

Poštnina plačana v gotovini.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI



OPERA

1948 — 1949

Modest P. Musorgski
Soročinski sejem

5

Vsebina:

Ukrajinsko poletje
O glasbi »Soročinskega sejma«
Modest Petrovič Musorgski
Musorgskega »Soročinski sejem«
Gogoljevi »Večeri na pristavi pri
Dikanjki«
Spremembe v umetniškem vodstvu
Opere
Zgodba o Rdečkastem jopiču
Risto Savin
Soročinski sejem (Vsebina opere)

Premiera dne 21. januarja 1949

Modest P. Musorgski:

Soročinski sejem

Opera v petih slikah po N. Gogolju. Po avtorjevih rokopisih obdelal Pavel Lamm, dokončal in instrumentiral V. Šebalin. Prevedel S. Samec

Dirigent: Samo Hubad

Režiser: H. Leskovšek

Inscenator: Inž. arh. V. Molka

Čerevik	L. Korošec
Hivirja, Čerevikova žena	M. Kogejeva, B. Stritarjeva
Parasja, Čerevikova hči in Hivirjina pastorka	V. Bukovčeva, M. Polajnarjeva
Kum	I. Anžlovar, F. Lupša
Grickó, kmečki fant	M. Brajnik, D. Čuden
Afanasij Ivanovič, popov sin	S. Banovec, S. Štrukelj
Cigan	A. Andrejev k. g., F. Langus

Čerevikovi gostje v 2. sliki: R. Garibaldi, A. Prus, F. Marolt, P. Oblak, J. Stular, I. Lesjak, L. Kobal, A. Arčon

Trgovci, trgovke, cigani, židje, kmečki fantje in dekleta, kozaki, gostje, hudiči, čarovnice, vešče itd.

V tretji sliki (Zgodba o Rdečkastem jopiču, veščah in zlodeju) plešejo: Prestrašeni sejmarji — M. Buhova, A. Knauthova, J. Hafner. Rdečkasti jopič — S. Polik. Rdečelaska — Pia Mlakarjeva. Zlodej in njegovo spremstvo — S. Eržen, G. Bravničarjeva, T. Remškarjeva, Š. Suhi

Vešče in peklenščki — baletni zbor

Koreografija: Pia in Pino Mlakar

Vodja zbora: J. Hanc

Kostume po osnutkih inž. arh. V. Molke in A. Sodnikove izdelale gledališke krojačnice

Inspicent: M. Likovič, odrski mojster: J. Kastelic,
lučni mojster: S. Šinkovec, masker: J. Mirtič

Cena 10.— din

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slov. Poročevalca. — Vsi v Ljubljani

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1948-49

OPERA

Štev. 5

UKRAJINSKO POLETJE

Kako opojno, kako razkošno je poletje v Ukrajini! Kako utrujajoče tople so ure, kadar blešči poldan v tihem žaru in se zdi, da neizmerni sinji nebesni ocean, ki se sladostrastno boči nad zemljo, poln nežnih čustev spi, objemajoč svojo drago s svojimi vzdušnimi rokami. Nobenega oblaka ni na njem, tudi na polju je vse tiho. Stvarstvo je kakor izumrlo, samo škrjanček žgoli visoko gori v nebesni globini in njegove srebrne pesmi lete po zračnih stopnicah na zemljo; zdaj pa zdaj zakriči galeb ali se oglasi prepelica, da odmeva po stepi. Leno, kakor da nič ne mislijo, ko potniki brez cilja, se dvigajo v oblake visoki hrasti in oslepljajoči žarki sonca zažigajo cele grmade njihovega živo zelenega listja, medtem ko so drugi deli zagrnjeni v senco, temno ko noč, v kateri se, če zašumi veter, zaiskrijo zlate luči. Smaragdi, topasi in safiri vzdušnih žuželk brenčijo nad pisanimi vrtovi sočivja, nad katerimi se prešerno dvigajo sončnice. Sive kopice sena in zlati snopi žita so razpostavljeni po neizmerno širokem polju ko vojna krdela. Široke veje česenj, sliv, jablan in hrušk se šibijo od težkih plodov matere zemlje; nebo in njegovo čisto zrcalo — reka v zelenem, ponosno dvigajočem se okviru — kako polno slè in nežne radosti je ukrajinsko poletje!

Takega vročega razkošnega dne meseca avgusta leta tisoč osem sto in — desetletja ne pomnimo — je bilo, ko se je deset vrst pred trgom Soročinci valila po cesti množica ljudstva, ki je iz bližnjih in daljnih pristav in zaselij spešila na sejem...

Iz Gogoljevega uvoda v pripovedko »Sejem v Soročincih«



Modest P. Musorgski

O GLASBI »SOROČINSKEGA SEJMA«

Kadar kak velik komponist zapusti pomembnejšo zamisel ali delo nedokončano, se odpreta dve možnosti: ali se delo izvaja v nezaključeni obliki, ali pa — pri operi je prva možnost izključena — komponistovi prijatelji in občudovalci zastavijo vse sile, da bi fragmentarno delo dopolnili in ga s tem vključili v zakladnico ostalih izvajajočih se umetnin. Za dobro rešitev take naloge pa je potrebna velika mera spoštovanja do avtorja, zelo tenak posluh za posebnosti skladateljevega stila in globoko poznavanje njegove umetniške osebnosti.

Če preučujemo rojstvo in usodo Musorgskega opere »Soročinski sejem«, vidimo, da je doživela vsaj tri obdelave, o katerih bi bilo potrebno izpregovoriti. Naloga avtorjev vseh treh obdelav je bila toliko težja in odgovornejša, ker v skladateljevi zapuščini manjkajo celi deli opere, saj je Musorgski sam instrumentiral le nekaj krajših odlomkov.

Prvi, ki se je »Soročinskega sejma« resneje lotil, je bil skladatelj Anatolij Ljadov, izvrsten instrumentator, ki pa se ni dokopal dalje kot do instrumentacije petih odlomkov — med njimi je uvertura »Vroč poletni dan v Ukrajini« — nato pa je delo opustil. Že sama uvertura nam kaže, da je Ljadov zelo prikožil Musorgskega glasbo svojemu okusu in da k zastavljeni nalogi ni pristopil najobzirneje.

Druga in prav za prav edina doslej širje znana predelava opere je delo Nikolaja Čerepnina. Sodeč po tej obdelavi, je avtor že od vsega početka pristopil k svoji nalogi s prepričanjem, da bo odrska podoba opere pridobila le, če se od originala čim bolj oddalji. Iz koncizne in lapidarne glasbe Musorgskega, katera govori sama od sebe, je Čerepnin zgradil preobleženo delo, ki se po izraznosti in stilu skorajda ne da več primerjati originalu.

Tretja obdelava, katere dramaturški oče je Pavel Lamm, dokonponiral in instrumentiral pa jo je Šebalin — in za katere uprizoritev se je odločila zdaj tudi naša Opera — je po zamisli in izvedbi originalu najbližja; v nji je ohranjena jasnost izraza, orkestracija ni vsiljiva, ampak je omejena na najnujnejše. Vidi se, da sta oba avtorja točno čutila, da je razumljivost besedila prvi pogoj za uspeh opere, in je zlasti Šebalin v tem ravnal morda celo preskromno. V uvodu orkestralne partiture, ki je izšla l. 1934 v Moskvi, pravi Lamm, da se ta najnovejša predelava povsem sklada z originalnimi zapiski Musorgskega in da so le manjkajoči deli ter vsa instrumentacija Šebalinovi. Pri svojem delu sta se oba avtorja

kar najnatančneje držala dramaturškega in glasbenega načrta, ki ga je zapustil komponist.

Če se podrobneje pomudimo pri glasbi »Soročinskega sejma«, lahko ugotovimo, da je zelo malo podobna drugim delom Musorgskega — dejstvo, ki kaže, kako globoko je komponist čutil vsebinsko razliko med njegovimi serioznimi zgodovinskimi in tem komičnim delom. Prav tako kot komika, veselje in humor izvirajo iz najbolj zdravih prvin človekovega življenja, natanko tako je ta glasba preprosta, jasna in elementarna. Saj imaš pri poslušanju vtis, kakor da ljudje na odru preprosto pripovedujejo ali prepevajo narodne popevke, nikakor pa ne, da »pojejo opero«! Vsa melodika izvira iz situacij, različnih nastrojenj in iz muzike besede. Oglejmo si le nekatere ostre glasbene karakterizacije oseb ali dogajanj. Iz uverture diha, ali bolje: puhti vroča poletna soparica. Prisluhljivo vrvenju sejmišča — ali je mogoče bolje karakterizirati vpitje sejmarjev, židov, ciganov, prešernost kmečkih fantov in nagajivost deklet? Iz Cigana je takoj pri njegovem nastopu začuti vso njegovo lokavost; ali pa poslušajmo samo orkester, ko Cigan prvič omeni tisti strašni »Rdečkasti jopič«, motiv, ki se ob vsakem srečanju z njim ponavlja. Ali se ti ob začetku drugega dejanja ne zazdi, kakor da zaslišiš v kmečki izbi, kjer spi od pijače in vročine omamljeni Čerevik, brenčati muhe pod stropom? Takih in podobnih primerov je mnogo.

Ako pogledaš partituro, opaziš na prvi pogled en sam dvočetrtinski takt, pevski glas in podložene harmonije — vseskozi v enem samem tempu. Oznake za njegovo menjavo so kar najbolj skope. Le polagoma se ti začenja odpirati pot v ta edinstveni svet Musorgskega glasbe. Tu ne prideš nikamor z znanjem, ki si ga pridobiš v šoli! Kaj ti pomaga poznavanje različnih stilov, tu velja en sam zakon: pravo resnično življenje. Iz vsega tistega, kar se godi na odru, izvira vse ostalo: fraziranje, tempi, dinamika in druge take visoko doneče besede, s katerimi tako radi plašimo občinstvo.

