

Richard
Strauss
Ariadna
na Naksosu

Ariadne auf Naxos

Opera v dveh dejanjih

Premiera
13. 10. 2022

Sezona
2022/23

Ariadna na Naksosu

Ariadne auf Naxos

Opera v dveh dejanjih

ARIADNA NA NAKSOSU

Premiera

13. 10. 2022

Glasba

Richard Strauss

Libreto

Hugo von Hofmannsthal

Dirigent

Aleksandar Marković

Režiser in dramaturg

Marin Blažević

Predstava ima
en odmor.

ZASEDBA VLOG

Ariadna

Maida Hundeling k. g.* / Urška Breznik /
Ana Dežman k. g.

Bakh

Branko Robinšak / Luis Chapa k. g.*

Zerbinetta

Nina Dominko k. g.* / Theresa Plut k. g.

Harlekin

Slavko Savinšek / Jaka Mihelač k. g.*

Scaramuccio

Aljaž Farasin* / Aljaž Žgavc k. g.

Truffaldino

Saša Čano / Peter Martinčič*

Brighella

Dejan Maksimilijan Vrbančič* / Aco Bišćević k. g.

Skladatelj

Nuška Drašček* / Jadranka Juras k. g.

Učitelj glasbe

Robert Vrčon / Jože Vidic*

Plesni učitelj

Matej Vovk* / Edvard Strah

Lakaj

Zoran Potočan / Tomaž Štular k. g.*

Najada

Eva Černe Avbelj k. g.* / Štefica Grasselli k. g.

Eho

Rebeka Radovan* / Galja Gorčeva

Driada

Mirjam Kalin / Inez Osina Rues k. g.*

Častnik

Gregor Ravnik k. g.

Dvorni upravitelj

Filip Samobor k. g.* / Norina Radovan

Lasuljar

Dimitrije Savić k. g.* / Lukas Somoza Osterc k. g.

Telesna čuvaja in natakarja

Marcel Krek k. g. in Martin Meserko k. g.

Najbogatejši Slovenec in 7. na Forbesovem seznamu najbogatejših, gospod Tomaž Čibej

Tomaž Čibej

Njegova spremljevalka Eva Najada Čibej /

Štefica Najada Čibej

Eva Černe Avbelj k. g.* / Štefica Grasselli k. g.

Novinar in voditelj Udarnih novic

Slavko Bobovnik k. g.

Scenograf

Alan Vukelić

Kostumografinja

Sandra Dekanić

Oblikovalca svetlobe

Alan Vukelić, Marin Blažević

Koreografinja

Mila Čuljak

Koncertni mojster

Gregor Traven

Asistent dirigenta

Jakob Barbo

Asistentka režiserja

Simona Pinter

Asistentka koreografa

Claudia Sovre

Lektorica

Anja Avbelj

Vodja študija

Irena Zajec

Korepetitorke

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana,

Irena Zajec, Irina Milivojević

Šepetalca

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Inspicent

Tomaž Čibej

Operni fantomi v sklepnem prizoru drugega dejanja nosijo kostume iz predstav *Glumači* (kostumografinje M. Benedetti), *Carmen* (K. Dufлот), *Devica Orleanska*, *Capuleti in Montegi*, *Macbeth*, *Evergreen* (B. Radulović), *Rigoletto* (S. Vizintin), *Lepotica in zver*, *Ljubezenski napoj* (A. Hranitelj), *Faust* (Y. Tax), *Nabucco* (B. Leistner, L. Kulaš), *Figarova svatba* (V. Fišer), *Seviljski brivec* (A. Savić Gecan), *Orfej v peklu* (S. Lapajne), *La traviata*, *Luisa Miller* (B. Richter), *Saloma* (K. Pasternaka).

*Premiera.

ORKESTER SNG OPERA IN BALET**LJUBLJANA****I. violine**

Vesna Velušček, Domen Lorenz, Polona Ruter,
Natalija Čabrunič, Metka Zupančič, Metka Udovč,
Jelena Pejić

II. violine

Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović,
Nastja Dolinar, Saša Kmet, Ana Stadler,
Špela Jevnišek, Olga Čibej

Viole

Ana Glišič Dimitrova, Jevgenij Meleščenko,
Gea Pantner*, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella,
Aljaž Mihelač, Laslo Babinski

Violončela

Damir Hamidullin, Fulvio Drosolini,
Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera,
Aleksandra Čano Muharemović, Urban Marinko,
Bernardo Brizani*

Kontrabasi

Jacopo Tarchini, Valerij Bogdanov,
Alesandar Blagojević, Mateja Murn Zorko*

Harfa

Maria Gamboz Gradišnik, Lara Hrastnik*,
Tea Plesničar*

Klavir, čelesta, harmonij

Kayoko Ikeda, Stefan Pajanović, Mija Novak*,
Rebeka Dobravec*

Flavte

Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrović,
Matjaž Debeljak, Špela Benčina

Oboe

Jonathan Mauch, Claudia Pavarin, Manca Marinko,
Darko Jager

Klarineti

Tadej Kenig, Jakob Bobek, Borut Turk, David Gregorc

Fagoti

Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić,
Eva Fritz*

Rogovi

Primož Zemljak, Marko Arh, Ana Mir, Erik Košak

Trobente

Uroš Pavlović, Gregor Turk

Pozavne

Tine Plahutnik, Leon Leskovšek

Timpani

Tomaž Vouk,

Rudi

Podkrajšek

Tolkala

Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Petra Vidmar*,
Maja Povše*, Katarina Kukovič*, Martin Pinter*

Inšpektor orkestra

Martin Žužek Kres

Produkcijjska ekipa

Producentka Polona Kante Pavlin, *organizatorica*
kulturnega programa Brigita Gojič, *producent*
Roman Pušnjak, *producentka* Nives Fras,
koordinator baleta Simon Stanojevič,
dramaturginja Tatjana Ažman, *lektorica*
Marja Filipčič Redžić

Prevod libreta za nadnapise

Mariana Vasle (slovenski jezik),
Nataša Jelić (angleški jezik)

Tehnična izvedba nadnapisov

Luka Šinigoj

Mojster za zvok

Luka Berden

Kamera

Matija Grošelj

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in
SNG Drama Ljubljana, *vodja* Matjaž Arčan

Tehnična služba SNG Opera in balet Ljubljana

Vodja službe (tehnični vodja) in koordinator del
tehnične ekipe po pooblastilu direktorja ter vodja
scenske razsvetljave – mojster luči Jasmin Šehić,
vodja odrske tehnike Franci Stanonik, *video tehnik*
Matija Grošelj*, *vodja rekviziterjev* Sandi Dragičević,
vodja maskerjev - lasuljarjev Marijana Sešek, *vodja*
frizerjev - lasuljarjev Nevenka Zajc, *vodja moške*
garderobe Vida Markelj, *vodja ženske garderobe*
Ksenija Šehić

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

Vsebina

Predigra – Prolog

Kam postaviti Prolog te neobičajne opere? Na Dunaj, kot je v izvorniku, ali kam drugam? Morda v Ljubljano? V naši različici opere *Ariadna na Naksosu* je nesramno bogat – izmišljeni – slovenski tajkun, eden najbogatejših ljudi v Evropi, kupil stavbo ljubljanske Opere in si v njej uredil razkošno domovanje. Novi lastnik pripravlja veliko slavnostno odprtje svoje nove rezidence in si za to priložnost zamisli, da bi svojim gostom po večerji, a še pred ognjemetom, ponudil nekaj eksotičnega: v stavbi so se namreč nekoč izvajale operne predstave.

Pevci se pripravljajo na uprizoritev nove opere mladega skladatelja. Njegov učitelj je od hišnega upravitelja ravnokar izvedel, da na predvideni večer ne bo izvedena le opera njegovega učenca, temveč je tajkun, ki se je zbal, da bo *Ariadna na Naksosu* predolgočasna, kot razvedrilo njegovim gostom za isti večer najel še igralsko družčino, ki naj bi nastopila z veselo italijansko komedijo. Učitelj skuša ugovarjati, a upravitelj mu pojasni, da gospodar ne trpi oporekanja.

Medtem ko učitelj razmišlja, kako naj svojemu učencu pove pretresljivo novico, se drugi trudijo dogovoriti o poteku večera. Zerbinetta meni, da bi morala biti prva na vrsti komedija, saj bodo poslušalci sicer zaspali. Plesni mojster ji zagotavlja, da se bo občinstvo po izjemno dolgočasni operi ob nastopu nezveste Zerbinette in njenih štirih ljubimcev zbudilo in da jim bo od celega večera v spominu ostal

le ples srčkane Zerbinette. Učitelj pa skuša prepričati primadono, naj bo brez skrbi, saj bodo vsi resni obiskovalci vendar prišli na predstavo le zaradi nje. Najbolj nesrečen od vseh je seveda skladatelj. Umakniti se hoče iz umazanega sveta gledaliških spletk, kjer mu je presahnil ves glasbeni navdih.

Dvorni upravitelj prispe z novim gospodovim naročilom: opera in komedija ne bosta na sporedu ena za drugo, temveč hkrati. Bogataš je mnenja, da je tako lepega domovanja, kot je njegovo, škoda, da bi se v njem dolgočasili ob samotnem Ariadninem otoku, in ga zato namerava popestriti z liki commedie dell'arte. Izvajalci naj se sami dogovorijo, kako bodo izvedli skupno predstavo, nenazadnje so plačani za to. Primadona in tenorist sta zgrožena, skladatelj pa grozi, da bo prepovedal izvedbo svoje opere. Učitelj ga spomni, da njegova zamisel ni najboljša, saj je z izkupičkom tega večera nameraval živeti naslednjega pol leta. Tudi plesni mojster ne izgubi glave. Predlaga, naj skladatelj opero skrajša, saj je tako ali tako predolga. Zerbinetta in njeni štirje fantje pa se tako znajdejo v vsakovrstnih okoliščinah in bodo zato zagotovo znali med opero improvizirati kratkočasne vložke. Končno se slika zbistri: če hoče skladatelj še ta večer slišati svojo opero, mu ne preostane drugega, kot da jo skrajša.

