



**STRUNE
STRINGS**

Baletni triptih koreografov Ena Pečija, Jacopa Godanija in Lea Mujića

Premiera 11. 11. 2021

Sezona 2021/2022

Prosimo, da ob citiranju dosledno navajate avtorja.

STRUNE

Baletni triptih koreografov Ena Pečija, Jacopa Godanija in Lea Mujića
Premiera 11. 11. 2021

Dirigent

Ernst Theis

Koncertni mojster

Gregor Traven

Asistent dirigenta in drugi dirigent

Iztok Kocen

ANGEL

Glasba

Alban Berg

Koncert za violino

Koncept in koreografija

Eno Peči

Scenograf in kostumograf

Diego Andrés Rojas Ortiz

Oblikovalec svetlobe

Jasmin Šehić

Oblikovalec videoprojekcije

Jordan Fallas

Asistenta predstave

Leonid Kouznetsov, Claudia Sovre

Solist violinist

Vasilij Meljnikov

Plešejo

Yaman Kelemet in Lukas Zuschlag / Tasja Šarler in Filip Jurič,

Neža Rus, Emilie Tassinari, Marin Ino, Tasja Šarler /

Gabriela Mede, Erica Pinzano, Katja Romšek,

Thomas Giugovaz, Filippo Jorio, Matteo Moretto, Yujin Muraishi /

Lukas Bareman, Oleksandr Koriakovskiy, Hugo Mbeng, Aleks Theo Šišernik

METAMORPHERS

Glasba

Béla Bartók

Godalni kvartet št. 4

Koreograf, scenograf in kostumograf

Jacopo Godani

Oblikovalca svetlobe

Jacopo Godani (idejna zasnova)

Jasmin Šehić (tehnična izvedba)

Asistent koreografa

Michael Ostenrath

Asistenta predstave

Stefan Capraroïu, Olga Andreeva

Godalni kvartet Dissonance

Kana Matsui, I. violina

Dejan Gregorič, II. violina

Marija Rome, viola

Klemen Hvala, violončelo

Plešejo

Nina Noč, Filip Jurič in Lukas Zuschlag,

Marin Ino, Yaman Kelemet, Lara Flegar, Gabriela Mede, Katja Romšek, Tasja Šarler,

Mariya Pavlyukova k. g., Erica Pinzano,

Lukas Bareman, Filippo Jorio

OSAMLJENI POET

Glasba

Peter Iljič Čajkovski

Serenada za godala v C-duru, op. 48

Besedilo po motivih pisem P. I. Čajkovskega

Tatjana Ažman, Leo Mujić

Koreograf in scenograf

Leo Mujić

Kostumografinja

Manuela Paladin Šabanović

Oblikovalec svetlobe

Jasmin Šehić

Dramaturginja

Tatjana Ažman

Lektorica

Marja Filipčič Redžić

Asistenta predstave

Viktor Isajčev, Mojca Kalar

Zasedba vlog

Peter in glas na posnetku

Oleksandr Koriakovskyi

Marina

Urša Vidmar

Modest

Lukas Bareman

Aleksandra

Tjaša Kmetec

Von Meck

Rita Pollacchi

Aleksej

Petar Đorčevski

Vladimir

Kenta Yamamoto

Antonina

Nina Noč

Davidov

Filippo Jorio

Vasilij

Filip Jurič

Sofronov

Matteo Moretto

Nikolaj

Thomas Giugovaz

Joseph

Yujin Muraishi

Eduard

Yuki Seki

Alfira

Yaman Kelemet

Irina

Neža Rus

Larisa

Tasja Šarler

Ljubov

Chie Kato

Nadežda

Gabriela Mede

Samara

Emilie Tassinari

Sofija

Lara Flegar

Varvara

Erica Pinzano

Evgenija

Marin Ino / Nina Kramberger

Uljana

Antoneta Turk

Olga

Žana Vidmar k. g.

Ekaterina

Flavija Žagar k. g.

Oksana

Mariya Pavlyukova k. g.