Pri prvi uprizoritvi »Soročinskega sejma« pri nas, bi rad opozoril na probleme, ki jih ta opera stavlja na sodelujoči ansambel. Lahko trdimo, da so bili vsi operni ansambli sveta — razen najboljših ruskih — od vsega začetka vzgajani v duhu italijanske in nemške operne tradicije, ki je dolgo obstajala v petju samem ob sebi, v polaganju rok na srce in v držanju visokih tonov. Ta slaba tradicija se je že polagoma začela izgubljati, vendar za uspeh znanih

Umetniški tvorci naše uprizoritve: režiser H. Leskovšek, inscenator inž. arh. V. Molka, dirigent S. Hubad, koreografa Pia in Pino Mlakar



opernih del iz omenjenih dob in stilov le ni bistveno važen drugačen igralski in pevski prijem. Ob »Soročinskem sejmu« pa lahko rečemo, da je za uspeh njegove uprizoritve bistveno nujna popolna preorientacija ansambla v igri in petju, ki mora biti neposreden izraz odrskega dejanja. Ansambel mora napeti prav vse svoje sile za doseg tega cilja.

Ob koncu moram omeniti še dve glasbeni spremembi, ki smo si ju pri naši uprizoritvi dovolili iz dramaturške nujnosti naše odrske koncepcije. Ker povezujemo drugo in tretjo sliko v vsebinsko celoto, je bila potrebna vmesna glasba. V ta namen smo ponovno izbrali uverturo, toda tokrat v instrumentaciji in predelavi Ljadova. Pri tem bo mogoče najbolj nazorno presoditi razliko med obema glasbenima izrazoma. Druga sprememba pa je v samem zaključku opere, ki tudi v Šebalinovi obdelavi ni Musorgskega original. Šebalin je za konec predelal avtorjevo kompozicijo »Hopak veselih fantov«, ki pa v originalu obsega osem taktov in je torej le nakazana. Ker smo bili mnenja, da Šebalinov zaključek odrsko ni najboljši in tudi ne ustreza koncepciji naše uprizoritve, smo isti hopak Musorgskega še nekoliko podaljšali in doinstrumentirali, tako da se opera konča v splošnem glasnem veselju zbranega ljudstva. To glasbeno delo je opravil Demetrij Žebre.

Samo Hubad

MODEST PETROVIČ MUSORGSKI

V dobi štiridesetih let prejšnjega stoletja se je v Pskovski guberniji, v vasi Karevo rodil Modest Petrovič Musorgski. Njegov oče je imel službo v senatu, pozneje pa se je posvetil izključno gospodarstvu. Imel je precej veliko posestvo, na katerem je mali Modest preživel svoja detinska leta. Toda Modestov oče je bil slab gospodar, in tako je po njegovi smrti družini ostalo le borno imetje. Mati njegova je bila skromna ženica, ki je ljubila vse, kar je zdravo in ljudsko, saj se je po njenih žilah pretakala kri ruskega kmečkega človeka. Od svoje matere je tudi Modest podedoval veliko nagnjenje do mušika in sploh do preprostega ljudstva, kar se pozneje kaže tudi v vsem njegovem bogatem ustvarjanju. To v tistem času, ko so kmetje še tlačanili premožnim spahijem, ni bilo tako običajno.

Velik vpliv na razvoj mladega Modesta je brez dvoma imela Njanja, in Musorgski sam nam o tem pravi: »Njanja mi je zgodaj



Besedilo opere je prevedel Smiljan Samec, zbore pa je naštudiral Jože Hanc

razodela skoraj vse ruske pravljice. Čeprav sem bil še otrok, marsikatero noč zaradi tega nisem mogel zaspati. Tako sem se seznanil z duhom ljudstva in njegovim načinom življenja.

Prvi pouk v klavirju mu je dala mati, ki je tudi sama dobro obvladala ta instrument. Pozneje je dobil Modest še učitelja glasbe in je zelo hitro napredoval. Njegov oče, sam navdušen glasbenik, ga je poslal avgusta l. 1849 v Petrograd, kjer se je nadalje izobraževal pri znamenitem Gerkeju. Po družinski tradiciji bi Modest moral postati oficir, in tako so ga roditelji tri leta pozneje poslali v šolo za gardne oficirje, kjer ima Musorgski še naprej možnost, da se vežba v klavirju, dokler ga ne sprejmejo v Preobraženski polk. Tu je Modest našel dobro družbo, s katero v prostem času obiskuje italijansko opero, vneto debatira v privatnih krožkih, spoznava opere Glinke ter Dargomižskega in se zlasti navdušuje za Mozartovega »Don Juana«.

Dogodi se, da se v jeseni l. 1856 v Petrogradu sestaneta novo-pečeni zastavnik Musorgski in pet let starejši vojaški zdravnik Borodin. Nobeden ni takrat slutil, da ju bo glasba v kratkem najtesneje združila. Toda še drugi, veliko važnejši doživljaj je usmeril Musorgskega na novo življenjsko pot. Istega leta so ga namreč prijatelji uvedli v krog glasbene družbe Dargomižskega. Tu je Musorgski našel vse to, česar od svojih tovarišev v regimentu ni mogel pričakovati. Začel je spoznavati dela ruskih skladateljev in se v tej družbi prvič začel zavedati svojega skladateljskega poslanstva. Pri Dargomižskem je kmalu nato spoznal tudi Kjuja in Balakireva.

Balakirev je imel v družbi te tako zvane »močne petorke« velik vpliv. V Musorgskem je takoj odkril talent in ga je začel poučevati v teoriji. Musorgski se je nanj navezal, da sta mnogokrat skupaj preigravala Schumanove simfonije in prirejala za klavir Beethovne kvartete. Tu je Modest podrobneje spoznal tudi skladbe Liszta, Berlioza in Wagnerja. Komponiral je v tem času malo. Ohranjenih je nekaj orkestrskih skladb, pesmi ter izredno lep zbor iz glasbe k Sofoklovi drami »Edipus«.

Vojaška služba na eni strani, na drugi družba Dargomižskega in njegovih prijateljev, oboje je Musorgski smatral za nezdružljivo zlasti ker je smatral glasbo za edini poklic, ki bi se mu lahko vsega posvetil. Končno odločitev o Modestovi nadaljnji življenjski poti je prinesla šele njegova premestitev v bataljon izven Petrograda. Takrat je Musorgski jasno občutil, da je silno navezan ne samo na Petrograd, temveč tudi na krog prijateljev. Sklenil je, da se v čim večji meri posveti glasbi. Tako je Modest l. 1858 izstopil iz vojaške službe. Prijatelj Stasov mu je sicer prigovarjal, češ, da je tudi Lermontov bil obenem oficir in največji pesnik Rusije. Musorgski mu je odgovoril: »To je bil lahko le Lermontov. On je znal povezati drugo z drugim, jaz pa tega ne morem. Vojaška služba me ovira, da bi se v dovoljni meri posvetil glasbi...«

Ko je Musorgski slekel vojaško suknjo, je začel intenzivno delati. Prvi rezultat je simfonični scherzo, ki ga je še istega leta z velikim uspehom izvajal Anton Rubinstein. Družba okrog Dargomižskega se je vedno bolj utrjevala. Pristopil je še Rimski-Korzakov in kot nov član tudi skladatelj Borodin. Tako si je ta petorka ljudi, ki je nakazala novo smer v umetnosti, zagotovila vplivno mesto v zgodovini ruske glasbe. Težnja za resnico, zblížanje z resničnim življenjem ter preteklostjo svojega naroda, to so bili glavni ustvarjalni principi, katerih osnovo je postavil že oče ruske opere Glinka. Prijateljstvo s Stasovim, ki se je rodilo na začetku ustvarjalne poti Musorgskega, se je vedno bolj utrjevalo, in Stasov mu je bil do konca življenja tudi najboljši umetniški svetovalec. Po Stasovu se je Musorgski seznanil z naprednimi idejami Černiševskega, pri njem je spoznaval Hercena, v svojih avtobiografskih skicah pripoveduje o sestankih s Turgenjevom, Ševčenkom, zgodovinarjem Kostomarevom in slikarjem Rjepinom, ki je nekaj dni pred Modestovo smrtjo ustvaril najboljši njegov portret.

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja najdemo Musorgskega kot uradnika v Petrogradu. V tem času se v Rusiji pojavi Flaubertov roman »Salambo«, ki pride v roke tudi Musorgskemu. Izredna pesniška moč ter orientalski kolorit dela ga tako prevzameta, da takoj

napravi načrt za opero. Skoraj dve leti se je ukvarjal s snovjo, ki mu pa nikakor ni šla izpod rok. Naloga je bila pretežka in preobširna, kar je Musorgski končno uvidel. Od opere so ostale le deloma dovršene epizode, katerih glasbo je Musorgski pozneje uporabil v drugih kompozicijah. Z intenzivnim delom je Musorgski vedno bolj jasno videl pred očmi veliki cilj svojega življenja — ustvaritev ruske opere. Po teh prvih poizkusih se začelja za Musorgskega doba, v kateri se prvič izraziteje oblikuje njegov stil, in to predvsem v pesmih in simfonični sliki: »Noč na Lisi gori«. V istem času nastaja Borodinova opera »Knez Igor«, Kjuj piše svojo opero »Ratcliff« (po Heineju) in tudi Rimski-Korsakov je zelo agilen. Ideje in ustvarjalni principi petorke vedno globlje prodirajo v nezorano polje ruske glasbe in temeljito revolucionirajo zlasti rusko opero. Glasba mora biti v popolnem soglasju s tekstom, kvaliteta tekstov je izredno važna, zato je treba poseči po tekstih velikih pesnikov. Zbor v operi mora predstavljati maso, ljudstvo, ne pa pojoče statiste. Vsaka oseba mora biti glasbeno plastično orisana. To si bile zahteve, ki so pomenile revolucijo italijanske operne tradicije.