Učitelj prepriča primadono, da bo skladatelj črtal le tenoristove arije, tenoristu pa zagotovi, da bo zagotovo okrajšal Ariadnino vlogo. Skladatelj edini noče ničesar slišati o tem in verjame v vrednost svojega umetniškega dela. Njegova zavzetost za kratek hip prevzame Zerbinetto, ki se zave, kako samotno se pravzaprav počuti ob svojih zapeljivih nastopih. Skladatelj v njenih besedah začuti toplino in njegova odločnost, da opere ne bo skrajšal, začne popuščati. Pevci in igralci se zberejo na odru, učitelj glasbe jim da še zadnja režijska navodila in preden se skladatelj zave, se predstava začne.

Vsebina opere (v operi) *Ariadna na Naksosu*

Pred skalno votlino na pustem otoku Naksos leži Ariadna v globoki žalosti. Otožno petje nimf Najade, Driade in Eho ponazarja naravo, ki se pridružuje Ariadni v njeni bolečini. Ariadna se z vzdihom zbudi iz žalostnih sanj in se sprašuje, če se bo še kdaj vrnila v življenje. Spomni se Tezeja, ki ga je nekoč ljubila, a spomini jo preveč bolijo in

njeno hrepenenje ima en sam cilj, kraljestvo smrti. Pričakuje božjega glasnika Hermesa, ki duše vodi v kraljestvo senc. Zerbinetta in njeni štirje spremljevalci se bojijo, da se je Ariadni omračil um, vsak po svoje jo poskusijo razveseliti, zatem pa skupaj zaplešejo lahkoten ples v ritmu polke.

A vse je zaman. Zerbinetta prijatelje odslovi ter se odloči za pogovor z Ariadno, kot ženska z žensko. Ve, da je vsaka ženska že kdaj izkusila občutek zapuščenosti in gorja ter se pred njim zatekla na samotni otok. Kljub temu pa kljub moški sebičnosti in nezvestobi ne preklinja kar vseh in ostaja ranljiva za novo ljubezen. Včasih se novo čustvo rodi, ko stara ljubezen še traja. Le katera še ni izkusila sočasne ljubezni do dveh moških? Toda Ariadna si v žalosti zakrije obraz in odide v votlino.

Zerbinetta začne s koketno ljubezensko igro. Scaramuccio, Truffaldino in Brighella se na vso moč trudijo in tekmujejo, kdo jo bo osvojil. Harlekin je manj zavzet, saj ve, do bo Zerbinetta na koncu njegova, in zares se znajdeti v objemu, drugi trije pa jezni in užaljeni odidejo.

Nimfe napovedo prihod ladje, na kateri pluje bog Bakh, sin Zeusa in Semele. Po porodu je Zeus mater spremenil v pepel, dečka pa so vzgojile nimfe. Ko je zrasel v mladeniča, se je vkrcal na ladjo in odplul v neznano. Veter ga je prignal do otoka čarovnice Kirke, ki je, sedeč za statvami, vabila tujce, nato pa jih začarala v živali. Pred Bakhovo božansko naravo pa je njena moč zbledela in mladenič se je izmaknil njenim čarom. Še ves omamljen od doživetja je v cvetu mladosti priplul na otok Naksos.

Neizkušeni mladenič zagleda lepo dekle in je prepričan, da je prav taka čarovnica kot Kirka, Ariadna pa verjame, da je ponjo prišel Hermes, ki jo bo odpeljal v smrt. A med njima se rodi ljubezen, kot je določila usoda. Čudež ljubezni spremeni oba: Ariadno vrne v življenje, v Bakhu pa prebudi božansko naravo. Zerbinetta je zadovoljna, da je uspela s svojo modrostjo.

Straussova žanrska mešanica ali »Ko pride novi bog«

**Monika
Marušič**

Richard Strauss (1864–1949) gotovo zaseda mesto najpomembnejšega in najbolj plodovitega opernega skladatelja v Nemčiji 20. stoletja. A še preden je zaslovel na opernem področju, se je uveljavil s svojimi simfoničnimi pesnitvami, ki dokazujejo njegov izjemen občutek za orkestrske barve. Svojo skladateljsko pot je začel temelječ na Berliozovi, Lisztovi in Wagnerjevi tradiciji, ki jo je s časom vsebinsko in oblikovno razširil in obogatil. Zanimivo je, da so prav skladateljeve zgodnje operne stvaritve tiste, ki napovedujejo nastop moderne, medtem ko se poznejša dela umikajo drznosti ekspresionizma in približujejo poznoromantičnemu glasbenemu izrazu.

Skladateljev operni prvenec *Guntram* (1893), ki tako v libretu kot v glasbi razodeva Wagnerjev vpliv, je premiero doživel leto po svojem nastanku, vendar so opero že po nekaj predstavah umaknili z repertoarja. Za nekoliko bolj obetavno se je izkazala skladateljeva naslednja opera *Feuersnot* (*Pomanjkanje ognja*, 1901), ki z ljudsko karakteriziranimi napevi v ritmu *länderja* in valčka že nakazuje na glasbeno govornico poznejšega *Kavalirja z rožo*. Vendar se tudi *Feuersnot* po začetnih uspehih v Dresdnu – najbrž zaradi preveč specifičnih aluzij na krajevne münchenske razmere v libretu – ni uspel uveljaviti kot del stalnega gledališkega repertoarja. Pravo uresničitev individualnega kompozicijskega izraza je Strauss dosegel z opero *Saloma* (1905), ki jo je komponiral po drami Oscarja Wilda.

***Geneza opere je
za skladatelja
in libretista
pomenila pravi
izziv.***

Nastanek dela so močno zaznamovala sočasna spoznanja Sigmunda Freuda in rojstvo psihoanalize, v kontekstu katere gre razumeti Straussov polifoni orkester, ki z mrežo leitmotivov psihološko tolmači zunanje in notranje dogajanje protagonistov. Še intenzivneje je Strauss značilnosti glasbenega izraza in orkestralno monumentalnost stopnjeval v svoji naslednji operi *Elektra* (1908), ki velja za kompozicijsko-tehnični vrhunec skladateljevega opusa. Ustvaril jo je po besedilu pesnika Huga von Hofmannsthal (1874–1929), v katerem je našel idealnega sodelavca, zato ne preseneča, da je ta avtor libretov večine skladateljevih oper. Hofmannsthal je pri pisanju libretov tudi pozneje večkrat posegel po antičnih mitoloških predlogah, na kar je med drugim vplivala dramska teorija Friedricha Nietzscheja, ki jo je filozof izrazil v svojem delu *Rojstvo tragedije* (1872). Nietzsche je v antičnem mitu namreč prepoznal edini izvor zdrave, ustvarjajoče naravne moči. *Saloma* in *Elektra* gotovo veljata za Straussovi najbolj monumentalni in intenzivni deli. Tako je preobrat v njegovih poznejših delih sicer presenetljiv, a obenem skoraj logično nujen po do kraja izrabljenih možnostih simfonične opere.

Dekadentno maščevalnost, ostre disonance in harmonsko drznost, ki je segala proti ekspresionizmu, je Strauss kmalu zamenjal za komični Hofmannsthalov libreto, na katerega je ustvaril svoje najbolj priljubljeno odrsko delo in hkrati tudi eno najmikavnejših komičnih oper nasploh. *Kavalir z rožo* (1910) je tako v skladateljev opus prinesel popoln stilni preobrat, ki bi ga lahko označili za nekakšno mešanico mozartovske klasicistične jasnosti in plesnih dunajskih valčkov 19. stoletja. Navdušenje občinstva

nad Straussovo opero po premieri v Dresdnu leta 1911 je bilo tako veliko, da so v saško prestolnico iz Berlina, Leipziga in Prage vozili posebni vlaki. Predstavniki mlade generacije moderne so sicer bili nad stilnim preobratom skladatelja razočarani, *Kavalirja* so razumeli kot pravo izdajstvo sodobne glasbe, Straussa pa so označili za konservativca.

Stremenje za klasicistično jasnostjo in diatoniko je še bolj značilno in očitno v Straussovi naslednji komični operi *Ariadna na Naksosu*, ki z baročno, s klasicistično in poznoromantično žanrsko mešanico zavzema stilno prav posebno mesto v Straussovem opusu. Besedilo je zopet prispeval Hofmannsthal, ki je za predlogo dela vzel antični mit o Ariadni in Bakhu ter ga prepletel s komičnimi elementi. Ariadna, hči kretskega kralja Minosa in matere Pazifae, se v grškem mitu zaljubi v Tezeja, ko ta pride obračunat z Minotavrom – v labirintu zaprto pošastjo s človeškim telesom in z bikovo glavo, ki ga je z bikom spočela Ariadnina mati Pazifaa. Tezej z Ariadnino pomočjo premaga Minotavra, vrne se iz labirinta in se poroči z Ariadno. Zaljubljenca

odplujeta proti Atenam, Tezejevi domovini. Nadaljevanje mita ima več ohranjenih različic, najbolj znana in v antiki najbolj priljubljena pa pripoveduje, da je Tezej spečo Ariadno zapustil na otoku Naksos (na tej točki se tudi začneja Hofmannsthalova zgodba), kjer jo pozneje najde bog Bakh, ki jo vzame za svojo ženo in napravi nesmrtno.