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

Inspicient

Igor Mede

Producentka

Nives Fras

Koordinator baleta

Simon Stanojevič

Mojster za zvok

Luka Berden

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): Matjaž Štern; 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: Marijanka Sešek; vodja frizerjev - lasuljarjev: Nevenka Zajc; vodja moške garderobe: Vida Markelj; vodja ženske garderobe: Ksenija Šehić

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

Predstava ima dva odmora.

O PREDSTAVI

Pod baletni triptih Strune se podpisujejo koreografi Eno Peči, Jacopo Godani in Leo Mujić. Eno Peči pod svojo novo kreacijo z naslovom Angel na glasbo Albana Berga Koncert za violino, Jacopo Godani pod predstavo Metamorphers iz leta 2016 na glasbo Béle Bartóka Godalni kvartet št. 4, Leo Mujić pa pod svojo novo postavitev Osamljeni poet na glasbo Petra Iljiča Čajkovskega Serenada za godala v C-duru, op. 48. Koreografije temeljijo na svežih in inovativnih pristopih v sodobni baletni umetnosti. Vse tri navdihuje umetniški kredo in izjemna glasba velikih skladateljev, ki se preliva v koreografske zasnove. Dela novega baletnega triptiha so odsev našega časa in budijo zaupanje v moč umetnosti, h kateri vsi stremimo in vanjo verjamemo.

Violinski koncert Albana Berga, ustvarjen kot rekviem za Manon Gropius, ki je aprila 1935 umrla za posledicami otroške paralize, je oris tragične življenjske zgodbe in hkrati vir izjemnega navdiha, ki poustvarjalce vabi h globokemu razmisleku. Vzdušje Pečijevega Angela gledalce popelje v občutenje vsebine ob navdihu, ki ga v njih vzbudi poslušanje glasbe. Eno Peči svojo misel, vtakano v naracijo glasbene strukture Albana Berga, gledalcem pričara s sodobno in njemu lastno plesno govorico.

Jasna koreografija predstave Metamorphers v popolnosti povzame bistvo Bartókovega dela za godala. Koreografija Jacopa Godanija preobrazi uganko partiture v vidno dejstvo in omogoča pretakanje sil med dvema umetniškima vesoljema. Godani oblikuje zajetno mero koreografskega materiala z naravnostjo in spontanostjo, ples postane melodija glasbe, ples in glasbo pa je povezal tudi z izvedbo glasbenikov na odru. Predstavo je v tej postavitvi prvič uprizorila plesna skupina Dresden Frankfurt Dance Company (DFDC) leta 2016, zatem pa je gostovala na številnih uglednih prizoriščih.

Znamenito Balanchinovo koreografijo Serenade smo na našem odru videli že večkrat, tokratna različica na veličastno Serenado Čajkovskega pa je ustvarjena prav za naš ansambel. Lea Mujića vedno vznemirja misel, kako umetnost ohranja svojo vrednost skozi čas in kako navdihuje umetnike s svojimi večnimi vrednotami. Neoklasična koreografska postavitev na baletnih špicah glasbo povzdiguje na raven koncepta z dekompozicijo in abstrakcijo ter medsebojno spaja dimenzije časa. Ob branju priredbe pretresljivih skladateljevih pisem, ki v predstavi zadihajo na fiktivni ravni, se ustvari vzdušje melanholije in trenutki iz intimnega življenja skladatelja zaživijo kot navdih.