Te zahteve po preoblikovanju operne oblike se odražajo skoraj v vseh operah ruske petorke. Že Glinka in Dargomižski sta stremela za tem, da čim bolj verno prikažeta življenje, in tudi Musorgski se je že v svoji prvi operi (»Ženitev«) odrekel stari operni formi in je občutje ljudske govornice najdosledneje prenesel v glasbo. Sam je ta poizkus obrazložil takole: »Hotel bi, da moje osebe govore na odru kot živi ljudje« Musorgski je končal samo 1. dejanje te opere. Spoznal je namreč, da ni na čisto pravi poti oblikovanja realistične opere. Kajti samo imitiranje govorne intonacije ni zadovoljevalo skladatelja pri njegovem stremljenju po oblikovanju resničnega življenja. Kljub temu je bila »Ženitev« tista etapa v ustvarjanju Musorgskega, preko katere je prišel do svojega viška, do »Borisa Godunova«. »Ženitev« je Musorgski kmalu pozabil, kajti z vso strastjo se je zagrizel v Puškinovo dramo »Boris Godunov«. Septembra 1868. leta začne z delom, poleti 1870. leta je opera že instrumentirana. Ta realistična ruska opera, opera ruskega ljudstva, je brez dvoma eden največjih vzponov v ruski glasbeni umetnosti. Kritika tiste dobe dela ni preveč dobro sprejela. Celo njegovi prijatelji Kjuj in deloma tudi Rimski-Korsakov so zavzeli nasprotno stališče. Tako se je Musorgski moral počutiti precej osamljenega, čeprav je tudi sam sprevidel napake, ki so nastale pri njegovem velikem konceptu. Zaradi duševne neuravnovešenosti in slabih materialnih pogojev, se je njegovo zdravstveno stanje precej omajalo. Iz te dobe borbe s samim seboj izvirajo najlepši ciklusi: »Pesmi in

igre smrti« in zbirka »Brez sonca«. Istočasno nastaja »Hovanščina«, rodi se pa tudi misel na komično opero »Soročinski sejem«.

S »Hovanščino« je Musorgski napisal drugo veliko ljudsko dramo velikega stila. Široka socialna osnova, politični zapleti, ki vodijo usodo vsega naroda, so osnove te velike narodne opere. Skoraj istočasno z njo raste antipod »Hovanščine«, najbolj radostna in svetla ljudska opera »Soročinski sejem«.

Delo za to komično opero šteje k poslednjim letoŃm ustvarjanja Musorgskega. V tem času se je Musorgski mnogo udeleževal na koncertnem polju in se lotil celo korepetiranja v pevski šoli. Za vse to delo je dobival Musorgski le majhne nagrade, kar mu je povzročalo vedno večje materialne težkoče. Musorgski je medtem namreč odpovedal uradniško službo in s tem izgubil še tisti borni prispevek, ki ni zadoščal niti za življenjski minimum.

V februarju 1881. leta je dobil težke srčne napade, ki so se iz dneva v dan stopnjevali. Prepeljati so ga morali v vojno bolnico. Toda niti zdravniška nega niti skrb prijateljev ga nista mogla rešiti. Njegovo stanje se je sicer za kratek čas izboljšalo, 14. marca pa se je bolezen poslabšala in 16. marca je Musorgski umrl.

Njegova dela, ki so deloma ostala kot fragmenti, je pozneje uredil in predelal skladatelj Rimski-Korsakov. V sedanjem času je prof. Lamm ponovno pregledal vse rokopise in na podlagi njih skupaj s Šebalinom izdal opere Musorgskega.

H. L.

MUSORGSKEGA »SOROČINSKI SEJEM«

23. julija piše Modest Musorgski gospe Ivanovni Karmalini iz Petrograda med drugim tudi sledeče: »Kot nekakšen klic od zgoraj čisto jasno slišim — Naj se zgodi! Hovanščina bodi torej končana pozneje. Začel bom pisati komično opero »Soročinski sejem« po Gogoljevi ukrajinski noveli. To mi zlasti ustreza zaradi ekonomike lastnih ustvarjalnih sil. Dve gigantski teži, kot sta »Boris Godunov« in »Hovanščina« druga poleg druge, lahko človeka dobesedno zmaneta. Ta komična opera pa ima bistveno vrlino, da sem karakterje in situacije črpal iz drugih tal in iz drugačnega zgodovinskega okolja.«

To so prvi načrti »Soročinskega sejma«, ki jih je Musorgski verjetno nosil še v glavi. Idejo za to mu je dal slavni ruski basist Petrov, ki ga je Musorgski dobro poznal. Njemu je tudi nameraval posvetiti »Soročinski sejem«. Stil te opere nam v glavnih obrisih



Osnutek scene za drugo dejanje »Soročinskega sejma«
po zamisli inž. arh. V. Molke

opiše Musorgski že v svojih pismih. Za osnovo opere služi Gogoljeva novela, ki po svojih komičnih in grotesknihi situacijah daje dovolj možnosti za komično opero. Poleg tega pomeni ta snov za Musorgskega ponovno srečanje z Gogoljem. Prvo je bilo v komediji »Ženitev«, ki pa je Musorgski ni dokončal.

Novelo »Soročinski sejem« je Gogolj z drugimi izdal l. 1831. pod naslovom »Večeri na pristavi pri Dikanjki«. Puškin je o teh novelah napisal: »Pravkar sem prečital »Večere pri Dikanjki«. Iznenadili so me. To je prava radost, iskrena, neprisiljena, brez pretiravanja in brez okraskov. In mestoma kakšna poezija, kakšno čustvovanje! Vse to je tako nenavadno v naši sedanji književnosti, da se še nisem ovedel.« Kar Puškin govori o vsej zbirki, velja tudi za novelo Soročinski sejem. Vedrost in humor, vse iskreno in neprisiljeno, celo groteska vedno v zvezi s pravim življenjem in čustvovanjem. Bjelinski je o teh pripovedkah napisal: »Popolna življenjska resničnost je v Gogoljevih pripovedkah tesno združena s tem, kar je ustvarila njegova fantazija... On je zvest življenju do najvišje stopnje.«

Te vrline Gogoljevih novel se je nedvomno dobro zavedal tudi Musorgski, saj se njegovo realistično umetniško pojmovanje povsem

strinja z Gogoljevim. Musorgski je snov v sebi precej dolgo premleval in skoraj leto dni zatem prišel do negativnega zaključka. Vzroke nam skladatelj navaja v pismu Karmalini dne 20. aprila 1750: »Ukrajinsko opero sem opustil, vzrok pa je v tem, da je Velikorusu nemogoče, da bi se preobrazil v Ukrajinca ter obvladal ukrajinski recitativ, to se pravi, da bi poznal vse odtenke in posebnosti glasbene strukture ukrajinskega jezika. Sklenil sem namreč manj lagati in se čimbolj oklepati resnice. Recitativ genre-opere mora biti namreč skrbneje obdelan kot recitativ historične opere, ker se v drugi pač odigravajo pomembni historični dogodki, ki bi kot nekak plašč lahko prekrili morebitne površnosti in nedostatke.«

Iz tega pisma je jasno razvidno, kako je Musorgski gledal na obdelavo snovi, in kakšen je bil njegov notranji imperativ, da bi dosegel to, kar je njegov glavni in najdoslednejši ustvarjalni princip; namreč z vsemi sredstvi doseči čim popolnejšo življenjsko resničnost in pristnost. Zaradi tega je njegovo kolebanje tudi razumljivo. Ponovno srečanje z basistom Patrovom pa je rodilo pozitivne rezultate, in tako se je Musorgski spet lotil dela. V katerih mesecih in letih so nastajale posamezne točke opere, ni znano, ker se je Musorgski v tem času hudo boril z materialnimi težavami in je moral marsikatero točko iz te opere prirejati za klavir in za različne druge komorne zasedbe. Znano je samo to, da je istočasno s »Hovanščino«, a v počasnejšem tempu dozorevala tudi opera »Soročinski sejem«, ki pa je, žal, ostala nedokončana. V zapuščini Musorgskega so ohranjeni le odlomki in celotni scenarij, ki ga je skladatelj skiciral v stanovanju Petrova maja l. 1877. Leto dni prej pa je Musorgski marljivo zbiral ukrajinske narodne pesmi, ki so mu pozneje služile kot dragocen material pri komponiranju.

Ker je scenarij edini ohranjeni dokument, ki lahko priča o celotni osnovni ideji opere ter njeni gradnji, bo zanimivo vsaj v glavnem pogledati redosled scen, ki tvorijo ogrodje celotnega dela. Musorgski jih je razdelil takole:

Orkestrska predigra: Vroč poletni dan v Ukrajini.

1. dejanje

1. Sejem, zborovska scena.
2. Nastop kmečkega fanta Gricka s prijatelji.
3. Čerevik in Parasja.
4. Zborovska scena s sejmarji in pripoved o rdečem jopiču.
5. Parasja — Gricko. Gricko prosi Čerevika za roko njegove hčere.
6. Nastop Hivrje — scena s Čerevikom.

7. Gricko ostane sam. Pozneje kupčija z voli med Grickom in giganom.
8. Mali hopak.
Intermezzo!

II. dejanje v kumovi hiši

1. Čerevik spi. Hivrja nažene moža iz hiše.
2. Hivrja sama. Kuha si in poje. Pozneje nastop popoviča.
3. Povratek ljudi s sejma. Povest o rdečkastem jopiču.
Grande scene comique!

III. dejanje

1. Noč. Po begu pred Rdečim jopičem. Kuma in Čerevika ujamemo in zvežejo, češ da sta ukradla kobilu. Komičen pogovor med obema. Gricko ju reši.
2. Grickova pesem.
3. Jutro. Parasja v vrtu. Pesem in ples.
4. Čerevik in Parasja plešeta.
5. Prihod kuma in Gricka — velika zaroka.
6. Finale.

To je ogrodje, kot si ga je zamislil Musorgski. Po tem načrtu je začel izdelavati posamezne scene in z majhnimi izjemami dovršil 1. in 2. dejanje, dočim je tretje ostalo nedokončano.

Mogoče bo marsikomu, ki pozna skladatelja Musorgskega le iz oper »Boris Godunov« in »Hovanščina«, spočetka nerazumljivo, kako da se je Musorgski lotil komponiranja komične opere. Razvoj njegovega usavarjanja nam pa to lahko dobro pojasni. Linija komične opere se začne namreč že ob prvih začetkih njegovega opernega ustvarjanja. Spomnimo se na »Ženitev«, kjer se je Musorgski prvič srečal z Gogoljem. Tam je tudi začetek njegove komične opere. In če se spomnimo še izredno duhovite scene v krčmi iz »Borisa«, bomo v nji našli nadaljevanje te linije, ki pa teče tudi skozi »Hovanščino« s prizorom pijancev in njihovih žena.

Pravo polje komičnega žanra pa je Musorgski našel šele v »Soročinskem sejmu«. Zvest svojim umetniškim načelom je tudi tukaj Musorgski stremel za tem, da z glasbo izrazi pristni ukrajinski kolorit. Osnovo za to mu je dala že umetniško visoko kvaliteta Gogoljeva novela, vse ostalo je pa zrastle iz ukrajinske narodne pesmi, ki jo je skladatelj v ta namen preučil do poslednjih potankosti.