Geneza opere je za skladatelja in libretista pomenila pravi izziv. Hofmannsthalov predlog se Straussu sprva ni zdel zanimiv – veliko bolj privlačna se mu je zdela libretistova zamisel, ki je pozneje zaživela v operi *Žena brez sence* (1917). A Hofmannsthal je vztrajal pri libretu za *Ariadno* in Straussu o operi pisal, da je sestavljena iz mešanice junaško-mitoloških likov v kostumih iz 18. stoletja ter likov iz commedie dell'arte. Norčki in tepčki bi poudarili komični element, ki bi se prepletal z resnim. »Verjamem, da bi iz tega lahko nastalo nekaj res očarljivega, nov žanr, ki se zgleduje po starejših žanrih, razvoj gre namreč vedno v krogu.«

Strauss se je lotil komponiranja, vendar ga Hofmannsthalova zasnova dela ni popolnoma prepričala: »Iz *Ariadne* bo morda nastalo ljubko delo, vendar je dramska zasnova precej šibka, zato je vse odvisno od pesniške izvedbe.« Skladatelj in libretist sta podobno kot liki v njuni operi gradila z dveh različnih stališč – medtem ko si je Strauss delo zamislil kot kratek in komičen divertimento (privlačna se mu je zdela predvsem komična vloga Zerbinette), je Hofmannsthal v središču zgodbe želel postaviti Ariadno in njeno zvestobo ljubezni:

Delo govori o enem najpomembnejših in neposrednih izzivov življenja: zvestobi; bodisi na način oklepanja tistega, kar je izgubljeno, za vsako ceno, tudi če nas vodi v smrt – bodisi na način preživetja, tako da živimo naprej, gremo čez vse, se preobrazimo, žrtvujemo integriteto lastne duše, vendar kljub preobrazbi ohranimo lastno bistvo in ostanemo človeško bitje.

Opera je bila sprva zamišljena kot krajša enodejanka, ki bi bila uprizorjena skupaj s predstavo po Molièrovi komediji *Žlahtni meščan*, za katero je Strauss prispeval tudi scensko glasbo. V takšni obliki je bila izvedena leta 1912 v Stuttgartu v režiji znamenitega Maxa Reinhardta, vendar se je ob premieri izkazalo, da je kombinacija komedije in opere nepraktična in predolga. Izvedba je skupno trajala šest ur, zahtevala je veliko zasedbo pevcev in igralcev, posledično pa je bila uprizoritev tudi velik finančni zalogaj. Občinstvo nad izvedbo ni bilo navdušeno – tistim, ki so v gledališče prihajali zaradi komedije, opera ni bila pogodu, kot tudi obratno – opernim obiskovalcem ni bila povšeči gledališka predstava.

Tako je Hofmannsthal prišel do zamisli, da bi s skladateljem iz *Ariadne* ustvarila samostojno operno delo s programom, vendar se

Strauss z zamisljijo zopet ni strinjal. Do predelave dela je prišlo šele konec leta 1915, ko so produkcijo *Žene brez sence* zaustavile vojne razmere. Ustvarjalca sta operi o Ariadni dodala predigro, ki vsebinsko nadomešča Molièrovo komedijo in razlaga predhodne dogodke. Dogajanje v prologu sta prestavila iz Pariza na Dunaj, kjer se za pozornost občinstva na dvoru najbogatejšega Dunajčana spopadeta dve gledališki skupini – prva pripravlja komično gledališko igro v stilu *commedie dell'arte*, druga pa opero serio *Ariadna na Naksosu*. Dvorni upravitelj v prologu razglasi, da bosta zaradi časovne stiske obe predstavi izvedeni sočasno. Tako v glavnem delu spremljamo nekakšno opero v operi, v kateri se elementi resne opere in duhoviti značaj *commedie dell'arte* prepletata v muzikalno enovito celoto. Podoba starega dunajskega okolja je naslikana z mešanico klasicističnega in rokokojškega glasbenega sloga. Razliko med obema libretoma – komičnim in resnim – je Strauss poudaril z uporabo lahkega in hitrega parlando sloga v komičnih prizorih, medtem ko je resne izseke uglasbil širokopotezno in spevno. Kontrastno je zasnoval tudi oba glavna lika – vloga resnejše Ariadne je napisana za dramski sopran z bogato orkestrirano spremljavo, medtem ko je komični lik Zerbinette napisan za lahkotnejši koloraturni sopran. Struktura dela stremi k jasno ločenim in zaokroženim točkam, med katerimi gotovo izstopajo Ariadnin elegični monolog in kontrastna Zerbinettina koloraturna arija ter finalni duet Ariadne in Bakha. Privlačni in očarljivi so tudi ansambli, med katerimi je še posebej priljubljen prvi komični ansambel, v katerem Zerbinettini tovariši s plesom in petjem bodrijo potrto Ariadno. Za trio »Töne, töne, süsse Stimme« (»Odmevaj, odmevaj, mili glas«) je Strauss melodijo prevzel iz *Uspavanke* Franza Schuberta, spev »Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen« (»Ljubezen, sovraštvo, upanje, strah«) pa je prevzel iz Mozartove *Klavirske sonate KV 331*. Vsebinska dvojnost opere je podčrtana že v uverturi, v kateri se prepletata dve glasbeni temi – lahkotna in poskočna tema portretira *commedie dell'arte*, medtem ko je opera seria portretirana s spevnejšo melodijo v godalih. Med pripravami obeh gledaliških skupin dvorni upravitelj (govorna vloga) razglasi, da bosta zaradi pomanjkanja časa predstavi uprizorjeni hkrati, saj gledališkemu delu sledi velik ognjemet, ki ga ne gre zamuditi. Novica med nastopajočimi povzroči pravi nemir. Nezadovoljen je predvsem mladi skladatelj, ki pa na koncu vseeno podleže šarmu Zerbinette – glavne protagonistke komične skupine. Strauss je Skladatelja zasnoval kot hlačno vlogo v mozartovskem slogu, kar pomeni, da ga navadno izvaja ženska pevka. Skladateljeva arija »Seien wir wieder gut!« (»Pobotajva se!«) prinaša spevno melodijo v visokem pevskem registru, ki ekspresivno opeva moč glasbe. Prolog se zaključuje z odhodom nastopajočih na oder.

Opera se tako začne na otoku Naksos, kjer potrta Ariadna toži za Tezejem, ki jo je zapustil in brez nje odplul v Atene. Družbo

ji delajo le nimfe Najada, Driada in Eho, ki skupaj z Ariadno objokujejo njeno usodo. Svoj spomin na Tezeja Ariadna izrazi v otožni ariji »Ein Schönes war« (»Lepo obdobje je bilo«), medtem ko sama vdano čaka na smrt (arija »Es gibt ein Reich«, »Nek je kraljestvo«). Zerbinettini komični tovariši skušajo žalostno Ariadno razvedriti s petjem in plesom, a ker jim ne uspe, do Ariadne pristopi samo Zerbinetta in ji v virtuozni koloraturni ariji »Grossmächtige Prinzessin« (»Mogočna princesa«) poda praktičen nasvet, naj starega ljubimca zamenja z novim. Zerbinettina virtuozna arija predstavlja pravi kontrast Ariadninemu resnemu monologu. Ariadna Zerbinettinega nasveta ne sprejme in se potrta umakne. Kmalu zatem nimfe s spremljavo fanfar naznanijo, da se otoku približuje ladja. Ariadna je prepričana, da ponjo prihaja Hermes, prinašalec smrti, ki jo bo vzel v podzemni svet, a se izkaže, da na ladji pluje bog Bakh (Bakh je v grški mitologiji drugo ime za Dioniza – boga vina, rodovitnosti, obredne norosti in gledališča), ki je pobegnil od čarovnice Kirke, o kateri poje v monologu »Circe, kannst du mich hören« (»Kirka, me slišiš«). Ob srečanju ga Ariadna sprva zamenja za Tezeja – nesporazum je ponazorjen tudi glasbeno v dveh harmonsko različnih linijah. A Bakha kmalu prevzame Ariadnina lepota in obljudi ji, da jo bo vzel

Ariadna na Naksosu velja za eno najizvirnejših skladateljevih glasbeno-gledaliških del.

s seboj v nebesa in jo napravil nesmrtno. Ariadno Bakhova ljubezen odreši še nedavne otožnosti, ki jo je povzročila nesrečna ljubezen s Tezejem, opera pa se zaključi z monumentalnim ljubezenskim duetom »Gibt es kein Hinüber« (»Ali ni prehoda«), ki ga je Strauss kljub majhnemu orkestru bogato orkestriral. Duet pričakovano prekine Zerbinetta z znanim komentarjem: »Ko pride novi bog, očarane se mu

predamo«. Strauss tudi Zerbinettin komentar uglasbi v spevni melodiji, ki nakazuje na prevlado moči in čustev opere serie.

Za razliko od zvočnega izobilja *Salome* in *Elektre* je Strauss v *Ariadni* posegel po komorno zasnovanem orkestru 37 instrumentov, s čimer je dosegel lahkotnejšo barvno teksturo. Podvojena pihala je uravnotežil z manjšo trobilsko sekcijo, godali in zajetno sekcijo tolkal, ki se jim občasno pridružijo še harfa, celesta, klavir in harmonij.

V takšni različici je bila *Ariadna na Naksosu* prvič uprizorjena v dunajski Dvorni operi leta 1916, po prvi svetovni vojni pa se je kmalu uveljavila v nemškem stalnem gledališkem repertoarju. Še danes velja za eno najizvirnejših skladateljevih glasbeno-gledaliških del. Straussu je v operi uspelo prepričljivo združiti pravi spekter tragičnih, herojskih, komičnih in ganljivo intimnih elementov. Dramska predloga, ki se je sprva zdela nenavadna in tvegana, se je izkazala za učinkovito, saj je skladatelj z *Ariadno* doživel tudi zadnji večji operni uspeh – njegova poznejša dela niso dosegla

pompoznosti zgodnejših stvaritev. Slovensko narodno gledališče Opera in balet Ljubljana je *Ariadno* prvič uprizorilo v sezoni 1957/1958 v režiji Hinka Leskovška, pozneje pa še leta 1994, ko je predstavo režiral znameniti nemški režiser Lutz Hochstraate. Milena Morača je za vlogo Skladatelja v produkciji leta 1994 prejela nagrado Prešernovega sklada, predstava pa je bila deležna pozitivnih kritik tudi v dnevnem tisku.