Glasba za godala kot skladateljski izraz liričnosti

Monika Marušič

Alban Berg, Koncert za violino

Koncert za violino (1935) avstrijskega skladatelja **Albana Berga (1885–1935)** je nastal po naročilu mladega ameriškega violinista Louisa Krasnerja. Krasner se je v času študija na Dunaju seznanil z glasbo Schönberga, Berga in Weberna, do katere je večina sočasnega občinstva gojila odklonilen odnos. Od treh skladateljev druge dunajske šole je Krasner v Bergu prepoznal najbolj lirično usmerjenega in se navdušil nad zamisljivo, da bi pri njem naročil violinski koncert. Soočenje skladatelja in violinista je obrodilo sadove, saj je Berg pozneje naročilo sprejel. Krasner je bil prepričan, da bi Berg z liričnim žanrom violinskega koncerta ovrgel takrat prevladujoče prepričanje, da je dvanajsttonska tehnika (način komponiranja, ki temelji na strogi repetitiji serije dvanajstih tonov v arbitrarnem vrstnem redu in s tem odklanja tradicionalno tonalnost), ki je bila v uporabi med skladatelji druge dunajske šole, zgolj produkt brezčustvenega in hladnega umskega dela. Odločilno vlogo pri skladateljevem sprejetju naročila pa je najbrž nosilo dejstvo, da je bil do vrata v dolgovih do založnika.

Berg je v tem času še vedno skladal svojo opero Lulu in se je pisanja koncerta lotil šele nekaj mesecev pozneje. Vzpodbudo je aprila 1935 prinesla nepričakovana in tragična vest o smrti Manon Gropius, mlade hčerke Alme Mahler (vdove Gustava Mahlerja, ki ji je Berg pred tem že posvetil svojo opero Vojček) in velikega arhitekta Walterja Gropiusa. Berg se je takoj lotil dela in svoj koncert oblikoval kot rekviem za mlado Manon, znano kot Mutzi, v partituro pa zapisal posvetilo »V spomin na angela«. Podrobnejši vpogled v skladateljev kompozicijski proces razkriva, da je Berg ideje za violinski koncert oblikoval že med pisanjem opere Lulu in je tako spričo vročičnega navdiha, ki ga je preplaval ob tragični novici, delo tudi hitro dokončal.

Oblikovno delitev koncerta na štiri stavke, združene v dva dela, ter zasnovo dvanajsttonske vrste je oblikoval že v zgodnjih kompozicijskih fazah. Prav tako je že na začetku ustvarjalnega procesa predvidel vključitev koroške ljudske pesmi in korala kot nekakšnih glasbenih *objets trouvés*. Berg je svojemu biografu Williju Reichu povedal, da je prvi del koncerta skušal oblikovati kot glasbeno podobo osebnostnih značilnosti mlade Mutzi in tako nostalgичno sanjavost združil z igrivim plesnim značajem brezskrbne mladosti. Pastoralnemu vzdušju prvega stavka se po robu postavlja kontrasten drugi stavek – ta slika podobe dekleta, ki se bori z boleznijo; naraščajoča napetost kulminira v glasbenem vrhuncu, temu pa sledi resignacija in dokončno dekletovo slovo. Posebnost dela, kot tudi skladateljeve glasbene govorice nasploh, je tehtna združitev serialne dvanajsttonske tehnike s tonalnim slogom. Od serialnosti se oddaljujejo predvsem odseki s prevzetim gradivom korala in ljudske pesmi, jasen tonalen podton pa kljub kromatični naravi odraža tudi sama dvanajsttonska vrsta.

Prvi stavek koncerta, oblikovan v klasični sonatni formi, začenja uvod Andante, ki prinaša naraščajoče-padajočo melodijo. Predstavitvi dvanajsttonske vrste sledi sredinski del Grazioso v hitrejšem tempu, ki se nato zopet preljuje v prvotno valovito gibanje. Drugi del stavka, Allegretto, z gracioznim plesnim značajem slika podobo mlade Mutzi – sanjave melodije se izmenjujejo s podeželskimi značilnostmi prevzete koroške ljudske pesmi. Kontrastni drugi stavek kompozicije se začenja z glasnim in odločnim akordom orkestra. Violinski part, zasnovan kot virtuoza solistična kadenca, temelječ na ponavljajoči ritmični celici, spremlja