Že začetni prizori na sejmu ne prinašajo samo vrvenja, temveč tudi mnogo življenjskega humorja. Lirika, humor in groteska se že

v prvem dejanju strnejo v eno, in težko je reči, kateri od teh elementov bi bil močnejši od drugega. Celotno sliko poživi še majhna galerija izredno duhovito in globoko karakteriziranih likov. Glavna nosilca opere sta brez dvoma Čerevik, tip okornega ukrajinskega mužika, ki je skozi vse dejanje žrtev svoje hude žene, in Hivrja, »postarna debeluška, s polnimi rdečimi lici«, kot jo karakterizira Gogolj. Ta žena je kljub svojim letom še zaljubljena v mladega popovega sina, pravega razvajenca in sladokusca, ki samo zaradi svoje velike požrešnosti hlini in izkazuje Hivrji ljubezen. Musorgski glasbeno karakterizira ta tip z ruskimi cerkvenimi motivi. Gibalo vsega dejanja v operi pa je cigan, ki v svoj prid krepko izkorišča ljudsko praznovernost. Gogolj ga označuje tako: »Ciganovo lice razodeva nekaj zlobnega, strupenega, podlega, hkrati pa ošabno samozavestnega... Kakor ogenj žive oči in neprestane, bliskovito izpreminjajoče se poteze lica so znak brezštevlnih zamisli in načrtov.« — In res, cigan s svojo ostroumnostjo za ceno paravolov združi oba mlada človeka. O tem ciganu piše tudi Musorgski: »Medtem sem postavil lik cigana, tip zvijačnega in goljufa. Na um so mi prišle tudi nekatere vesele in ljubke scene. Pred očmi mi nekoliko plava tudi ljubavna scena Gricka in Parasje. Kaj mi še vse ni prišlo na misel! Kajti, kar se moje glasbe tiče, imam poželjive oči popoviča.«

Kot je omenil že skladatelj sam, sta Gricko in Parasja tisti lirični element opere, ki pride do izraza tudi med najbolj grotesknimi scenami. S kumom, ki ima v operi važno vlogo pripovedovalca balade o rdečkastem jopiču, je zaključena pestra slika glavnih karakterjev te opere. Poleg naštetih momentov in karakterjev zavzema v operi prav posebno mesto ples in balet, ki pa raste neposredno iz dejanja. Po zamisli Musorgskega naj bi bila v opero vpletena tudi pantomima (balet), ki jo Musorgski v scenariju označuje kot intermezzo. V ta namen je mislil uporabiti svojo že napisano simfonično sliko »Noč na Lisi gori«, v kateri bi se v triumfalnem sprevedu pojavili na odru tudi hudiči in kralj pekla z vsem potrebnim spremstvom. Te misli Musorgski sam ni več realiziral, temveč je prišla do izraza šele v najnovejši redakciji Šebalina in Lamma.

Kakor vse druge opere skladatelja Musorgskega, je bila tudi ta komična opera podvržena različnim predelavam. Prvo obdelavo opere je napravil Cezar Kjuj. Prvotno so namreč opero v Petro-

Solisti: V. Bukovčeva, D. Čuden, M. Kogejeva, F. Lupša in L. Korošec



gradu dajali v taki obliki, da so manjkajoče dele glasbe nadomestili z Gogoljevo prozo, kar pa ni moglo imeti trajnejšega uspeha. Kjuj se je z veliko pieteto do komponista lotil težkega dela, iz fragmentov sestaviti celoto. Pri svoji predelavi se je v glavnem naslonil na originalni scenarij, spremenil ga je le v toliko, da je hopak iz začetka 1. dejanja premestil na konec opere. Kljub temu, da se je Kjuj držal verno originala, se mu ni posrečilo dati vscej operi potrebno gradacijo. V tej predelavi je bila opera predvajana 1917. leta.

Mnogo uspešnejša je bila druga predelava, ki jo je napravil nčenec Rimskega-Korsakova, Čerepnin. Ta je uporabil vse skice Musorgskega, kjer pa mu je primanjkovalo glasbe, je posegel tudi po drugih skladateljevih kompozicijah. Ker je tudi Čerepnin hopak iz prvega dejanja postavil na konec opere, je v prvem dejanju potreboval protiutež i v glasbenem i v dramaturškem pogledu. V ta namen je iz neke pesmi in po motivih iz opere »Salambo« sestavil ljubavni duet, ki je seveda čisto v stilu začetnega ustvarjanja Musorgskega. Za veliko komično sceno je Čerepnin uporabil teme iz »Lise gore« in iz »Kozaske pesmi«. V zadnjem dejanju se je Čerepnin od prvotnega scenarija zelo oddaljil ter napravil popolnoma samostojen zaključek.

V poslednjem času sta si prof. Lamm in skladatelj Šebalin zastavila veliko nalogo, da na novo pregledata ves rokopisni material Musorgskega, ter na podlagi točnih izsledkov na novo uredita in sestavita opero. Tako so v njuni redakciji izšle do sedaj tri opere Musorgskega, med katere spada tudi »Soročinski sejem«. Šebalinova redakcija ima vsekakor prednost pred vsemi predelavami »Soročinskega sejma«. Prvič se najdosledneje oprijema osnovnega scenarija Musorgskega, na drugi strani pa v najstilnejši obliki dopolnjuje to, česar Musorgski ni mogel dokončati. S tem nastane zaključena celota, ki z baletnim intermezzom dobi prav prijetno gradacijo in zaokroženost. Šebalin je s pomočjo Gogoljevega teksta dopolnil vse vrzeli v operi in zaokrožil nekatere scene. Tako je na primer nastop Kuma in Čerevika, ko ponoči prideta iz krčme, Šebalinova zamisel. Na ta način je ustvaril prehod k burnemu razgovoru med Hivirjo in Čerevikom. Ta razgovor je nakazal že Musorgski sam, do konca izpeljal pa ga je šele Šebalin. Za Grickovo pesem, ki sledi, sta Lamm in Šebalin uporabila material Grickove pesmi iz tretjega dejanja. To prestavitev utemeljujeta s tem, da dramaturško te pesmi v tretjem dejanju ne bi mogla dovolj utemeljeno uporabiti; sceno s ciganom na koncu prvega dejanja je komponiral spet Šebalin in pri tem uporabil originalen Gogoljev tekst. Ravno

tako je Šebalin po originalnih skicah Musorgskega dokončal pripoved o Rdečkastem jopiču v drugem dejanju ter izpeljal do konca »Grande scene comique«, kot jo je v scenariju označil Musorgski. Sledi tretje dejanje, ki se začne s sceno po »begu pred Rdečim jopičem«. Te scene skladatelj Musorgski ni napisal, čeprav jo je predvidel v scenariju. Šebalin in Lamm sta jo z večjo roko vključila v celoto ter napravila prehod k baletnemu intermezzu »Noč na Lisi gori«. Musorgski je v svojem scenariju postavil ta intermezzo sicer že v prvem dejanju, oba redaktorja pa sta smatrala za primerno mesto le tretje dejanje. Ker po tem intermezzu sledi takoj Parasjina pesem v ranem jutru pred hišo, sta razdelila tretje dejanje v dve sliki. S tem sta nameravala poenostaviti prehod iz grozotnega intermezza v realistično sceno. To so glavne poteze dela, ki sta ga Šebalin in Lamm napravila pri rekonstrukciji »Soročinskega sejma«.

Ko smo se prvič natančneje seznanili s tem edinstvenim delom svetovne operne literature, nam je bilo kmalu jasno, da edino izredna celovitost in s tem tudi dramsko stopnjevanje na eni strani, ter vseskozi realistična režijska obdelava lahko kronata to delo z uspehom. Da bi mogli ta dva principa v najpopolnejši meri uveljaviti, smo morali celoti v prid napraviti nekaj dramaturških sprememb. Takoj na začetku študija smo občutili, da je baletni intermezzo, ki sta ga Šebalin in Lamm postavila v sredino tretjega dejanja, nevarna čer v celotni gradaciji drame. Višek dogajanja je namreč na koncu drugega dejanja, po katerem se začne prav za prav že razplet. V ta razplet dogodkov sta postavila oba redaktorja baletni intermezzo, ki na tem mestu ne more priti več tako do veljave. To pa vsled tega, ker je pred njim popolnoma realistična scena že »po begu pred temnimi silami«. Na drugi strani je prehod v drugo sliko tretjega dejanja zelo nasilen in se nekako skoraj odtrga od celote. Da bi celi operi dali čim popolnejšo logično gradacijo ter dogajanje čimbolj strnili, smo baletni intermezzo predstavili na konec drugega dejanja. To ima svoj smoter tudi v tem, da baletnega intermezza nismo smatrali za običajni plesni vložek, kot je to primer v drugih operah, temveč je ta intermezzo strogo povezan z dogajanjem opere in ilustrira to, o čemer se v operi samo pripoveduje. S tem je ta baletni intermezzo postal organski del celote in šele v njem vidimo prave rezultate ljudskega praznoverja, kot ga je Gogolj v svoji noveli sijajno karakteriziral. Obenem s prestavitvijo baleta smo vse naslednje scene strnili v zaključeno celoto, da se brez odmora odvijajo pred nami do konca. Po intermezzu sledi Čerevikov beg pred Rdečim jopičem. Vsa strahota

počasi izgineva, ciganova zvižaja nam postane vedno jasnejša. On je namreč ljudsko praznovernost izkoristil za to, da je mlademu Gricku za ceno para volov dobil nevesto. Po kratki medigri res vidimo njuno zaroko, ki se zaključi s temperamentnim ukrajinskim plesom hopakom.

Po tej dramaturški predelavi je vrstni red scen naslednji:

Prva slika: na sejmu.

Druga slika: v Kumovi hiši.

Tretja slika: baletni intermezzo (»Noč na Lisi gori«).

Četrta slika: na ulici mesteca Soročinci.

Peta slika: pred Kumovo hišo.

Odmor je samo med prvo in drugo sliko.