Opere ni mogoče uničiti tako zlahka

Pogovor z režiserjem

**Tatjana
Ažman**

Marin Blažević je hrvaški dramaturg, ki se zadnja leta posveča vodenju Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca na Reki, uveljavil pa se je tudi kot spreten režiser opernih predstav. Ustvaril je niz uspešnih opernih produkcij, z njimi nastopil tudi na opernih festivalih v tujini, ogledali smo si jih lahko tudi pri nas. Vrsto let prav tako sodeluje s slovenskim gledališčem in našimi prepoznavnimi ustvarjalci, zato se v Sloveniji počuti nadvse domače. Njegove režije temeljijo na poznavanju uprizoritvenih praks in kritičnem razmišljanju o vprašanih gledališke umetnosti. Na podoben način se loteva tudi režij opernih predstav, v katerih med drugim tematizira tudi vlogo opere v 21. stoletju. Rekla bi, da to zvrst umetnosti globoko spoštuje in jo ima iskreno rad. Ob začetku vaj za *Ariadno na Naksosu* sva preletela njegovo bogato umetniško pot in se ozrla v globine idejne zasnove naše nove uprizoritve.

Na pot opernega režiserja me je usmerila vrsta okoliščin, ki so nastopile v času moje primarne kariere dramaturga. Dolgo sem bil profesor na Akademiji dramske umetnosti v Zagrebu, kjer sem predaval zgodovino dramskih umetnosti, dramaturgijo in uprizoritvene študije. Svoje teoretične in dramaturške ideje, razmišljanja in razprave sem v izvedbeni praksi preizkusil pozneje. Obratni vrstni red je bila seveda posledica mojega primarnega,

teoretičnega interesa. Pred prvimi opernimi režijami pa sem se že nekaj let ukvarjal z operno dramaturgijo, sicer na specifičen način. Vlatka Oršanić me je, na primer, povabila, naj predavam dramaturgijo na zagrebški Glasbeni akademiji.

Pri skoraj vsaki operni režiji, ki sem se je lotil od takrat, me ni motivirala zgolj postavitev katerega od opernih naslovov, temveč so me zanimala konkretna vprašanja, konvencije in izzivi operne izvedbe. To morda najboljše opišejo trije primeri mojih režij. Najprej sem v dveh zaporednih sezonah režiral projekt *Trilogija Verdi-Shakespeare: Otello, Macbeth in Falstaff*. V predstavah smo se posvečali tudi vlogi občinstva, vsaka od oper je na svoj način tematizirala položaj gledalca oziroma način gledanja operne predstave. Rezultat tega prestopa je bil, da smo del opere *Falstaff* izvajali v avditoriju.

Kot drugi primer za to, kar me zanima pri operni dramaturgiji in režiji, lahko omenim *Tosco*. Vsako dejanje opere sem postavil v drug časovni in prostorski, torej drug zgodovinski okvir. Prvega v leto 1900, z razmislekom o tem, na kakšen način so *Tosco* izvajali v času njenega nastanka. V drugem dejanju smo opero prenesli v obdobje Neodvisne države Hrvaške, v čas fašizma. Konkretizirali smo ustaški milje: Scarpia je bil Ante Pavelić, Tosca pa hrvaška sopranistka Zinka Kunc oziroma Zinka Milanov. Vprašanje drugega dejanja je bilo, kaj bi se zgodilo, če bi operna pevka leta 1941 pripotovala v Zagreb, se spoznala s Pavelićem in ga na koncu ubila. Uporabili smo kopijo njenega izvirnega kostuma Tosce iz Metropolitanske opere. Tretje dejanje je bilo hkrati splošno in sodobno, danes na nekem vojnem območju, na primer Bližnjem vzhodu. Tosca in Cavaradossi sta bila sodobna revolucionarja, ki sta sodelovala pri odstranitvi enega izmed sodobnih diktatorjev te države. Hkrati sem raziskoval tudi različne režijske in igralske pristope oziroma sloge. V vsakem dejanju se je igralo v drugačnem stilu igre, ta pa je bila prilagojena časovnim in prostorskim okvirom.

Tretji niz predstav, kjer bi rad poudaril dramaturški vidik, je niz *Julij Cezar v Egiptu*, Busonijev *Harlekin* in naša *Ariadna na Naksosu*. Te opere so moja osebna izbira za trilogijo, ki razmišlja o operi sami. S tem ne mislim le na zgodbo ali posamezne like v predstavi, temveč tudi na zelo specifične režijske in dramaturške prijeme, konvencije in druge posebnosti pri nastajanju opernih uprizoritev. V prvi od teh predstav, operi *Julij Cezar v Egiptu*, ki je bila pred časom izvedena tudi na odru festivala v Savonlinni, smo tri dejanja nanizali tako, da je prvo dejanje prikazovalo potek nastajanja oziroma konstituiranja operne uprizoritve: začeli smo s sedečo vajo, ki smo ji dodajali elemente spektakla – kostume in igro, in idejo peljali od običajnih vaj do končne oblike predstave. Drugo dejanje je bilo postavljeno kot najrazkošnejši operni spektakel, v tretjem pa smo ta spektakel

razgradili, dekonstruirali, in ga vrnilo na začetno točko. Redko izvajana opera *Harlekin* je bila postavljena v obliki opernega večera skupaj s Puccinijevo opero *Gianni Schicchi*, večer pa sva režirala dva režiserja. Domislil sem se, da se operna predstava *Harlekin* udejanja kot priprava na komično opero *Gianni Schicchi*, dogaja se v tisti pomembni uri pred začetkom predstave. V operi *Harlekin* smo postavljali scenografijo za naslednjo predstavo tistega večera, vse osebe pa so bile tehnično osebje ali posamezniki, ki so si v nenavadnem, odmaknjenem vzdušju oblačili kostume likov naslednje opere. Zgradba opere *Harlekin* je zelo posebna – glavni protagonist ni operni pevec, pač pa mora biti igralec. V reškem HNK imamo dramski ansambel, Italijansko dramo, v katerem so tudi igralci, šolani v tradiciji italijanske commedie dell'arte. Tako se mi je ponudila priložnost spoznati posebno obliko humorja, dramaturgije in dela z besedilom, ko jo ta zahteva. Nato pa me je Marko Hribernik povabil k vam.

Dogajanje v operi *Ariadna na Naksosu* se odigrava na podoben način kot pravkar opisani primer. Celotni prvi del, prolog, je pravzaprav dogajanje, povezano s pripravami na operno predstavo, ki naj bi se šele zgodila, in to z zelo nenavadnim dramaturškim zapletom. Ideja libretista in skladatelja, da v resno opero vključita elemente komične opere, farse oziroma commedie dell'arte, bo gotovo tudi vaše občinstvo najprej presenetila, potem pa ga bo, in v to verjamem, tudi navdušila. V tej točki sem se torej srečal z vsebinami, ki sem jih obravnaval že pri postavitvi *Harlekina*, po drugi strani pa smo sedaj izzvani, da v isti predstavi doživimo, analiziramo in preučimo, kaj se pravzaprav dogaja,

Kar je v operi, celo v klasični operi 19. stoletja, konvencija, je v dramskem gledališču 20. stoletja prepoznano kot invencijo.

ko se v eni uprizoritvi srečata dva popolnoma različna, nasprotna gledališka žanra – na eni strani klasična, resna operna tragedija, ki ima pravzaprav srečen konec, na drugi pa prava gledališka farsa.

Libreto pa ima še eno, neverjetno odliko, izpostavlja idejo naročnika, ki se sprašuje, ali je pri izvajanju uprizoritve smiselno vztrajati z ustaljenim, tradicionalnim vrstnim redom predstav – ena predstava za drugo – ali pa se mora zgoditi še kaj bolj nenavadnega, na primer, da se žanrsko popolnoma različni predstavi izvajata vzporedno. Kaj je treba za to narediti, kako to prikazati, kakšen bo odziv občinstva in ali bo ta trk sploh učinkoval? To je izjemno vprašanje, zato je to delo zame izreden izziv, vznemirja me celo veliko bolj od denimo postavitve *Aide* v ogromni puljski Areni, še posebej, ker smo v tem trenutku, ko se pogovarjava, šele pri začetnih vajah in niti sam nisem prepričan, do kakšnega rezultata bomo prišli na koncu. S tem ne mislim, kako zanimiva bo predstava, pač pa, kako se bo udejanjil odnos med vsemi naštetimi skrajnostmi, med tragičnim in komičnim, poduhovljeno agonijo in prostodušno igro, med konvencionalno operno formo in

farso, commedio dell'arte oziroma improvizirano gledališko obliko. Ideja *Ariadne na Naksosu* torej temelji na dveh popolnoma različnih dejanjih, ki prinašata povsem različna pogleda na isto temo, ter v radikalnosti slednjega – občinstvo namreč pričakuje konvencionalno opero italijanskega tipa. S tem sicer nimam težav, saj se ne ukvarjamo z ničemer, kar ne bi bilo zapisano že v partituri. Prav tako mi je blizu tudi razumevanje opernih konvencij na način, da jih sicer spoštujemo in iskreno ljubimo, a tudi preverjamo. V njih se namreč skriva nekaj neskončno naivnega in lepega, pa tudi problematičnega. Kar je v operi, celo v klasični operi 19. stoletja, konvencija, je dramsko gledališče 20. stoletja prepoznano kot invencija oziroma provokacija pa tudi kot polje za raziskovanje, alternativa. Tak primer so v operi na primer ansambelski prizori – ti veljajo za konvencionalne –, ko besed sploh ne moremo razumeti in te ne prodrejo do občinstva, da bi jih razumelo; ni tega ušesa, ki bi razločilo vsebino finala drugega dejanja v *Aidi*. Vsebinsko nadomešča izkušnja, ustvariti moramo intenzivnost doživljanja, ki se ji je treba prepustiti, da bi na nas lahko delovala organsko. Po drugi strani pa mi je blizu dejstvo, da se ob obisku operne predstave prepustimo izkušnji ritualnega gledališča, konvencijam, ki zaobjemajo vse predpisane obrede obiska opernih gledališč, da ne govorim o festivalih, kamor gremo skorajda kot na romanje, da bi v posvečenem okolju doživeli nekaj intenzivnega.