naraščanje napetosti v intenzivni orkestraciji. Ta kulminira tik pred vstopom prevzetega koral v solističnem partu violine. Vsakemu verzu koralne melodije sledi odgovor v klasično zasnovani harmonizaciji pihalne sekcije, ki jo je skladatelj prevzel od Bacha. Berg je nad partituro pomenljivo zapisal besedilo koral »Es ist genug!« (»Dovolj je!«), v katerem se subjekt poslavlja od življenja. Pri tem je zanimivo, da prvi štirje toni koral sovpadajo z zaporedjem zadnjih štirih tonov dvanajsttonske vrste, ki jo je skladatelj uporabil v svoji kompoziciji, v čemer gre zopet prepoznati (morda naključno) združitev serialnosti in tonalnosti. Koralnemu delu sledi vzpenjajoča se otožna melodija v solo violini, ki se ji postopoma pridružita sekciji violin in viol, orkester pa se nato zopet umakne solistični violini. Melanholična repriza ljudske pesmi ponovno prikljiče podobo mladega dekleta, za katero še zadnjič nastopi koral, stavek pa se zaključi z vzpenjajočo dvanajsttonsko vrsto v partu violine, ki jo gre razumeti kot resignirano slovo dekleta.

Komponiranje koncerta je Berga tako prevzelo, da je svojo opero Lulu pustil nedokončano. Prav gotovo ni predvidel, da bo Koncert za violino njegovo zadnje dokončano delo. Zaradi nepričakovane smrti kot posledice sepse ni dočakal niti praizvedbe tega dela. Koncert je bil prvič izveden 19. aprila 1936 v Palači katalonske glasbe v Barceloni s Krasnerjem kot solistom na violini, danes pa spada med skladateljeve najbolj znane in največkrat izvajane kompozicije.

Béla Bartók, Godalni kvartet št. 4

Madžarski skladatelj **Béla Bartók (1881–1945)** se gotovo uvršča med najvplivnejše glasbene ustvarjalce 20. stoletja, s svojo zbirko ljudskih pesmi in študijskimi analizami ljudske glasbe pa se je v zgodovino zapisal tudi kot eden od predhodnikov komparativne muzikologije, danes etnomuzikologije – področja, ki glasbo preučuje na podlagi kulturnega in družbenega temelja njenih ustvarjalcev. Prav tako je velik del svojega življenja namenil pianistični izvajalski karieri ter poučevanju, ki se mu je posvečal vse do migracije v New York leta 1940. Kot zaveden Madžar si je prizadeval za utemeljitev madžarskega nacionalnega umetnostnega sloga, pri čemer je sogovornika našel v sorojaku Zoltánu Kodályju, s katerim sta velik del življenja posvetila zapisovanju in transkribiranju ljudskega gradiva. »Ljudske melodije,« je menil skladatelj, »so utelešenje umetniške popolnosti najvišjega reda; s skromnostjo form in preprostostjo sredstev predstavljajo zgled izražanja glasbenih idej v največji popolnosti.« Vstop ljudskega v umetni glasbeni stavek je sicer prineslo že »nacionalno« 19. stoletje, vendar gre Bartókov odnos do folklore razumeti nekoliko drugače – v njegovem opusu namesto enostavnega prirejanja ljudskega gradiva najdemo z madžarskim ljudskim idiomom prenovljen umetni glasbeni stavek. Bartók sam postane ustvarjalec ljudske glasbe, kar se v njegovih delih odraža v uporabi modalnosti in kromatike ter osvoboditvi durovsko-molovske tonalnosti, netradicionalni ritmiki, konstantnem variiranju osnovnega gradiva, jasni členitvi na fraze ter uporabi razširjenih (ljudskih) tehnik igranja na instrumente.

V Bartókovem ustvarjalnem opusu zavzema žanr godalnega kvarteta prav posebno mesto. Niz šestih godalnih kvartetov, ki je nastal v razponu tridesetih let, je obenem odraz skladateljeve evolucijske poti. Čeprav vsak izmed njih predstavlja prav poseben mejnik v skladateljevem ustvarjanju, **Godalni kvartet št. 4 (1928)** skoraj stoletje po svojem nastanku med glasbenimi analitiki še vedno vzbuja pozornost. Številne interpretacije dela pričajo o njegovi kompleksnosti in pomembnem mestu, ki ga zavzema med stvaritvami svojega žanra. Kvartet št. 4 je skladatelj posvetil kvartetu Pro Arte, javno pa ga je prvič izvedel kvartet Waldbauer leta