Hinko Leskovšek

GOGOLJEVI »VEČERI NA PRISTAVI PRI DIKANJKI«

Nikolaj Vasiljevič Gogolj se je rodil 1. aprila 1809. v Soročincih v Mirgorodskem okraju Poltavške gubernije in umrl 4. marca 1852. (po novem koledarju) v Moskvi. Kot pisatelj satirik, ki se je v svojem delu po sledovih utemeljitelja nove ruske književnosti A. S. Puškina uvrstil med najvidnejše predhodnike ruskega realizma, je napisal vrsto pomembnih pripovednih in odrskih del (Taras Bulba, Mrtve duše, komediji Ženitev in Revizor itd.). Prvo delo, s katerim se je uveljavil, je bila zbirka ukrajinskih pripovedk z naslovom »Večeri na pristavi pri Dikanjki«, iz katere je vzeta tudi pripovedka »Sejem v Soročincih«.

Gogoljeva prva knjiga »Večeri na pristavi pri Dikanjki« se je rodila iz ukrajinske snovi. V začetku prejšnjega stoletja sta ukrajinska snov in folklor — pri splošnem zanosu »narodnjaštva« kot ene glavnih parol romantizma — bila v književnosti zelo priljubljena.

»Tu vsakogar zanima vse, kar je malorusko,« je pisal Gogolj materi in jo prosil, naj mu sporoči, kar mu je »zelo, zelo potrebno«. Potreboval pa je podatke o noši vaškega cerkovnika s točnimi nazivi slednjega kosa njegove obleke; o tem, kako se prirejajo svatbe (z »najmanjšimi podrobnostmi«), o koledovanju, o kresni noči, o vilah, o plesnih pesmih. »V ljudstvu je mnogo praznovernosti, zgodb

Solisti: M. Brajnik, B. Stritarjeva, M. Polajnarjeva, F. Langus in S. Štrukelj



o strahovih, raznih anekdot...« — in vse to je Gogolj zbiral za svoje »Večere«, dopolnjujoč te podatke iz rezerve svojih lastnih opazovanj iz mladosti.

Prvi ocenjevalci »Večerov« so bili stavci v tiskarni, kjer se je knjiga tiskala: ti so »pokali od smeha« pri srečanju z avtorjem »nad vse zanimivih« pripovedk. Časopisna kritika je sprejela »Večere« z velikim priznanjem. »Vsi so se razveselili — po besedah Puškina — nad tem živim opisom ljudstva, ki poje in pleše, nad temi svežimi slikami maloruske narave, nad prostodušno in obenem prebrisano veselostjo«, — nad temi zanimivimi povestmi in »strašnimi« bajkami, legendami, ki jih pripovedujeta »čebelar Rudi Panjko« in »cerkovnik Toma Grigorjevič«. Dihajo »razkošni« in »opojni« poletni dnevi in se nasmihamo »božanskim ukrajinskim« nočem. Odmevajo »blesteče« pesmi slavčkov. Svoje srebrne grudi odpira lepota — reka Psjol, Dnjeper je »čuden« in »ni je reke, ki bi mu bila na zemlji enaka«. Sprehajajo se mladeniči, razuzdani malo-pridneži, Paraske, Oksane — lepote sijajnih oči — omamljajo mlada kozaška srca. Prirejajo se svatbe. Razlega se smeh, zvenijo pesmi... In kako so smešni vsi tisti predstavniki starejšega rodu: zadirčna in zlobna, debela prepirljivka Hivrja; nezvesta Soloha, ki je skrila v vrečo svoje štiri ljubčke; dobrodršni Solopij Čerevik; škilavi ljubimec, vaški župan, pijan od svoje lastne veličine; gizdavi Kalenik, ki nikakor ne najde svoje kolibe. Trebušasti Pacjuk, ki »kot pravi Zaporožec ni delal ničesar, prespal je tri četrtine dneva, jedel za šestorico koscev in izpil na dušek skoraj celo vedro«. V življenje vseh teh ljudi se mešajo fantastične vragolije, plod naivnih ljudskih verovanj. Povesti o smešnem se prepletajo s strašnimi bajkami, s prelepimi zgodbami iz davnih dni, in tedaj se ti zazdi, da si se preselil v dušo pradedov, ali da duh pradedov zbija v tebi šale.

Izmenično prikazujejoč smeh in žalost, komičnost in grozo, sedanjost in preteklost, kar je jasno videti v življenju in kar se stvarja v fantastični domišljiji, nam Gogolj nudi v »Večeri« mešanico dveh stilov: realistično življenjskega in romantično fantastičnega; pod krinko lahkovernega in naivnega, a vendar premetenega pripovednika, avtor tako čudno prepleta stvarnost z domišljijo, da je čitalcu kdaj pa kdaj težko spoznati mejo med verjetnim in neverjetnim: kaj je bilo v resnici, in kaj se je preplašenemu človeku zgolj zazdelo.

Ta dvostilnost je zelo izrazita tudi v jeziku. S toplim, srčno-lirskim, ljudsko pesniškim jezikom govori n. pr. tako mladi kozak Levko pod oknom svetlooke lepote Hane, kakor Pidorka, ki ne



Solist Ivo Anžlovar



Solist Svetozar Banovec

želi, da jo poroče z neljubljenim Poljakom. Siromašnemu Petrusji, katerega ljubi, pošlje brata z besedami: »Ivasja moj dragi, Ivasja moj ljubljani. Teci k Petrusji, moje zlato dete, kot strela iz loka; izpovej mu vse: ljubila bi njegove kostanjeve oči, ljubila bi njegovo belo lice, toda mi ne da moja usoda... Reci mu, da že svatbo pripravljajo; le muzike ne bo na naši svatbi: cerkovniki bodo peli mesto gosli in gajd. Ne pojdem plesat s svojim ženinom: odnesli me bodo možje. Črna, črna bo moja hiša iz javorovega lesa, in mesto dimnika bo na strehi križ.« In v enakem stilu ji odgovori Petrusja: »Bo, oj bo, moja draga ribica, bo tudi pri meni svatba, vendar ne bo niti cerkovnika na tej svatbi — namesto popa bodo zakrakali črni vrani nad menoj; ravno polje bo moja hiša; mrki oblak — moja streha; orel bo izkljuval moje kostanjeve oči; izpral bo dež kosti kozaške, in veter jih bo osušil...«

Ali kadar od »visoke« romantike, od opisa starega herojskega ali legendarnega sveta preide Gogolj, dajoč širino svojemu humorju, k slikanju stvarnega življenja, čestokrat k anekdotam iz življenja, v katere so vpleteni tudi drobni »nečisti duhovi«, zviti hudiči, tedaj se ostro menja tudi njegov jezikovni stil. Tedaj junaki »Večerov«, kazoč zobe, objemajoč se, izrazujoč svoje misli in čustva, prično govoriti s tistim preprostim jezikom, ki ga je pisatelj moral slišati le v življenju. Mladi Golopupenko ni posebno spodobno imenoval Hivrje »zlodej babji«, ona pa se je razsrdila: Naj te zaduši mora, zijalo ničvredno! Naj si tvoj oče razbije bu-

tico! Naj se mu spodrsne na ledu, prekletemu antikristu! Naj mu hudič še na tem svetu osmоди brado!«

V opisih se tedaj pojavi stil hiperbolizirane komike. Tako na primer prizor nerazumljive groze, ki je zajela vse goste v hiši, ko se je na oknu prikazal »svinjski rilec«:

»Kum je široko zinil in okamenel; oči so mu buljile, kakor da hočejo skočiti iz očnic, prsti na rokah so se mu razkrecili in roke se niso več ganile. Dolgin, ki se je toliko junačil, je od strahu skočil do stropa in pri tem udaril z glavo ob bruno, ki je držalo deske. Deske so se premaknile in — popovič je z velikim štropotom treščil na tla.

— Aj, aj, aj! — je obupno zakričal kozak, ki se je zleknil od strahu po klopi in cepetal z nogami in rokami.

— Na pomoč! — je zatulil drugi in se pokril z ovčjim kožuhom.

Kum, ki je ob tem klicu špet oživel, se je ves skrčen skril pod krilo svoje žene. Dolgin je zlezel v peč in zaprl za seboj vrata. Čerevik pa je kakor polit s kropom skočil k durim in pri tem mesto čepice zgrabil lonec, ki si ga je nadel na glavo; kakor nor je bežal po ulicah, ne da bi čutil tla pod seboj...«

V svoje »Večere« Gogolj varčno vpleta ukrajinski govorni slovar in izkorišča folklorno jezikovno bogastvo; s svežimi epiteti, metaforami, primerami poživlja svojo »poezijo komičnega slovarja«. Zvenijo »srebrne« slavčkovske pesmi, v nebo se dvigajo »podoblačne misli«, sive kope sena in zlati snopi pšenice se »potepajo« po neskončnem polju, vrbe z »žalostnimi« vejami »objokujejo« jezero, njive so pisane kot »praznične rute deklet s črnimi obrvmi«, veje na drevesih se »kitijo z ivjem kot z zajčjim kožuhom«. Smel in živ je humor njegovih primer: rečica se »zvija kot poljski šlahčič v kozaških šapah«; cerkovnik Toma Grigorjevič ima plašč iz tankega sukna »barve zmrznjene krompirjeve kaše«; noge plešejo »kot vreteno v snahinih rokah«; stara koliba kuma Tanasa je »dvakrat starejša od hlač občinskega pisarja«; ko je šel Pacjuk po ulici, se je zdelo, kakor da se kotali »žganjični kotel«.

Nedokončana povest »Ivan Fjodorovič Šponjka in njegova tetka« pa vendarle izpada iz splošnega stila »Večerov«. To je prvi Gogoljev poskus realističnega opisovanja prebivalcev zakotne province.

Gogoljevi »Večeri« so »res vesela kujiga«.

SPREMEMBE V UMETNIŠKEM VODSTVU OPERE

Z odlokom ministrstva za prosveto sta bila dne 1. dec. 1948 postavljena na razpoložanje dosedanji direktor Opere Mirko Polič in tajnik Opere Pino Muser. Za vršilca dolžnosti direktorja Opere je bil imenovan dirigent Slovenske filharmonije Samo Hubad, za tajnika Opere pa ponovno Edvard Rebolj, ki je bil do tega časa tehnični ravnatelj gledaliških delavnic SNG.