Tudi operni pevci so močno zavezani konvenciji. Njihova izkušnja je čisto drugačna od izkušnje igralcev v dramskem gledališču. Struktura operne predstave, protokol in partitura jih določajo na popolnoma drugačen način. Rekel bi, da istočasno delujejo na več izvedbenih ravneh: ustvariti morajo lik, a pred sabo imajo predpisano partituro, iz katere tako rekoč ni izhoda – če odmislimo dejstvo, da je svobodna interpretacija do določene mere vendarle dopuščena. Obenem imajo pred sabo dirigenta, ki skrbi za skladnost celotne izvedbe opernega dela. Lahko bi rekel, da so operni pevci po konvenciji izvedbeno podvojeni. Delujejo sicer kot samostojni liki, vsi pa vemo, da ves čas pogledujejo k dirigentu ali na monitor, to celo vidimo in tudi vemo, da se nikoli ne morejo v polnosti prepustiti igranju svojega dramskega lika. Da v celotnem kompleksu izvedbe operne predstave sploh lahko delujejo, vlogo izvajajo z distanco. Pojavlja se nekakšen brechtovski element na ravni igralske izvedbe vloge, pogojen z izvedbeno konvencijo. Dirigent jih nenehno odmika od dogajanja na odru in obratno – dogajanje na odru jih nenehoma odmika od dirigenta. Prisiljeni so hoditi po nekakšnem robu in obstajati v ambivalentni izvedbi.

In to ni vse. Kar operno izvedbo naredi konvencionalno in po tradiciji dramskega gledališča hkrati inventivno, je dejstvo, da občinstvo prihaja na operne predstave z natančnim predznanjem o vsebini. Zdi se, kot da v opernih predstavah pravzaprav ni pomemben potek

zgodbe, pač pa je pomembno, na kakšen način je ta povedana, kako nanjo gledamo in kakšno je glede tega naše stališče. Opera nam torej s svojimi konvencijami na paradoksalen način ponuja nekatere zamisli novega, avantgardnega, alternativnega gledališča, ki jih dramsko gledališče dojema kot invencije.

Ariadna na Naksosu je operno delo, ki razpira vse vidike opernih konvencij in nas poziva, da se ukvarjamo tudi z njimi in ne le z operno zgodbo. Protisloven je že naslov, cela polovica dela sploh ne govori o tej zgodbi. Tudi liki iz *commedie dell'arte* se kritično opredeljujejo ne le do zgodbe o Ariadni, temveč tudi do celotnega pogleda na svet, ki ga Ariadna predstavlja – do mrtvega kraljestva, v katerem živimo v plemeniti in večni agoniji. Tej predstavi o življenju stoji nasproti druga, popolnoma različna, ki jo zastopajo komedijanti in tudi sam izvedbeni slog. Vloga Ariadne je izjemno statična, vsaj v fizičnem smislu, medtem ko se v njej sami odpirajo vsa prostranstva in jo preplavljajo hudourniki misli in občutkov. To je prava operna heroina, okoli nje pa nenehno plešejo liki *commedie dell'arte*.

V Ariadni je dokaj podrobno in radikalno problematizirano nekaj, kar bi lahko poimenoval prekletstvo opere.

Ariadna na Naksosu odpira še eno razsežnost, ki je v takem pomenskem obsegu in kritičnem potencialu ni v nobeni drugi operi. Mislim na izrazito in sarkastično poudarjanje odvisnosti opere od kapitala, od finančne moči. Ne gre le za izvedbeno obliko, temveč tudi za opero kot institucijo. Vse, kar se zgodi v *Ariadni na Naksosu*, je posledica odločitve najbogatejšega Dunajčana, da bo to delo uprizorjeno za zabavo, kot spremljevalni dogodek svečane večerje v njegovi rezidenci. Bogataš pozneje dojame, da je opera

preresna, preveč dolgočasna, celo utrujajoča. To se mu zdi zadosten razlog, da za isti večer povabi še komedijante, ki naj bi razbili agonijo in dolgočasje, v resnici pa celotno predstavo. A da bi se bogataševa zamisel lahko uresničila, sta potrebna dva pogoja – prvi je časovni. Vse dogajanje se mora izvršiti do devete ure, ko bo šele sledila prava zabava, in sicer ognjemet. Ideja opernega spektakla je banalizirana do te mere, da na koncu obstaja še večji spektakel, kot je opera. Na drugi strani pa stoji predpogoj kapitala. Skladatelj, ki je opero napisal, se znajde v okoliščinah, ko mora – če želi doživeti izvedbo svoje opere – pristati na vse, kar od njega zahteva mecen. Na koncu se seveda vda, saj je od honorarja odvisna njegova eksistenca. Na ta način je v *Ariadni* dokaj podrobno in radikalno problematizirano nekaj, kar bi lahko poimenoval prekletstvo opere. Da bi predstava uspela, se mora opera kompromitirati. Da bi doživela vrhunec, mora pristati na vse pogoje kapitala. Tematizirali smo tudi to odvisnost – moje prvo vprašanje v začetku priprav na režijo je bilo, kje se zgodba odigrava in kdo je človek, zaradi katerega se vse zapleta, ki se ga v prologu sicer nenehno omenja, a se nikoli ne pojavi, nastopi zgolj njegov zastopnik.

Hofmannsthalov in Straussov najbogatejši Dunajčan je v našem primeru ne le najbogatejši Slovenec, temveč tudi eden najbogatejših ljudi na zemeljski obli. Po vsem svetu je pokupil najvrednejše simbole, kot sta med drugim delovna miza iz Ovalne dvorane ameriškega predsednika in kraljevi prestol britanskih monarhov, kupil pa je tudi ljubljansko Opero, ko je ta zaradi vrste dogodkov bankrotirala. Potem se je odločil, da bo stavbo gledališča spremenil v svojo rezidenco in v njej želi izvesti predstavo.

Kljub naši viziji propada vseh vrednot, tudi umetnosti, pa je stavba še vedno polna duhov iz nekdanjih opernih predstav. To je meni hkrati najlepše in najbolj žalostno. To bomo tudi prikazali na odru, v drugem delu predstave se bodo kot fantomi pojavljali prizori oziroma liki iz drugih opernih predstav. In v tej točki se spet vračamo na začetek – operne konvencije ljubimo, ne glede na to, kaj si o njih v resnici mislimo in v kolikšni meri jih kritično preverjamo. Arhaične in za današnji čas neverjetne, so še vedno zelo žive, kar nam dokazujejo dobro obiskane operne predstave. To najbrž pomeni, da so nam konvencije pomembne in da imajo posebno vrednost. Operni fantomi v naši predstavi bodo poudarili njihovo preživetje. Opera kot forma in kot institucija se bo na koncu pokazala kot nekaj, česar ni mogoče zlahka uničiti.

Ustvarjalci



Aleksandar Marković *Dirigent*

Uveljavljen je kot karizmatičen dirigent simfonične in operne glasbe. Za sabo ima mandat glavnega dirigenta Tirolskega deželnega gledališča v Innsbrucku in Tirolskega simfoničnega orkestra, glasbenega vodje in glavnega dirigenta Filharmoničnega orkestra v Brnu ter glasbenega vodje Opere North iz Leedsa (VB). Ob začetku sezone 2021/2022 je prevzel dolžnosti glavnega dirigenta Vojvodinskega simfoničnega orkestra v Novem Sadu, evropski prestolnici kulture 2022, septembra 2022 pa je zasedel mesto prvega gostujočega dirigenta orkestra Sinfonie Varsovia.

V Beogradu rojeni dirigent je diplomiral na Univerzi za glasbo in uprizoritvene umetnosti na Dunaju v razredu Leopolda Hagerja. Obiskoval je mojstrske delavnice na glasbeni akademiji Chigiana v Sieni in bil štipendist fundacije Herberta von Karajana v Berlinu. Na 7. mednarodnem dirigentskem tekmovanju Grzegorza Fitelberga v Katowicach je prejel prvo nagrado. Vodil je številne znamenite orkestre po svetu, med katerimi so: Kraljevi filharmonični orkester

iz Liverpoola, Simfonični orkester mesta Birmingham, Nacionalni simfonični orkester irskega radia in televizije, Belgijski nacionalni orkester, Münchenski radijski orkester, Simfonični orkester iz Odenseja, Simfonični orkester iz Bournemoutha, BBC-jev Škotski simfonični orkester, Simfonični orkester iz Malmöja (Švedska), Filharmonični orkester iz Katarja, Beethovnov orkester iz Bonna, Simfonični orkester Hrvaškega Radia in televizije, Simfonični orkester Češkega radia, Komorni orkester iz Lausanne, Simfonični orkester gledališča Verdi v Trstu, Bremenska filharmonija, Lübeška filharmonija, Mannheimski komorni orkester, orkester Operne hiše v Wuppertalu, Simfonični orkester Španskega radia in televizije, Dunajski simfonični orkester, Slovenska, Slovaška, Dresdenska, Stuttgartska, Beograjska, Zagrebška, Sarajevska filharmonija, Državna kapela iz Halleja, Praški simfonični orkester, orkester Concertne hiše v Berlinu, DSO v Berlinu, Orkester Mozarteum v Salzburgu, Dunajski komorni orkester, Škotski komorni orkester, Janáčkova filharmonija v Ostravi, Litovski narodni simfonični orkester, Simfonični orkester v Sankt Gallnu, Državni orkester v Braunschweigu in drugi. Leta 2020 je prvič nastopil v Združenih državah Amerike, kjer je v Operi v Seattlu dirigiral opero *Evgenij Onjegin* P. I. Čajkovskega. V času svoje uspešne kariere je kot dirigent med drugim poustvaril še opero *Jenufa* (Janáček), *Kavalirja z rožo*, *Salomo*, *Letečega Holandca*, *Madamo Butterfly*, *Tosco*, *Cavallerio rusticano/Glumače*, *Figarovo svatbo*, *Romeo in Julijo*, *Traviato*, *Nabucca*, *Normo*, *Moč*

usode, koncertno izvedel opero *Rienzi* in sodeloval pri več baletnih produkcijah. V Sloveniji je na odru Cankarjevega doma dirigiral opero *Leteči Holandec*, v SNG Opera in balet pa uvodno predstavo v sezono 2021/2022 *Apollon Musagète/Oedipus rex*.