1929 v Budimpešti. Bartók je kompozicijo prepoil z značilnostmi madžarske, romunske in bolgarske ljudske glasbe. Te je globoko vtkal v strukturo glasbenega stavka in tako stopil korak naprej od suhoparnega prevzemanja in citiranja ljudskih melodij. V delu je uporabil razširjene tehnike igranja in s tem obogatil zvočnost godal. Vanj je vključil številne glissande, dušenje, igranje na ubiralki in mostičku ter perkusivne zvočne učinke, kot sta na primer tehnika *col legno*, pri kateri izvajalec strune zbujajo z lesenim delom loka, ter znani *Bartókov pizzicato*, pri katerem struna udarja ob ubiralko. Glavni tematski material kompozicije predstavljajo krajši motivi, ki jih skladatelj imitacijsko obdeluje in tako tvori gosto glasbeno teksturo. Bartók si je kvartet sprva zamislil kot štiristavčno kompozicijo, vendar je vanj pozneje zaradi želje po simetričnosti vključil še en (četrti) stavek. Kot je povedal sam, je središčni počasni stavek oblikoval kot jedro, okoli njega pa naplatal simetrično postavljene zunanje stavke. Četrti stavek je tako zasnovan kot prosta variacija drugega stavka, prvi in peti stavek pa si delita isti tematski material. Novost, zaradi katere si je delo prislužilo status mejnika v skladateljevem opusu, se odraža na formalni ravni – oblikovna shema kompozicije sledi simetrični formi loka (ABCBA). Oklepajoča stavka kvarteta prinašata izrazito ritmiko. Njun glavni tematski material predstavlja simetrični šestnotni motiv, prav tako v obliki loka, ki ga skladatelj vseskozi transformira. Drugi stavek prinaša zgoščen tematski material v hitrem tempu – ta se zrcali v tematski podobi četrtega stavka, ki je v celoti igran s tehniko *pizzicato*. Tretji stavek, edini v počasnem tempu, je zasnovan v stilu Bartókove »nočne glasbe«. Za razliko od ostalih stavkov, ki so nasičeni z artikulacijskimi oznakami, so te v tretjem stavku uporabljene varčno. V ospredje stopi lirična melodija, ki ritmično liči na govorne značilnosti ljudskih pesmi. Zadnji stavek v ospredje ponovno priključuje teme prvega stavka, s čimer skladatelj zaključuje simetrično podobo celotne kompozicije.

Peter Iljič Čajkovski, Serenada za godala v C-duru, op. 48

V Rusiji 19. stoletja, ki si je, tako kot druge evropske dežele, prizadevala za vzpostavitev lastne nacionalne identitete, gre **Petra Iljiča Čajkovskega (1840–1893)** prepoznati kot glavnega predstavnika smeri, ki je skušala ruske glasbene specifičnosti ustrojiti po zahodnoevropskem zgledu. Njegova **Serenada za godala v C-duru, op. 48 (1880)** je nastala ravno v obdobju, ko je skladatelj zaradi želje po spremembi ustvarjalnega okolja potoval po Evropi. Že dolgo je namreč hrepenel po umetniški svobodi, ki jo je poleg družinskih težav ovirala zaposlitev na Moskovskem konservatoriju. Te se je, zahvaljujoč svoji dolgoletni zvesti zaupnici in mecenki Nadeždi von Meck, dokončno znebil oktobra 1878 ter naslednjih šest let preživel na potovanju med Rusijo in inozemstvom. Odhod s konservatorija je Čajkovskega sicer odrešil napornega dela, popotovanja pa vendar niso obrodila skladateljsko plodovitega obdobja. Muza navdihala, ki je v mladih letih nenehno ždela ob skladatelju, se je sedaj prikazovala nepričakovano in le od časa do časa. Septembra 1880 je skladatelj zaupno pisal baronici von Meck: »[B]il sem vznemirjen in slabo sem se počutil. [...] Danes teh občutkov nisem mogel več prenašati, zato sem se zaposlil z načrtom, morebiti za novo simfonijo? Nemudoma sem se razvedril, počutil sem se dobro in sproščeno. [...] [T]udi čez čas pozitivni občutki niso izzveneli in zadovoljil sem svojo potrebo po delu, predvsem komponiranju. Pred seboj že imam zasnovo za novo simfonijo ali morda godalni kvartet; nisem se še odločil.« Svoje zamisli je naposled udejanjil v kompoziciji za večji godalni korpus in jo pozneje priredil za klavir štiročno. V svojo partituro je zapisal: »Večje število izvajalcev kot je v godalnem orkestru, bolj bo to v skladu s skladateljevimi željami.« Čajkovskemu se je odločitev, da zapusti Moskvo, očitno zdela