Solist A. Andrejev in korepetitor M. Breskvarjeva, ki je sodelovala pri glasbeni pripravi pevcov

ZGODBA O »RDEČKASTEM JOPIČU«

(Iz drugega dejanja opere)

(Kum, Čerevik in gostje se strahoma prikradejo v izbo)

GOSTJE: A? ... Kaj? ... Kje? ... Zakaj?

KUM: Prisluhnimo!

GOSTJE: Krulijo! ... Kako? ... Odkodi?

VSİ (v strahu): Aj, aj, aj!

KUM: Nu, botrea! Povej, te še vedno mrzlica trese?

HIVRJA: Da, trese, botrček!

KUM: I, nu, pa stopi venkaj po sod do moje cize, da poplaknemo iz grla prah in strah! (Hivrja odide.) Babe preklicane! V strah so nas pripravile, da je za moške sramota. — Tudi Hivrja gleda že s strahom.

ČEREVIK: Hivrja? Kaj pa še!

KUM: Saj drhti kot raca na vodi!

ČEREVIK: Hivrjuška? ... Če rad bi vedel, Hivrja nabrije tudi samega zvitega vraga!

KUM: Kaj bi tisto! Saj je v lice blede kot vosek.

ČEREVIK: Kot vosek? Hivrja? Nehaj, kum! Še celo hudič ni kos nje zlobi, pa ji kos bo Rdečkasti jopič?

GOSTJE (v strahu): Aj, aj!

KUM: Že spet!

ČEREVIK: Kaj že spet?

KUM: Rdečkasti jopič!

GOSTJE: Kje pa je? Rdečkasti jopič? Kje pa je? (Pavza.) Ni ga, ne! To se zdi samo! Slava ti, bože! (Hivrja privali sod.)

KUM: Nu, sod je že na mestu. Potrkljajmo ga zdaj za šalo po sobi, morda bo sam prišel nazaj, če je res vse zacoprano! I, bog in bogme, prav po neumnosti smo jo prejle sem popihali! Jaz stavim novo novcato kučmo, da so naše se babnice iz nas ponorčevale. Kajti tudi če po-

stavim, da je res po sredi tu sam vrag... Kaj pa je vrag? Pljunem nanj, tak sem pa jaz! Če bi pri priči na primer... tukajle mu zdaj na misel prišlo, priti mi pred oči... recite mi pasji sin, če mu ne bi koj pomolil fige pod vražji nos!

ČEREVIK: A zakaj si pri tem ves bled kot cunja?

KUM: Jaz? Ne lómi ga! Mar sanjaš?

ČEREVIK (zapoje): Dúdu, dúdu, rúdudu,
dan na dan je smola tu:
s slamo moraš kuriti,
s prstom žeblje puliti!

VSI: Jaz za Ano rubelj dam,
a za Tanjo nič ne dam,
ker je niti ne poznam!

ČEREVIK: Jaz bi šla do botrčka
vprašat ga za Ivana,
kaj da me ne mara več,
ko za me ne bara več.

VSI: Aj, rudúdu, rúdudu! (Skriti popovič po nerodnosti zvrne nekaj posode.)

HIVRJA: Kakšna je to krulba, kakšna je to tulba! »Rududu« na »rududu«, vse ste prerududili — še posoda s stene bo popadala!

GOSTJE (strahoma): Posoda?

ČEREVIK: Ni bil Rdečkasti jopič?

HIVRJA: Eh, butec, butec! Saj je vendar žvenknilo!

VSI: Žvenknilo?

HIVRJA: Nu, a zlod kvečjemu kruli, bojda.

VSI: Slava ti, bogec moj!

ČEREVIK: Počakajte: brskali, brskali, nismo pa prebrskali! (Gleda naokrog, nato strahoma) Kum, ej, kum!

KUM: Kaj je spet?

ČEREVIK: Groza!

KUM: Groza?

ČEREVIK: Groza! — Hivrja, Hivrja!

HIVRJA: I, kaj je narobe spet!

ČEREVIK: Prosim, stopi bliže, Hivrjuška!

HIVRJA: Nu?

ČEREVIK: S čim bi zadelali tisto luknjo?

HIVRJA: Le kakšno luknjo?

ČEREVIK: I, tistole luknjo?

HIVRJA: A — okno?

ČEREVIK: Kakor ti drago, Hivrja! Kot že imenuješ to. V božjem imenu, pa bodi torej okno!

HIVRJA: Na! (Zapre) Kaj še češ?

ČEREVIK: Kaj še? Sedaj... prosim, izvoli, srčkani Rdečkasti jopič!

VSI: Molči, Čerevik! Molči, Čerevik!

KUM: Kaj bi rad nesrečo v hiši?

GOSTJE: O, nikar ne kliči vraga! Kaj bi bilo, če bi resda zlomek stopil skozi vrata?

KUM: Kaj bi mi tedaj storili?

**Milena Rebolj Trostova je kot
korepetitor sodelovala pri
glasbeni pripravi pevcev**



GOSTJE: Kak ušli bi iz zagat?
Pusti take šale, brat,
in ne hodi vraga zvat!
Mi bi vsi propali,
vragu v kremplje pali,
Zlodej vzel bi naše duše
in nas treščil v črno peklo!
Odženi, Čerevik, odženi!

ČEREVIK: Vši! Vši! Vši!... Ker smo pri tem že, kum... Dostikrat sem
že povpraševal za storiijo o tistem preklemanem jopiču...?

KUM: Ej, kum! Sicer ni ravno pametno praviti ponoči, a če bi že slišal
rad, jo bom povedal... tebi in vsem drugim, ki vidim, da vsi že ra-
dovedno pričakujete to čudno istorijo. Pa naj bo, poslušajte! Torej...
jaz sicer ne vem, kako je že bilo, da je neki peklenšček bil izgnan
iz pekla.

ČEREVIK: Ampak, kum! Kak se je moglo zgoditi, da je vrag bil izgnan
iz pekla?

KUM: Če pravim, kum: kakor pes, ki iz hiše ga breneš! Nu, zlodej,
kajpada, v svojem obupu bi skoraj scagal. Kaj sedaj? Začel je pač
popivati... pa sem in tja... in zapil je vse, kar imel je v mošnji.
Ded oštir, ki krčmo je imel v Soročincih, ni kanil dajati na up. No,
vrag mu tedaj v zastavo je dal svoj rdečkasti jopič, vreden desetkrat
več. A pri tem ga posvari tako: »Le vzemi, a pomni, da čez leto dni
spet pridem ponj! Zatorej, varuj ga!« — Toda dedu žganjarju zdelo
se je predolgo, čakati roka. Počehlja se po bradici — in preproda
nekakšnemu tujcu jopič za pet cekinov! — Pa se zgodi nato zvečer,
da stopi čez prag nek čuden svat. »Nu, stric! Zdaj pa vrni mi jopič!«
Ded požmrkne vanj, kakor da ga več ne pozna: »Kako si rekel? Res
ne vem za kak tvoj jopič!« Tako ga je zgoljufal. — A ponoči, ko je
ded že zlezal v posteljo, čuj: šum iz kota!... Glej: pri vsakem oknu
je svinjski rillec!

ČEREVIK: Kaj?

KUM: Kakšen »kaj«?

GOSTJE: Kaj?... Ti si bil! — Ne!

CEREVIK: Kdo je zakrulil?

HIVRJA: Uh, vi babe, babe! Vi ste mi res kozaki in možaki! Bržkone, bog oprost! mi, če bi pod kom le deska zaškripala, bi vsi ostrneli kot trop brezumnežev!

KUM: ...Ded — brez sape! A tiste svinje — skozi okna v izbo! in že ga oživijo na mah s pletenimi opletniki. Mož plane... in greh svoj prizna. Od takrat naprej vsako leto zlodej išče po vsem sejmu ta preklicani jopič! — Da je moralo pičiti prav danes prisednika, da... (Okno se treskoma odpre in pokaže se svinjski rilec.)

VSI: Vrag! Aj, aj! Vrag! Bežimo!

(Zastor.)

RISTO SAVIN

Risto Savin, s pravim imenom Friderik Širca, se je rodil leta 1859 v Žalcu. Tam je obiskoval ljudsko šolo in si tudi pridobil osnovno glasbeno izobrazbo. Gimnazijo je študiral v Celju, nato pa se je posvetil vojaški službi, najprej kot rezervni, zatem kot aktivni artilerijski poročnik. Kot oficir je služil v najrazličnejših krajih, na primer na Dunaju, v Pragi, Sarajevu, Varaždinu in drugod. Zlasti Dunaj in Praga sta imela na njegov muzikalni razvoj pomemben vpliv. Po vojaški liniji je napredoval vse do artilerijskega generala v letu 1916, ko se je začel vojaški aktivnosti odmikati in jo je s koncem svetovne vojne v letu 1918 popolnoma opustil. Odslej je stalno bival na svojem domu v Žalcu in se je povsem posvetil glasbenemu ustvarjanju. Tako pomeni to leto zanj prelomnico, ki je bila izredno važna za skladateljev delovni polet.