Aleksandar Marković je znan po izvajanju širokega repertoarja simfonične in operne glasbe, od klasične in romantične vse do sodobne (Hartmann, Schiske, Ištván, Rózsa, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Glass, D'Áse, Pintscher, Larcher, Tüür, Jusupov, Salonen in MacMillan).

Priznani dirigent se z velikim navdušenjem posveča tudi vzgoji mladih glasbenikov.



Marin Blažević

Režiser in dramaturg

Dramaturg, operni režiser, kreativni producent in profesor na področju gledališkega ter uprizoritvenega izobraževanja s sedežem v Zagrebu. Trenutno je angažiran kot ravnatelj in umetniški direktor Hrvaškega narodnega gledališča Ivana plemenitega Zajca na Reki (Hrvatsko narodno kazalište Ivana plemenitog Zajca Rijeka).

V svoji raznoliki karieri se je loteval najrazličnejših umetniških, akademskih in administrativnih nalog, projektov in odgovornosti. Poučeval je na Akademiji dramske umetnosti in Glasbeni akademiji Univerze v Zagrebu pa tudi na umetniški šoli Univerze Columbia v New Yorku (Columbia University School of the Arts). Predavanja, seminarje in mojstrske tečaje s področja sodobne gledališke teorije in prakse, uprizoritvenih umetnosti in dramaturgije je vodil na številnih cenjenih univerzah in umetniških šolah po svetu (Yale School of Drama v Združenih državah Amerike, Akademija za gledališče Univerze za umetnost v Helsinkih, Roski School of Art and Design /Šola za umetnost in oblikovanje Roski/ v Južni

Kaliforniji, Royal Melbourne Institute of Technology /Kraljevi inštitut za tehnologijo v Melbournu/). Svoje prispevke objavlja v angleškem, hrvaškem, slovenskem, italijanskem in še nekaj jezikih. Med knjigami, ki jih je urejal, je tudi zbornik o delu gledališke skupine Via Negativa iz Ljubljane z naslovom *Ne* (2011).

Kot dramaturg deluje na dramskem in opernem področju. Med predstavami, pri katerih je sodeloval, izstopajo *Miss Julie*, *Who the Fuck is Marko Mandić*, *Trilogija o hrvaškem fašizmu*, *Rigoletto* in *reCallas*. Z nagrajenim gledališkim projektom *Aleksandra Zec* (2014), ki je nastal v sodelovanju z režiserjem Oliverjem Frlićem, je gostoval po vsej Evropi.

V zadnjih letih se posveča predvsem režiji opernih predstav. Händlovo opero *Julij Cezar v Egiptu* (*Giulio Cesare in Egitto*) je režiral v Hrvaškem narodnem gledališču na Reki (2016), v Cankarjevem domu v Ljubljani (2017), leta 2022 pa je predstava gostovala na opernem festivalu v finskem mestu Savonlinna. Na festivalu je bila uprizorjena tudi Blaževićeva metaopera *Harlekin* (*Arlecchino*) Ferruccia Busonija, ki je nastala v koprodukciji med HNK na Reki in HNK v Osijeku. Nagrajene produkcije oper *Macbeth*, *Otello* in *Falstaff* so bile občinstvu predstavljene kot trilogija Verdi-Shakespeare (HNG na Reki, 2017-2018). Režiral je *Aido* in *Carmen* (v okviru festivala poletne klasike v puljski Areni), Gounodovo opero *Romeo in Julija* (koprodukcija HNK na Reki in Manifestazioni, Teatro Alighieri v Ravenni), Straussovo *Elektro* (2019, HNK na Reki v sodelovanju s Cankarjevim domom Ljubljana), *Tosco* in *Traviato* (HNK na Reki).

Med Blaževičevimi prihodnjimi projekti velja omeniti režijo oper *Pričakovanje* (*Erwartung*, produkcija HNK na Reki v sodelovanju z Zagrebško filharmonijo v Koncertni dvorani Vatroslava Lisinskega v Zagrebu), *Don Carlos* (koprodukcija med HNK na Reki in SNG Maribor) ter *Salomo* (HNK v Zagrebu).



Sandra Dekanić

Kostumografinja

Na področju kostumografije deluje od leta 2002. Ustvarila je že več kot dvesto avtorskih kostumografij za dramske, operne in baletne predstave ter tudi kostumografij za muzikal in film. Prve izkušnje kot asistentka kostumografa in kostumografinja je pridobila in Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki. Med letoma 2007 in 2010 je bila v tem gledališču tudi vodja kostumske opreme. Zatem se je podala na samostojno ustvarjalno pot in sodelovala z okrog tridesetimi gledališči ter festivali na Hrvaškem, v Sloveniji, Srbiji, Črni Gori, Italiji, Avstriji, na Poljskem, Portugalskem ter v Nemčiji. Ob tem je soustvarjala z vrsto pomembnih režiserjev, kot so Marin Blažević, Oliver Frljić, Renata Carola Gatica, Toni Cafiero, Tomi Janežič, Eduard Miler, Ana Vukotić, Ivica Boban, Dino Mustafić, Saša Broz in Luka Martin Škof. Med njenimi vidnejšimi stvaritvami so kostumografije za operi *Aida* in *Carmen* v režiji Marina Blaževića, uprizorjeni v puljski Areni, *Trilogija Shakespeare-Verdi* v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki, Mozartova

opera *Čarobna piščal* v režiji Renate Carole Gatic, Shakespearjeva predstava *Romeo in Julija*, ki jo je v gledališču Schauspielhaus v Stuttgartu režiral Oliver Frljić, ter *Ana Karenina oder Arme Leute* po Tolstoju in Dostojevskem, prav tako v režiji Oliverja Frljića. Ugledna kostumografinja je članica Hrvaškega združenja likovnih umetnikov uporabnih umetnosti (ULUPUH) in Hrvaške skupnosti samostojnih umetnikov (HZSU).



Alan Vukelić

Oblikovalec luči

Prve gledališke izkušnje je pridobil že v času srednješolskega izobraževanja v gledališki skupini Otvorena scena Belveder (Odrprta scena Belveder), ki je v 90. letih prejšnjega stoletja zaznamovala neodvisno gledališko delovanje na Reki, kjer tudi živi in dela. Leta 1995 je uspešno opravil seminar za scenografijo, luč in projekcije pri organizaciji MAPA (Moving Academy for Performing Arts) iz Amsterdamu, pri kateri je pridobil tudi svoje prve poklicne izkušnje na delovnem mestu asistenta tehničnega direktorja organizacije v Berlinu (1999–2000). Že leta 2003 je svoje znanje s področja oblikovanja luči in gledališke tehnike predajal udeležencem delavnice Moving Bodies v Ohridu (Makedonija). Od leta 1995 do danes je oblikoval luč za več kot sto predstav. Med najpomembnejše spadajo *Vježbanje smrti* (1995), *Otvorena scena Belveder* (Reka, 1998), *Autostoper* (Teatar Zoe, Umag, 2004), *Kurzschluss* (Prostor plus, 2007), *Promjene* (Zagrebačko kazalište mladih in BADco, Zagreb, 2008), *Final Night Black Seas* (Odesa,

Ukrajina, 2009), *Liga vremena* (HNK Ivana pl. Zajca, BADco, Drugo more, 2010), *Oluja* (gledališče Ulysses, Brioni, 2011). Poskrbel je za oblikovanje luči in tehnični projekt hrvaškega paviljona na Beneškem bienalu (2015), oblikoval scenografijo in luč za operni predstavi *Carmen* (HNK Ivana pl. Zajca, 2017) in *Otello* (v sodelovanju z Daliborjem Fugošićem, HNK Ivana pl. Zajca, 2018), scenografijo za opero *Aida* (v HNK Ivana pl. Zajca in puljski Areni v sodelovanju s scenografom Daliborjem Laginjo, 2019). Ustvaril je scenografijo in luč za opero *Romeo in Julija* (Ravenna Festival in HNK Ivana pl. Zajca, 2020), scenografijo za predstavo *Vježbanje života, drugi put* (HNK Ivana pl. Zajca, 2021) ter scenografijo in luč za predstavi *Traviata* (HNK Ivana pl. Zajca, 2022, režija Marin Blažević) in *Arlecchino* (HNK Ivana pl. Zajca). Posveča se tudi tehnični organizaciji gledaliških in filmskih dogodkov. Od leta 2015 opravlja dolžnosti tehničnega direktorja HNK Ivana pl. Zajca na Reki. Deloval je tudi kot tehnični direktor filmskega festivala v Motovunu (2006–2018), bil je tehnični koordinator v kinematografu Art-kino Croatia (2011–2015), asistent tehničnega direktorja Festivala svjetskog kazališta (2006–2013), tehnični direktor festivala gledališča Omišalj-Čavle (2003–2004), tehnični direktor mednarodnega festivala SEAS (2005), tehnični koordinator na svetovnem kongresu Mednarodne zveze lutkarjev UNIMA (2004), tehnični direktor Ri Teatra (Kulturni center Kalvarija, 2000–2010) ter tehnični vodja mednarodnega festivala Zlati lev v Umagu (2000–2004). Od leta 2007 je član

umetniškega združenja ULUPUH, med letoma 2009 in 2011 pa je bil član Hrvaške skupnosti samostojnih umetnikov.