pravšnja, saj je v pismu svoji mecenki zatrdil: »Serenado sem ustvaril iz notranjega vzgiba; to je nekaj, kar izvira iz svobode do mišljenja in ima pravo vrednost.« Istočasno v njuni korespondenci beremo: »Moja muza je bila tako velikodušna z mano, da sem v kratkem času ustvaril dve dolgi deli: veliko festivalsko uverturo za razstavo in serenado za godalni orkester v štirih stavkih. Trenutno sem zaposlen z orkestracijo obeh del.« Čajkovski je seveda govoril o slavni Uverturi 1812, ki jo je po naročilu napisal za proslavo uspešne ruske defenzive proti Napoleonu leta 1812. Čeprav sta deli nastali zaporedoma, bi v blišču in pompu uverture le stežka našli vzporednice z liričnim žanrom serenade. Ta je bila prvič izvedena na zasebnem koncertu Moskovskega konservatorija že decembra 1880, javno premiero pa je doživela oktobra 1881 v Sankt Peterburgu pod taktirko Eduarda Nápravníka. Kmalu po izvedbi je postala izjemno priljubljena, predvsem njen drugi stavek.

Čajkovski je Serenado napisal po kompozicijskem vzoru Mozarta, ki ga je častil kot enega svojih skladateljskih idolov. Od velikega klasicista je tako prevzel žanrsko oznako in strukturo dela. Kompozicije kljub temu ne gre razumeti le kot posnemanja sloga, saj je Čajkovski prevzete ideje prilagodil lastni glasbeni govorici. Delo je oblikovano v klasični štiristavčni strukturi, ki se po vzoru začne s sonatnim stavkom. Počasni uvod prvega stavka je skladatelj zasnoval v koralnem orkestrskem slogu. Prvo, počasnejšo temo stavka prinašajo višja godala, ki jih v hitrih notnih vrednostih spremljajo razgibani parti violončelov. Kontrastna druga tema je oblikovana kot niz naraščajočih in spuščajočih šestnajstink nad pizzicatom kontrabasov, zaključek sonatnega stavka pa na poslušalčevo presenečenje prinaša ponovitev počasnega uvoda. Drugi stavek z lahkotnim plesnim značajem je Čajkovski označil za valček. Z njim je nadomestil v klasicističnem sonatnem ciklu obvezni menuetni stavek, obenem pa ohranil njegovo tridelno strukturo. V njem gre prepoznati karakteristike skladateljeve baletne glasbe. Tretji stavek, naslovljen Elegija, je napisan v tipičnem skladateljevem liričnem slogu. Uvodni harmonični del stavka prikličje vzdušje koralnega počasnega uvoda. Temu sledi živahnejša, vendar melanholična tema, ki je oblikovana kot dvogovor violin in violončelov. Spremljajo jo pizzicato triole, ki skozi stavek pridobivajo vedno bolj pulzirajoč značaj. Stavek se končuje s ponovnim priklicem elegičnih harmonij iz uvodnega dela, ki izzvenijo v visokih registrih godal. Finalni stavek uvaja ruska ljudska melodija v počasnem tempu, tej pa sledi druga, kontrastna tema z živahnim plesnim značajem, ki jo je Čajkovski prav tako prevzel iz ruske ljudske pesmi. Predstavitvi teme sledijo modulacije in izpeljevanje v klasicističnem slogu. Intenzivnost plesnega stavka narašča vse do priprave zaključne kadence, ki se nepričakovano »razveže« v začetni počasni uvod serenade. Čajkovski tako poslušalca znova preseneti s priklicem uvoda, ki ga združi z ljudsko plesno temo in kadenco v klasicističnem slogu Mozarta.

