojom operom »Asja«, a mnogo više Antun Stepanović Arenski (1861.—1906.), koji je doduše bio učenik Rimskog-Korsakova, ali je pristajao više uz smjer Čajkovskoga. To odaju i njegove opere »San na Volgi« (1892.), »Rafael« (1894.) i »Nal i Damjanti« (1899.), u kojima mu je glazba melodijski sentimentalna, izražajno konvencijonalna, a po dojmovima, koje ostavlja, blijeda i suhoparna. A tako je i s ostalim epigonima Čajkovskoga. Jedini Sergej Ivanovič Tanjejev (1856.—1915.), koga zovu ruskim Brahmsom, znao se svojom glazbom izdići do veće samostalnosti i do jače izražajnosti. Iako mu je glavno područje komorno i simfonijsko, gdje je svojim djelima prodro i dalje u svijet preko ruskih granica, vrijedno je ovdje spomenuti i njegovu opernu trilogiju »Oresteia« (1895.), koja ne će preživjeti slavu Tanjejevih komornih djela.

Do savremenog modernizma.

Što se vremenski više udaljujemo od epohe novoruske Petrice, sve više stupa u pozadinu opera, da u savremenoj ruskoj glazbi gotovo sasvim uzme maha apsolutna glazba. Tako eto glavni predstavnik ruskog muzičkog impresijonizma Aleksander Nikolajevič Skriabin (1872.—1915.), koji je stekao glas najglasovitijeg i naj-

smionijeg simfonika najnovijeg doba, uopće nije ni stvarao glazbeno-dramatskih djela. Isto tako predstavnik današnjeg ruskog muzičkog konzervatizma Aleksander Konstantinovič Glazunov (1865.), koji je iza smrti Musorgskijeve i Borodinove bio adoptiran u novorusku skupinu, nije stvorio nijedne opere, nego tek nekoliko baleta: »Rajmonda« (1898.), »Godišnje dobe« (1900.) itd., ali zato njegova instrumentalna glazba, osobito njegovih 8 simfonija doživljuje i na zapadu velike uspjehe još od onog doba, kada je 1884. Liszt protežirao izvedbu prve njegove mladenačke simfonije.

Na polju opere okušao se proslavljeni ruski komponista pjesama Aleksander Tihonovič Grečanjinov (1864.) svojim operama »Dobrinja Nikitić« (1903.) i »Suor Beatrice« (1912. tekst po Maeterlincku), a napisao je i glazbu k tragedijama »Car Fjodor« i »Ivan Grozni« od A. Tolstoja. Njegova glazba ide stopama njegova učitelja Rimskog-Korsakova, iako joj nedostaje ona glazbeno-dramatska snaga, ona plastičnost i muzička poezija, kojom se odlikuju djela Rimskog-Korsakova. Od Grečanjinova se veoma razlikuje Sergej Vasiljevič Rahmanjinov (1873.), učenik Tanjejeva i Arenskog, jer je onaj više vokalni komponist, a ovaj više instrumentalni. Njegove opere »Aleko« (1893.), »Škrti vitez« (1900.) i »Francesca da Rimini« (1906.) odaju više čajkovskijevštine, ali nose i obilježja Rahmanjinove instrumentalne glazbe, kojoj su glavni znaci plemenita melodika, pretežna melankolija i savršena tehnika.

Najjači predstavnik današnje najmodernije ruske glazbe jest Igor Stravinski (1882.), učenik Rimskog-Korsakova, a duševni srodnik i sljedbenik Musorgskoga. On je jedan od najsilnijih umjetničkih duhova današnje glazbe uopće, pa nije čudo, da ga Francuzi u zanosu zovu modernim Beethovenom. Traži nove puteve buduće umjetnosti propovijedajući povratak k izvorima pučke pjesme, u kojoj nalazi snagu, izražaj i originalnost svog muzičkog primitivizma, tako tipičnog za njegovu umjetnost. Melodika njegova dolazeći iz pučkoga vrela prolazi njegovim muzičkim pletivom u nervoznim trzajima i ludim skokovima, pa se ne da sapeti u čvrste ritme, nego ih katkad gotovo u svakom taktu mijenja. Harmonija mu je slobodna, pa se tu vidi utjecaj Musorgskoga; baza joj je u oštroj disonanci, a upotrebljavajući akorde septime i none kao glavni harmonijski oslon dolazi često do malih i velikih

sekunda, pa cijeli taj harmonijski proces vodi k tonalnoj labilnosti i k nekoj atonalnosti. On se bori protiv tradicionalnih zakona glazbenih formâ, pa nastoji svojom glazbom prodrijeti u duševnost današnjeg modernog čovjeka. Komponovao je lirsku glazbenu dramu »Rossignol« (1914.) i stvara tip operâ-baletâ djelima »Žar-ptica« (1910.), »Petruška« (1911.), »Sacre du printemps« (1913.), »Histoire du soldat« (1918.), »Seljački svatovi« (1919.), »Pulcinella« (1920.) i najnovija »Mavra« (libreto po Puškinovoj noveli), koja je nedavno prvi put izvedena od ruskog baleta u Parizu. Najveći uspjeh ima »Petruška«, scena od pokladnog života, neke vrsti ruski »Pagliacci«. Glazba ima sve odlike i karakteristike Stravinskijeve umjetnosti u bizarnoj instrumentalnoj obradbi. Najnovijim svojim djelom »Mavrom« pobudio je Stravinski veliko začuđenje, jer se vokalnim dijelom priklonio veoma talijanskom muzičkom karakteru s jasnom ritmikom, dinamičkom melodikom i apsolutno tonalnom harmonijom. Tako se Stravinski ponešto udaljio od svog dosadašnjeg puta. Ali možda je to tek eksperimenat bez veće važnosti, kojemu se ne trebamo ni čuditi, kada znamo, da Stravinski neprestano živi ili u Francuskoj ili u Švicarskoj. Bilo kako bilo, on je već dosad svojim djelima jasno dokumentirao, da je on onaj, koji otvara iza Musorgskoga nove vidike u ruskoj glazbi, a to ne ostaje bez utjecaja ni u širokom kulturnom svijetu.



CROATICA

BIBLIOTECA



ZKVH SUBOTICA