Mila Čuljak

Koreografinja

Mama, uprizoritvena umetnica ter kulturna in pedagoška delavka. Je avtorica in izvajalka pri projektih skupine TRAFIK (Tranzicijsko-fikcijsko kazalište), umetniške organizacije Koautorska inicijativa OOUR (Soavtorska iniciativa TOZD), skupine D. B. Indoš – kuća ekstremnog muzičkog kazališta, plesnega projekta Llinkt!, združenja scenskih umetnosti Prostor+, gledaliških delavnic Malik, Kik Melone, HNK Ivana pl. Zajca na Reki, umetniških organizacij Kabinet, Drugo more in MAPA. Kot koreografinja in oblikovalka gledališkega giba je sodelovala pri številnih dramskih in opernih produkcijah. Dolga leta sodeluje s hrvaškim kantavtorjem Adamom Semijalcem (poznanim tudi pod umetniškim imenom Bebè na Volè), s katerim sta med drugim ustvarila predstavo *Heroína*. Glasbo te predstave so tudi posneli, dve skladbi sta bili pozneje uvrščeni na zgoščenko *Strašni Riječani* (Dallas Records – Ciklama Records). Kot igralka je debitirala v večkrat nagrajenem filmu *Marijine*, ki ga je režirala Željka Sukova. Kot

pedagoginja deluje v združenju Prostor+, EkS sceni, na Osnovni šoli za klasični balet in sodobni ples v OŠ Vežica na Reki in na Akademiji uporabnih umetnosti (Akademija primijenjenih umjetnosti) na Reki, kjer kot docentka na oddelku za igralsvo in medije predava predmeta Gib ter Igralec in koreografija. Mila Čuljak je avtorica monodrame *Down, by Law*, ki je bila izvedena v koprodukciji med organizacijo Koautorska inicijativa OOUR in HNK Ivana pl. Zajca na Reki. Zanj je prejela nagrado občinstva Zlate Nikolić za najboljšo hrvaško dramsko predstavo v sezoni 2017/2018. Kot radijska igra v režiji Hane Veček se je uvrstila v finale izbora za nagrado najboljša evropska drama, ki jo podeljuje britanska medijska hiša BBC. Kot prostovoljka dejavno sodeluje z združenjem za Downov sindrom Reka 21. Je ponosna članica reškega projekta Peti ansambel (Peti ansambel).



Gregor Traven

Koncertni mojster

Študiral je v Celovcu, Oslu in na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je magistriral z odliko (2004). Nagrajen je bil na vrsti mednarodnih tekmovanj (Gorica), zmagal je na tekmovanju komorne glasbe v Jugoslaviji (1990). Sodeloval je z uglednimi orkestri: orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein), Spirit of Europe, Klassische Philharmonie Bonn, Kölnski komorni orkester (Kölner Kammerorchester). Poletu 2001 je nastopil z nizom solističnih koncertov na Tajvanu. Od leta 2002 do 2004 je bil član Brucknerjevega orkestra v avstrijskem Linzu. Od leta 2004 je koncertni mojster orkestra SNG Opera in balet Ljubljana, od leta 2008 pa tudi koncertni mojster Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev. Deluje kot mentor in gostujoči koncertni mojster ali kot član žirije na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).

Richard
Strauss
Ariadne
on Naxos

Ariadne auf Naxos

Opera in Two Acts

Premiere
13. 10. 2022

2022/23
Season

Ariadne on Naxos

Ariadne auf Naxos

Opera in Two Acts

Premiere
13. 10. 2022

Music
Richard Strauss
Libretto
Hugo von Hofmannsthal

Conductor
Aleksandar Marković
Director and Dramaturge
Marin Blažević

The performance
has one
intermission.

CAST

Ariadne

Maida Hundeling a. g.* / Urška Breznik /
Ana Dežman a. g.

Bacchus

Branko Robinšak / Luis Chapa a. g.*

Zerbinetta

Nina Dominko a. g.* / Theresa Plut a. g.

Harlequin

Slavko Savinšek / Jaka Mihelač a. g.*

Scaramuccio

Aljaž Farasin* / Aljaž Žgavc a. g.

Truffaldino

Saša Čano / Peter Martinčič*

Brighella

Dejan Maksimilijan Vrbančič* / Aco Bišćević a. g.

The Composer

Nuška Drašček* / Jadranka Juras a. g.

The Music Master

Robert Vrčon / Jože Vidic*

The Dance Master

Matej Vovk* / Edvard Strah

A Lackey

Zoran Potočan / Tomaž Štular a. g.*

Naiad

Eva Černe Avbelj a. g.* / Štefica Grasselli a. g.

Echo

Rebeka Radovan* / Galja Gorčeva

Dryad

Mirjam Kalin / Inez Osina Rues a. g.*

An Officer

Gregor Ravnik a. g.

The Major-Domo

Filip Samobor a. g.* / Norina Radovan

A Wigmaker

Dimitrije Savić a. g.* / Lukas Somoza Osterc a. g.

Bodyguards and Waiters

Marcel Krek a. g. and Martin Meserko a. g.

The Richest Slovenian and the 7th Richest Man in the World by Forbes' List, Mr Tomaž Čibej

Tomaž Čibej

His Escort Eva Najada Čibej /

Štefica Najada Čibej

Eva Černe Avbelj a. g.* / Štefica Grasselli a. g.

The Journalist and Presenter of the Breaking News

Slavko Bobovnik a. g.

Set Designer

Alan Vukelić

Costume Designer

Sandra Dekanić

Lighting Designers

Alan Vukelić, Marin Blažević

Choreographer

Mila Čuljak

Concertmaster

Gregor Traven

Assistant Conductor

Jakob Barbo

Assistant Director

Simona Pinter

Assistant Choreographer

Claudia Sovre

Language Coach

Anja Avbelj

Head of Study

Irena Zajec

Répétiteurs

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec,

Irina Milivojević

Prompters

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Stage Manager

Tomaž Čibej

Costumes used in the final scene of the opera:

Pagliacci (Costumographer M. Benedetti), *Carmen* (K. Duflot), *The Maid of Orleans*, *The Capulets and the Montagues*, *Macbeth*, *Evergreen* (B. Radulović), *Rigoletto* (S. Vizintin), *Beauty and the Beast*, *The Elixir of Love* (A. Hranitelj), *Faust* (Y. Tax), *Nabucco* (B. Leistner, L. Kulaš), *The Marriage of Figaro* (V. Fišer), *The Barber of Seville* (A. Savić Gecan), *Orpheus in the Underworld* (S. Lapajne), *La Traviata*, *Luisa Miller* (B. Richter), *Salome* (K. Pasternaka)

*Premiere.

ORCHESTRA SNG OPERA IN BALET

LJUBLJANA

Orchestra Inspector

Martin Žužek Kres

Team of Producers

Producer Polona Kante Pavlin, *Cultural*

Programme Organiser Brigita Gojić, *Producer*

Roman Pušnjak, *Producer* Nives Fras, *Ballet*

Coordinator Simon Stanojevič, *Dramaturge*

Tatjana Ažman, *Language Editor* Marja Filipčič

Redžić

Libretto Translation for Surtitles

Nataša Jelić (English)

Surtitles Technical Execution

Luka Šinigoj

Sound Master

Luka Berden

Camera

Matija Grošelj

Sets and Costumes

Theatre Workshop SNG Opera in balet Ljubljana
and SNG Drama Ljubljana, *Head of Workshop*

Matjaž Arčan

Technical Department SNG Opera in balet

Ljubljana

Head of Department (Head Technician) and

Coordinator of the Technical Team under the

Authority of the Director General Jasmin Šehić

About the Performance

**Tatjana
Ažman**

The virtuoso operatic piece *Ariadne on Naxos*, imbued with the elements of *opera seria* and *opera buffa*, is considered even today as one of the most original, accomplished and attractive pieces of music by Richard Strauss, occupying a special place in his oeuvre. Close collaboration between composers and librettists contributed to the birth of many dominant pieces in the opera repertoire. The creative duets like Mozart-Da Ponte, Verdi-Boito and Strauss-Von Hofmannsthal certainly belong among the most outstanding ones. *Ariadne on Naxos* was the third of the six operas created by Strauss and the novelist and librettist Von Hofmannsthal, after *Elektra* and *Rosenkavalier (The Knight of the Rose)*. Several creative years during which they conceived many versions of the opera, passed from the initial idea, when they decided the day after the premiere of *The Knight of the Rose* in 1911 to create an adaptation of Molière's *Le Bourgeois gentilhomme (The Bourgeois Gentleman)*, to the final version, premiered with great success in 1916.

The libretto revolves around the Greek myth about the daughter of the Cretan King, who falls in love with Theseus, the son of the King of Athens. In exchange for a promise to marry her, Ariadne helps Theseus kill the Minotaur. On their way to Athens, they stop on the island of Naxos, where Theseus abandons her. The popular theme has been reappearing in the world of opera from Monteverdi to Orff.