V dialogu s koreografi

Nataša Jelić

Odlomki

Eno Peči

KOREOGRAFIRANJE JE VEČNI PROCES ISKANJA

V okviru baletnega triptiha Strune se ljubljanskemu baletnemu občinstvu s svojo najnovejšo kreacijo Angel na glasbo Albana Berga prvič predstavlja osemintridesetletni koreograf Eno Peči. Povedal nam je, da ga s svojim načinom opažanja, razmišljanja, pripovedovanja najbolj navdušuje njegov izraelski kolega Ohad Naharin. Oba namreč zamisli za svoje plesne zgodbe najraje osmišljata s temeljitim raziskovanjem govorice tako svojega kot teles drugih plesalcev.

S kakšnimi občutki ste se lotili ponovnega ustvarjanja v teh nič prijetnih, a marsikaj razodevajočih časih?

Najprej se mi je zdelo naravnost fantastično. Končno sem se lahko umiril ter se posvetil družini in otrokoma, ki sta me zavaljo mojih številnih obveznosti zelo pogrešala. Že po enem mesecu pa sem začel pogrešati ples in začutil nujo, da odidem v dvorano, odprem svoje ustvarjalne ventile in izrazim zamisli, ki so se nakopičile v meni. Med drugim sem se ukvarjal s projektom Dafnis in Hloa na glasbo Maurica Ravela, ki bi ga moral uprizoriti v Nemčiji, v Mestnem gledališču v Chemnitzu. Ker nisem mogel odpotovati tja, sem svoj koncept in koreografijo tamkajšnjim plesalcem in sodelujoči umetniški ekipi poskusil prenesti po Zoomu, ob čemer smo se vsi počutili, kot bi udarjali ob neprebojen zid. Kljub temu da na svetu ni nič nemogoče, je predstavo zelo težko postaviti na oder brez neposrednega in pristnega stika vseh ustvarjalcev. A na koncu se je le izšlo, kot je treba, saj smo premiero pred občinstvom uprizorili šele septembra. Sedaj pa sem že tu v Ljubljani in čeprav je videti, da je za nami dolg, predolg premor, sem prepričan, da je naša želja po ustvarjanju še večja kot prej, da se je ogenj, ki je ves čas tlel v nas, razbohotil in da imamo sedaj še več energije za raziskovanje nas samih in našega poslanstva v umetnosti. Zato upam, da bodo tudi umetniških dogodkov željni gledalci moje delo, ki ta hip nastaja na odru ljubljanske Opere, gledali z drugačnimi očmi in kakšno podrobnost, majhne, skrite odtenke v moji predstavi, morda razumeli še bolje in v predstavi še bolj uživali.

/.../

Omenili ste, da so vam pripovedna plesna dela bližja od abstraktnih. Kakšnih tem se lotevate v svojih stvaritvah in na kakšen način? Najdete teme v glasbi? Kako bi opredelili plesno govorico, ki se oblikuje med vašim ustvarjalnim procesom?

Ko ustvarjamo plesno predstavo, smo lahko zelo abstraktni, pa vendar pripovedujemo zgodbe, denimo o tem, kaj se dogaja v določenem zgodovinskem trenutku, kakršen je na primer