Savin se je začel udejstvovati skladateljsko razmeroma kasno. Sistematično se je glasbeno šolal šele v času svojega dunajskega bivanja 1890—1897 pri Robertu Fuchs. Pri njem si je pridobil večino tehničnega kompozicijskega znanja, ki ga je kasneje še poglobil v Pragi pri Knittlu. V začetku svojega kompozicijskega udejstvovanja je napisal več skladb, ki so kazale tipičnosti začetniškega dela in jih je večinoma zavrgel. Večina rokopisov iz tega časa sploh ni ohranjenih. Skladateljsko značilnejši je bil že v samospelih, ki so nastali nekako ob koncu njegovega dunajskega študija. Spčetka se je loteval predvsem zborov in samospenov, kmalu pa je prešel tudi na instrumentalno področje. Prvi korak k temu so bile nekatere komorne skladbe, med njimi skladateljsko sicer neizrazit Trio v g-molu. Razumljivo pa je, da je ustvarjalno rasel, čim več je skladal. To kaže že prvi njegov poskus poseganja v širše

forme, dramatična scena Poslednja straža po Aškerčevi baladi. Tu naj omenim, da ga je vezalo s pesnikom Aškercem tesno prijateljstvo, ki se je razodevalo tudi v dejstvu, da je Savin često in zelo rad muzikalno oblikoval Aškerčeve tekste (n. pr. Tri Aškerčeve balade za glas in klavir, Skala v Savinji, posvečena »gospodu Antonu Aškercu« itd.). To prijateljstvo z Aškercem je tudi precej razumljivo že zaradi tega, ker sta si bila po čustveni usmerjenosti pesnik Aškerc in skladatelj Savin blizu. Zato so nudile Aškerčeve pesmi skladatelju vse možnosti, da je v svojih samospvih razvil smisel za široko dramatično stopnjevanje in si prav za prav z njimi klesal način, ki je bil tako zelo pomemben za njegovo kasnejše operno ustvarjanje. Naznačenega smisla pa ni razvijal samo v samospvih, ampak tudi v svojih drugih skladbah. Naj tu omenim orkestralno Serenado, ki je nastala kmalu po Poslednji straži, zanimivo ilustrativno klavirsko skladbo Pavliha na potovanju v treh slikah. Suito za godalni orkester in Allegretto grazioso za gosli in klavir. Čeprav o vseh teh skladbah ne bi mogli trditi, da bi bile posebno značilne za Savinov skladateljski obraz, pa vendar lahko rečemo, da so v njih že nakazane nekatere bistvenosti njegovega skladateljskega stila. Mnogo bolj kot v instrumentalnih skladbah tega začetniškega razdobja — zlasti kadar gre za področje tako zvane absolutne glasbe — je Savin izrazil v samospvih, ki so postajali v njegovem razvoju vedno značilnejši in jih moremo smatrati kot posebno uspelo področje njegovega ustvarjanja.

Ko je utrdil svoje tehnične sposobnosti in se je približal svojemu oblikovalnemu načinu, je Savin začel posegati v smer opernega ustvarjanja, ki mu je bilo izrazno najbližje in je zato v njem lahko sprostil vse svoje ustvarjalne sile. Iz tega hotenja se je najprej rodila opera Lepa Vida, ki ji je skico za tekst napisal skladatelj sam in mu je končno priredil tekst po tej skici R. Batka, kasnejši profesor dunajskega konservatorija. Krstna izvedba te opere je bila leta 1909 v slovenskem gledališču v Ljubljani. Prvi zasnutek te opere je kasneje predelal in Lepa Vida je bila v novi redakciji oziroma predelavi ponovno izvedena leta 1920 v ljubljanski Operi. Po Lepi Vidi ni nekaj let napisal nič večjega. Šele po letu 1916, ko je počasi prehajal v civilno življenje, je nastala Plesna legendica, mimična igra v enem dejanju, slikovito in pristrčno delo, ki je bilo prvič uprizorjeno na ljubljanskem opernem odru leta 1922, kjer je doživelo več uspešnih izvedb. Časovno je sledil Plesni legendici Gosposvetski sen, opera v dveh dejanjih s predigro — kakor navaja skladatelj, ki ji je tekst po skladateljevi skici napisal Fr. Roš. Snov zajema historično vsebino ustoličenja na Gosposvetskem polju. S to

opero kvalitetno ni dosegel Lepe Vide, enako ne z glasbo k Shakespeareji igri *Henry the light*. Po teh dveh delih je napisal mimično igró Čajna punčka, ki je oblikovana duhovito, pa je doslej doživela le koncertno izvedbo. Vrsto svojih opernih ustvaritev pa je zaključil z oblikovno zelo dobro izdelano opero Matija Gubec, ki jo je ustvaril leta 1923 in je bila prvič uprizorjena v ljubljanski Operi leta 1936. Ta snov mu je tudi kot nekdanjemu vojaku zelo ležala in muzikalno jo je prav tako izoblikoval zanimivo, čeprav po ustvarjalni potenci tudi v njej ni dosegel Lepe Vide.

Vmes, med Lepo Vido in Matijo Gubcem, torej nekako v razdobju 1909—1923 óziroma 1936, je napisal še celo vrsto manjših skladb z najrazličnejših skladateljskih področij. Tako navajam Scherzo za mali orkester, Balado za gosli in klavir, Sonato za čelo in klavir, Vokalno suito za mešan zbor, soli in klavir in niz zborov ter samospevov. Po letu 1938 je tudi napisal več mladinskih, zelo uspehlih in kvalitetnih zborov, med njimi v poslednjem letu svojega življenja Pet mladinskih zborov na Župančičeva besedila. Če pregledamo Savinovo skladateljsko delovanje, moramo ugotoviti, da je bilo plodovito. Šteje čez 50 opusov, pri čemer je treba naglasiti, da vsebujejo opusi po več manjših skladb. Tako je zapustil že s številčne strani naši glasbeni tvorbi bogat prispevek, ki postaja še mnogo pomembnejši za slovenski glasbeni in zlasti operni razvoj, če si ga ogledamo z vidika njegove ustvarjalne kvalitete in se v bežnih obrisih ozremo na najbistvenejše poteze njegove skladateljske podobe.

Stilno, se je Savin že v samem začetku svojega skladateljevanja usmeril v novo romantiko. Njegov nadaljnji razvoj kaže, da je tej smeri sledil v splošnem ves čas svojega ustvarjanja, da pa je pri tem deloma privzemal tudi nova nastajajoča gledanja, ki so se obkencu 19. in v prvih desetletjih 20. stoletja porajala v okviru stilnih gibanj. Prav tako je sprejemal nove pridobitve, ki so se nanašale na izrazno kompozicijsko tehniko. Vplivov je tako bilo več, saj je skladatelj zasledoval vse moderne glasbene pokrete in se posluževal tistih njihovih pridobitev, ki so mu bila najbližja. Nedvomno ima v tem oziru svoj pomen tudi skladateljev tesni stik s Slavkom Ostercom, zagovornikom in propovednikom radikalnih kompozicijskih naziranj. Ne bi sicer mogli reči, da je povzročil ta stik nekake neposredne vplive na Savinovo kompozicijsko gradnjo. Posredno pa se vendarle izražajo v rastočem približevanju novi kompozicijski

Sepetalec B. Švajcer, inspicient M. Likovič, odrski mojster J. Kastelic, lučni mojster S. Sinkovec in masker ter lasuljar J. Mirtič



tehnik in imajo svoj konkretni odraz v nekaterih samospevih in zborih, ki so nastajali po letu 1925. Pri vsem tem pa je treba naglasiti, da je ostal Savin v svojem oblikovalnem izrazu zelo samostojen, še več, znal si je izgraditi lasten izraz, ki tudi najbolj značilno karakterizira njegovo tvorbo. Ta izraz je viden v njegovih operah in predvsem v Lepi Vidi ter v Matiji Gubeu, pa tudi v samospevih ter zborih, ki jim je znal vliti silo svoje ustvarjalne osebnosti. Ta stran njegovega skladanja nazorno izpričuje njegov pomen za polpreteklo in celo sodobno slovensko glasbeno ustvarjanje.

Motivično se je Savin rad in pogosto naslanjal na folklor in v tem pogledu je največ zajemal iz bogate zakladnice srbskega folklorja. To dokazuje predvsem Lepa Vida, deloma pa tudi druge njegove večje in manjše ustvaritve. Verjetno je na njegovo orientacijo v pogledu motivičnega izbiranja zelo vplivalo njegovo večletno bivanje v Sarajevu (tam si je privzel tudi psevdonim Risto) in Varaždinu. To ljudsko motiviko je znal inteligentno uporabljati, spojil se je z njo in tako odseva neprisiljeno, organsko vraščena iz mnogih njegovih skladb. Kot melodično je zanimiv tudi ritmično, saj je razumljivo, da je tudi s te strani često sledil ljudskim prvinam. Oblikovno je jasen, pregleden, nekomplíciran, skratka dober poznavalec zakonitosti muzikalnega grajenja, pa naj bo to v operah, samospevih, zborih ali instrumentalnih skladbah. Tako je jasno, da je — tudi harmonsko zanimiv — znal spojiti vse elemente v plastične, učinkovite muzikalne celote, iz katerih je dobro viden njegov smisel za notranjo, formalno in tudi vsebinsko logičnost glasbenih tvorb. Njegovo izrazno oblikovanje pa izpričuje njegovo nagnjenost k dramatiki, k značilnemu muzikalnemu stopnjevanju vsebinskih razpletov. Saj ga je itak v prvi vrsti zanimala ta smer, ki mu je narekovala izbiranje živih, pestrih, psihološko zanimivih snovi, v katerih se je izživiljal, v njih grebel in razpredal svoje široko čustvovanje. Vse te značilnosti, ki jim je pogosto pridruževal tudi deklamatorični izrazni način, so seveda najugodnejše vplivale na kvaliteto njegovih opernih tvorb in so bile važne tudi v graditvi njegovih samospevih. Če pri tem upoštevamo dejstvo še, da je Savin odlično obvladal tudi instrumentacijo in da lahko v njej zasledimo nekaj zanimivih tipičnosti, nam je razumljivo, zakaj njegove operne stvaritve zvenijo in nam je jasno, da je s svojimi operami ustvaril dela, ki ostajajo pomemben dokument določenega razvojnega razdobja slovenskega opernega ustvarjanja.

Snovni značaj, ki si ga je izbiral Savin za svoje muzikalno oblikovanje, in karakteristične vsebine njegovih večjih del osvetljujejo

skladatelja tudi z druge strani. Lepa Vida, Gospodsvetski sen, Matija Gubec: vse te tri opere zajemajo svoje vsebine iz slovenskega življenja, poslednji dve iz slovenske historične preteklosti. Mislim, da je že iz tega dovolj razvidna Savinova težnja po ustvaritvi slovenske zgodovinske opere, analogno poskusom in dosežkom, ki jih v njegovi življenjski dobi ali že pred njim najdemo v tuji operni tvorbi. To stremljenje, ki je nedvomno rodilo pomembne plodove, čeprav, žal, ni do danes sprožilo med slovenskimi skladatelji nadaljevanja v tej smeri, vsaj ne v večjem obsegu, je bilo za slovensko operno tvorbo prav gotovo zelo važno, tako z razvojnega glasbenega kakor zgodovinskega vidika. Kaže pa še nekaj osebnega: tesno skladateljevo povezanost s slovenskim življenjem in to že v času, ko bi normalno moral biti visok avstrijski oficir vplivan po tujih kulturah in z njimi prežet ne le v nekih stilnih, ampak vseh duhovnih vprašanjih. Tega pač Savinu ni mogoče očitati. Nasprotno mu je treba priznati, da se je v okolju, v katerem je nujno moral živeti, takim vplivom znal izogniti in da je ostal zakoreninjen v slovenski zemlji, da je iz njenih vrelov čisto črpal svoje muzikalne domisleke in da je ves čas svojega bogatega ustvarjalnega življenja delal za slovensko glasbeno kulturo.