The music of *Ariadne on Naxos* is no longer so intoxicating and powerful as that of *Salome* and *Elektra*; it is rather reminiscent of Mozart and celebrates playfulness, refinement and melodiousness. Many opera connoisseurs claim that there was no work as serene and profound as *Ariadne*, ever since Mozart's *Così fan tutte*. In addition to the Mozartian nuances, the final version of the opera also features elements of neoclassicism and Italian masked balls, as well as moments reminiscent of Wagner's masterpieces or a lullaby that could have been written by Schubert. The entire music seems to float above the prominent accents of the literary model.

Ariadne on Naxos is an excellent work for our ensemble in terms of its artistic presentation and staging. We have entrusted our orchestra to the wonderful conductor Aleksandar Marković, whom we remember from the successful rendering of the performance *Der Fliegende Holländer (The Flying Dutchman)*. He also conducted the premiere performance of the 2021/2022 season, dedicated to Stravinsky. Marin Blažević from Rijeka directs and thus presents his work on our stage for the first time.

Synopsis

Prelude – Prologue

Where to set the Prologue of this unusual opera? In Vienna, as its original version, or somewhere else? Maybe in Ljubljana? In our variation of the opera *Ariadne on Naxos*, an outrageously rich (fictional) Slovenian tycoon and one of the wealthiest people in Europe bought the building of the Ljubljana Opera and arranged a luxurious dwelling in it. The new owner is about to throw a grand opening of his new residence. For this occasion, he decided to offer to his guests (after the dinner but before the fireworks) something rather exotic: the building once hosted opera performances.

The singers are getting ready to perform a new opera by a young Composer. His teacher had just learned from the Major-Domo that his pupil's opera would not be the only one performed that evening. Fearing that *Ariadne on Naxos* would be too boring for his guests, the tycoon also hired a troupe of comedians to present an Italian *opera buffa*. The Music Master tries to object to this, but the Major-Domo explains to him that his master does not tolerate any arguments.

While the Music Master thinks about breaking the shocking news to his pupil, the others try to agree on how to organise the evening. Zerbinetta believes that they must perform *opera buffa* first or else the audience will fall asleep. The Dance Master assures her that after

the exceptionally boring opera, the audience will wake up to the performance of the unfaithful Zerbinetta and her four lovers and that all they will remember from the whole evening is the dance of the cute coquette. The Music Master tries to convince Prima Donna not to worry because all serious visitors will come to the performance only to see her. The most miserable of all of the present is, of course, the Composer. He wants to withdraw from the dirty world of theatrical intrigue that dried up all his musical inspiration.

The Major-Domo arrives with his master's new orders. They will not present opera and comedy one after the other but simultaneously. The rich man maintains that it would be a shame for the guests of a home as beautiful as his to be bored by Ariadne's lonely island; therefore, he intends to brighten it up with the characters of *commedia dell'arte*. The performers should agree on how they will perform their joint opera - after all, they are paid for it.

The Prima Donna and the Tenor are horrified, and the Composer threatens to ban the performance of his opera. The Music Master reminds him that it is not a very good idea since he planned to live on the proceeds of the evening for the next six months. Even the Dance Master does not lose his head. He suggests the Composer should shorten his opera as it is too long anyway. Zerbinetta and her four lads are masters of improvisation who will surely be able to deliver some entertaining episodes during the opera. Finally, the picture clears up: if the Composer wants to hear his opera that evening, he has no choice but to shorten it.

The Music Master convinces the Prima Donna that the Composer will delete only the Tenor's arias, and he assures the Tenor that he will unquestionably cut Ariadne's role. The Composer is the only one who refuses to hear anything about it and believes in the value of his artistic creation. His commitment briefly overwhelms Zerbinetta, who realises how lonely she actually feels during her seductive performances. The Composer is touched by the warmth of her words and his determination not to cut the opera short begins to fade away. The singers and actors gather on the stage where the Music Master gives them his final directing instructions, and before the Composer knows it, the performance begins.

Synopsis of the Opera
(within the Opera)
Ariadne on Naxos

In front of the rocky cave on the deserted island of Naxos lies Ariadne in deep sorrow. The plaintive singing of the nymphs Naiad, Dryad and Echo depicts nature, joining Ariadne in her pain. Ariadne wakes up from a sad dream with a sigh, wondering if she will ever come back to life.

She remembers Theseus, whom she once loved, but her memories cause her too much pain, and her longing has but one goal - the realm of death. She awaits Hermes, the messenger of the Gods, who leads souls to the kingdom of shadows. Zerbinetta and her four companions fear that Ariadne has lost her mind; they each try to cheer her up, and then they all engage together in a light dance to the rhythm of the polka.

But it's all in vain. Zerbinetta sends her friends away and decides to have a woman-to-woman chat with Ariadne. She knows that every woman has experienced, at one time or another, the feeling of abandonment and misery and taken refuge on a lonely island from it. Still, despite the man's selfishness and infidelity, she does not curse everyone and remains vulnerable to new love. Sometimes a new emotion is born even when an old love still lasts. Who hasn't experienced simultaneous love for two men? But Ariadne hides her face in grief and goes into the cave.

Zerbinette begins her flirtatious love game. Scaramuccia, Truffaldino and Brighella try their best and compete to win her heart. Harlequin is less enthusiastic, knowing that at the end of the day, she will be his; Zerbinetta and Harlequin indeed end up in an embrace, and the other three leave, angry and offended.

The Nymphs announce the arrival of the ship with the god Bacchus, son of Zeus and Semele, on board. After giving birth, Zeus reduced the child's mother to ashes, leaving him to be raised by nymphs. When he grew up into a young man, Bacchus embarked on a ship and sailed into the unknown. The wind drove him to the island of the sorceress Circe, who sitting at the loom, lured the strangers and then bewitched them into animals. However, her powers faded before Bacchus's divine nature, and the young man escaped her charms. Still stunned by the experience, he sailed to the island of Naxos in the prime of his youth.

When he lays his eyes upon a beautiful young woman, the inexperienced young man believes that she is a witch, just like Circe, while Ariadne thinks that Hermes has come to take her to her death. But love is born between them, as fate has decreed. The miracle of love changes both of them: it brings Ariadne back to life and awakens the divine nature in Bacchus. Zerbinetta is pleased that her wisdom has fallen on fertile soil.



It is Not That Easy to Destroy the Opera

*Excerpts from the Interview
with the Stage Director*

**Tatjana
Ažman**

Marin Blažević is a Croatian dramaturge who has been lately devoting himself to managing the Ivan Zajc Croatian National Theatre in Rijeka. He also established himself as a skilled director of opera performances, creating, among others, a series of successful productions, with which he appeared at numerous prestigious opera festivals abroad. The versatile artist builds his directions on enviable expertise in staging practices and critical reflection on issues of theatre art. In a similar way, he also directs opera performances, in which he frequently discusses the role of opera in the 21st century.

The whole first part, the prologue, is actually an event related to the preparations for an opera performance that is about to take place and promises to revolve around a very unusual dramaturgical plot. The librettist's and composer's idea to include elements of *opera buffa*, *farce* or *commedia dell'arte* in an *opera seria* will surprise your audience at first but then – and I firmly believe it - inspire them as well.

The libretto, on the other hand, is empowered by an incredible feature. It highlights the idea of a patron who wonders whether it makes sense to stick with the established, traditional order of putting the performances on stage one after the other. Or, one has to do something far more unusual, for example, to present two

performances of utterly different genres together. What should we do for it, how should we stage it, how will the audience respond and will this collision be fruitful? It is a sensational question, which makes this work sensationally challenging for me. And by this, I do not mean how captivating the performance will be, but rather how successfully it will unveil the relationship between all the stated extremes: tragic and comic, chastened agony and free-spirited play, conventional opera form and *farse*, *commedia dell'arte* or improvised theatrical form.

Ariadne on Naxos opens up a dimension that is impossible to find in any other opera in such a meaningful scope and critical potential. What I have in mind is the distinct and sarcastic emphasis on opera's dependence on capital and financial power. It is not only about the form of the performance but also about the opera as an institution. *Ariadne* problematises radically and in considerable detail something that we could refer to as the curse of opera. If the performance is to be successful, the opera must compromise. In order to experience the climax, it must yield to all the conditions of capital.

We love operatic conventions regardless of what we actually think about them and to what extent we critically examine them. Although archaic and rather incredible for the present time, they are still very much alive, as proven by the well-attended opera performances. It probably means that we find conventions rather important and that they hold special value. *Phantom of the Opera* in our staging will emphasise their survival. Opera as form and institution will ultimately prove to be something that is not easy to destroy.

SNG Opera in balet Ljubljana

Župančičeva ulica 1, 1000 Ljubljana

T +386 (0)1 241 59 00

F +386 (0)1 241 17 35

www.opera.si

Direktor/Director General

Staš Ravter

Umetniški direktor opere/Artistic Director of the Opera

Marko Hribernik

Umetniški direktor baleta/Artistic Director of the Ballet

Renato Zanella

Svet zavoda/Council

Karolina Šantl Zupan (*predsednica/Chairwoman*),

Tomaž Rozman (*namestnik predsednice/Deputy*

Chairman), Mirjam Kalin, Barbara Koželj Podlogar,

Manca Marinko, Aleš Paulin, Ivan Simič

Strokovni svet/Expert Council

Vojko Vidmar (*predsednik/Chairman*), Danica Dolinar

(*namestnica predsednika/Deputy Chairwoman*),

Robert Brezovar, Tomaž Habe, Sonja Kerin Krek,

Matjaž Robavs

Gledališki list, sezona 2022/23, št. 1, oktober 2022

Theatre Programme, 2022/23 Season, No. 1, October 2022

Izdajatelj/Publisher

©SNG Opera in balet Ljubljana

Za izdajatelja/Represented by

Staš Ravter (*direktor/Director General*)

Uredništvo/Editorship

Tatjana Ažman

Jezikovni pregled/Language Editing

Marja Filipčič Redžić

Angleška besedila/English Texts

Nataša Jelić