O skladatelju Savinu bi se moglo še mnogo razpravljati, če bi hoteli podrobneje prikazati njegovo ustvarjalno bistvo in analizirati njegovo delo. To pa je stvar posebne monografske študije in zato ostanimo za sedaj le pri najsplošnejšem orisu njegovega dela in pomena za slovensko glasbo. V tem oziru naj naglasim, da je Savin prvi in kvalitetni predstavnik slovenske novoromantične opere, da je prvi vnesel pridobitve modernih glasbenih hotenj v slovensko opero ob koncu 19. stoletja in da jih je v njej uspešno uveljavljal prva tri desetletja našega stoletja. S te strani je za slovensko opero nedvomno najvažnejši, in Lepa Vida, Gospodsvetski sen in Matija Gubec bodo ostali v njeni zgodovini markantni spomeniki njegovega ustvarjalnega duha. Pri tem pa ne smemo prezreti njegovega dela na področju slovenskega samospeva. Natančno razpravljanje o njegovem prizadevanju v tej smeri bo pokazalo, da je tudi temu področju slovenske glasbene literature mnogo prispeval, vse-kakor več, kakor je o tem na splošno znano.

Omenil sem že, da je Savin snoval še v poslednjem letu svojega življenja. In kar je še zanimivejše, je dejstvo, da je ostal Savin po svoji miselnosti progresiven še v svojem devetdesetem letu, da je bil duševno mlad vse do svoje smrti. Njegovi poslednji zbori, ki jih je korigiral še sredi novembra 1948, so tej trditvi nazorna priča. In še v poslednjih dneh je mislil na snov Zrinjskih in Frankopanov.

ki jo je želel muzikalno upodobiti in iz nje zgraditi svojo poslednjo opero.

Skromni Savin, ki si zaradi svojega klenega značaja ni znal drugače kot s svojo umetnostjo utirati poti, vsled česar tudi ni dosegel tolikšne popularnosti, kot bi jo s svojo ustvarjalno kvaliteto zaslužil, je omahnil 15. decembra 1948. leta. Njegovo delo pa bo ostalo, živo bo govorilo o globini njegove ustvarjalne osebnosti in o njegovem pomenu za razvoj slovenske glasbene, predvsem operne tvorbe.

Dr. D. Cvetko

SOROČINSKI SEJEM

(Vsebina opere)

1. slika: Vroč poletni semanji dan v ukrajinskem trgu Soročinci. Na sejmu zbrani prodajalci in kupci, kmetje, kozaki ter židje ponujajo in ogledujejo razstavljeno blago. Dekleta izbirajo nakit, trakove in svilene rute. Tudi Parasja, ki je prišla z očetom Čerevikom prodajat kobilu in pšenico, občuduje vse to lepotičje. Rada bi si kaj izbrala, toda očetu se mudi čimprej skleniti kupčijo. Medtem ko se on ozira po kupcu, se Parasji približa zastaven kmečki fant, Grickó po imenu. Čerevik zasači mladega vsiljivca in se nad njim razhudi. Ko pa izve, da je Gricko sin njegovega dobrega prijatelja, kozaka Golopúpenka, se mu razjasni obraz, in je koj pripravljen mladeniču dati hčer za ženo. Radostno se trojica napoti v krčmo zalit sklenjeno besedo. Medtem prebrisan cigan, ki rad ribari v kalnem, pripoveduje vraževernim sejmarjem strašno zgodbo o zlodeju in njegovem rdečkastem jopiču, ki na semanji dan še danes večkrat strašita po Soročincih. Ob nastalem mraku se množica porazgubi, iz krčme pa se priziba že okajeni Čerevik s prijateljem Kumom. V takem razpoloženju ju izsledi stroga Čerevikova žena Hivrja. Kum se izmuzne, Hivrja pa iztrese svoj žolč nad možem. Čerevik jo hoče potolažiti z novico, da je našel hčeri ženina, kar pa ženo še bolj razkači. Njena togota doseže višek, ko dožene, da naj bi bil njen bodoči zet prav tisti neznani fantalin, ki ji je dopoldne zagnal kravjek v lice, ko sta se na poti na sejem sporekla. Grickó sliši prepir med zakoncema pa ga obide neizmerna žalost ob spoznanju, da bo Hivrja nepremostljiva zapreka njegovi poroki. Tedaj mu zviti cigan ponudi kupčijo: Grickó naj mu obljubi po nizki ceni par volov, cigan pa bo s svojo umetnijo že kako napeljal, da pride fant do neveste. Velja! In zaárata pogodbo.

2. slika: V Čerevikovi hiši. Hivrja kuha in peče cele gore poslastic, nadelani Čerevik pa v kotu vleče dreto. Hivrja ga zbudi,

ponovno ozmerja in ga nažene iz hiše čuvat voz in kobilu na sejmišče. Ko ostane sama, se začne lepšati za sprejem svojega ljubčka, popoviča Afanasija. Ko stopi njen izvoljenec v izbo, postavi Hivrja predenj vso kopo izbranih jedil, s katerimi se požeruh cmokaje nabaše do sita. Ko bi rad poleg želodčnih dobrot posegel tudi po ljubezenskih poslastkih, se oglasi na vratih trkanje. Prestrašena Hivrja skrije obupanega svetohlinca. V izbo stopi Čerevik z nekaterimi gosti. — Cigan je bil medtem s svojimi strašnimi zgodbami preplašil vse sejmarje, da so se v noči razbežali. Čereviku in njegovi družbi tudi v izbi zadošča najmanjši šum, da se strahoma zdrznejo. Skriti popovič po nerodnosti zaropota — in vsem zastane dih! Okno je odprto — o, ko bi ga kdo čim trdneje zapahnil! Vsem se v možganih povrača misel na skrivnostni Rdečkasti jopič, dokler ne preprosijo Kuma, da jim pove to starodavno zgodbo. Vraževernim poslušalcem vstajajo ob nji lasje na glavi. Ob koncu Kumove povesti se nanadno okno samo od sebe odpre in v njem se pokaže — svinjski rilec! Nastane splošen preplah, v katerem še popovič pade s police na tla. Čerevik in gostje se razbeže, na oknu pa se pokaže režeči obraz premetenega cigana.

3. slika: (Baletna pantomima) Zgodba o Rdečkastem jopiču in ljudsko praznoverje sta v sejmarjih razvnela fantazijo, da je kar sama od sebe začela ustvarjati strahove. Ta je v noči videl Rdečkasti jopič, oni čarovnice, tretji spet večče in celo samega vraga. Po vasi straši zacoprani Rdečkasti jopič v družbi s svinjskimi rilci na človeških trupih. Te peklenske prešičke pase Rdečelaska, ki je prav gotovo v zvezi s čarovnicami, ako ni celo ona sama prava večča. Rdečkasti jopič se očitno zelo rad z njo pajdaši. Ker pa se o kresi dan obesi, imajo večče to noč velike pojedine. Tedaj zajahajo svoje metle in se spravijo tudi na nesrečna človeška bitja, ki od strahu niso mogla več zbežati. Glej, pod baldahinom se že bliža njegovo veličanstvo sam zlodej Satanaz z vsem svojim peklenkim spremstvom. Iz teme ga poveljujejo zbori, in njegovi dvorjani mu kadijo in služijo. Pajdaštvo Rdečkastega jopiča in Rdečelaske je bilo sklenjeno in potrjeno v vampu samega Zlodeja. Tako praznujeta najzvestejša njegova služabnika orgije v družbi večč. Ali se bo kdaj končalo to divjanje peklenških sil in groza, ki jo morajo prestajati prestrašeni nesrečniki? Od nekod se zaslišijo pojoči človeški glasovi in noč se počasi umika jutru. Iz mraka se pokaže trava in obrisi vsega, kar je na zemlji.

4. slika: V strahu iz hiše pobeglega Čerevika in Kuma zasleduje po vasi skupina fantov s ciganom in Grickom na čelu, češ — pri-mite tatova! Med sejmarji se je namreč proti jutru razvedelo, da

je nekemu kmetu Čereviku ponoči tat izpred voza ukradel kobilo. Fantje ujamejo bežeča »osumljenca«, in Čereviku nič ne pomaga pojasnjevanje, da vendar ne more samega sebe okrasti. Vsak zmikavt bi se tako izgovarjal! Zvežejo ju, ju vtaknejo v vozo in gredo iskat sodnega prisednika, da bi »tatova« sodil. Kum in Čerevik se žalostno ogledujeta in objokujeta svojo klavrno usodo. Tako ju najde Grickó. Čerevik se fanta razveseli, hvaleč na vsa usta Kumu njegove vrline. Kum se začudi: Če je fant tak in tak, zakaj mu pa nisi dal dekleta? Čerevik spozna, da je grešil, ker je iz popustljivosti do zlobne Parasjine mačeha Hivrja snedel dano besedo. Spokornik ponovno obljubi Gricku hčer, če ga le reši zdaj iz neprijetnega položaja. Grickó odveže oba ujetnika, ki obenem tudi izvesta, da se je kobila medtem že našla. Ko ostane Grickó sam, se mu približa cigan in ga poterja za obljubljene vole. V zahvalo za pomoč jih fant rad odstopi.

5. slika: Parasja se s pesmijo tolaži v žalosti, ker ji je mačeha preprečila poroko. Tedaj pa ji že Kum privede ljubljenega Gricka, ki jo vesel objame. Čerevik ju že hoče blagosloviti in kar na mestu prirediti svatbo, izkoriščajoč priliko, da je Hivrja za izkupiček od kobile šla od doma kupovat sukno. Vse bi bilo v redu, ako se ne bi Hivrja prav vtem iznenada vrnila. Ob njenem viku in kriku pa pozove navzoči cigan zbrane fante, da jo zgrabijo. Pa tudi Čerevik se zdaj prvič v življenju zave, da vendarle v hiši gospodar nosi hlače, in opravi zaročno ceremonijo do konca. Fantje in dekleta veselo zarajajo in zapoje v čast mlademu paru.