današnji. S svojim izraznim instrumentom, telesom, vselej pripovedujemo zgodbo. V abstraktne stvaritve pravzaprav ne verjamem. Abstraktnega ne razumem, ne zmorem razbrati koreografove zamisli. Vselej pa se vse porodi iz izhodiščne točke, ki koreografa spodbudi k ustvarjanju. Sam težko ustvarjam zgolj korake. Nujno potrebujem spodbudo, razlog, zakaj vse to počnem, kaj natančno želim izraziti, prenesti gledalcu. Tako je bilo tudi pri moji zadnji predstavi Dafnis in Hloa. Čudovito Ravelovo glasbo sem uporabil, da bi mitološko zgodbo s številnimi liki in zapleti prestavil v današnji čas. Moja Dafnis in Hloa se srečata v sanatoriju, kjer se ljudje spopadajo z različnimi duševnimi bolezenskimi stanji. Gledalcem se zamisel o sanatoriju sprva zazdi brutalna, a v tem, da se glavna junaka srečata in svojo ljubezen odkrijeta prav na tem mestu, se skriva poetičnost, ki sicer res ni klišejska, marveč nasprotno, povsem resnična in sodobna. Moja plesna govorica, ki je seveda sodobna, je lahko zelo minimalistična ali pa poglobljena. Pomembna mi je estetičnost, tekočnost giba, ki pa ni vselej enak, saj se njegova dinamika spreminja glede na to, kar želim povedati.

/.../

Na odru ljubljanske Opere ta hip nastaja vaša izvirna stvaritev Angel na Koncert za violino avstrijskega skladatelja Albana Berga. Kaj vas je pritegnilo k tej skladbi? Kako ste se lotili pripovedovanja zgodbe, ki jo je navdihnili?

Glasbe nisem izbral sam, predlagal mi jo je umetniški direktor ljubljanskega baleta Renato Zanella. Ugotovil sem, da je ta čudovita, meni sprva povsem neznana skladba, v kateri še posebej izstopa zvok godal, tudi zelo temačna. In prav to mi je bilo všeč, v njej sem začutil nekaj mističnega, skrivnostnega, a nikakor ne čudaškega. Lotil sem se raziskovanja zgodbe o njenem nastanku. Posvečena je tragični usodi Manon Gropius, hčerke Alme Mahler, takrat poročene z arhitektom Walterjem Gropiusom. Manon je pri osemnajstih letih umrla za posledicami otroške paralize. Zanimivo je tudi, da je ta poklon nesrečnemu dekletu Bergovo zadnje dokončano glasbeno delo, saj je kmalu po tem, ko ga je napisal, tudi sam umrl. Sklenil sem, da bom zgodbo, ki jo je Berg vtikal v svojo glasbo, spoštoval. Naraciji skladbe skušam slediti tako, da jo ponazarjam s svojo plesno govorico. Čeprav jo interpretiram, kot je napisana, bi jo obenem rad prikazal tudi z nekoliko drugačnega zornega kota. V kratkem času, ki ga imam na voljo, ne morem prikazati celotne zgodbe, to preprosto ni mogoče. Spletel sem jo okoli Dekleta – Angela, ki ga vseskozi obdaja osem plesalcev. Ti ponazarjajo njeno Bolezen, ki jo je spremljala vse življenje, pozneje se jim pridruži še Smrt. S temi liki sem predstavil dogajanje, ki tudi kronološko ustreza glasbi.

Kako ste sodelovali s plesalci ljubljanske Opere? Kakšne interpretacijske naloge ste jim zastavili?

Plesalci so zares odlični. Vesel sem, da sodelujem z Lukasom Zuschlagom, zelo so mi všeč tudi Yaman Kelemet, Marin Ino, Tasja Šarler, Filippo Jorio. Vsi imajo zanimive, močne osebnosti in moč izražanja, ki je koreografu zelo pomembna. Na začetku smo se veliko pogovarjali o glasbi in o čem pripoveduje. Potem sem jim ponudil način gibanja, korake. Poskušal sem jim predstaviti like, ki jih bodo morali ponazoriti s pomočjo svojih teles, denimo Bolezen ali Smrt, ki morata ostati skrivnostni, a ju lahko vidimo, občutimo in tudi ponazorimo na nešteto načinov. Seveda so tudi plesalci pomagali meni s svojimi gibalnimi zamislimi. Plesalci se na ustvarjalni proces odzivajo različno, nekateri potrebujejo več časa, drugi manj. Ta hip sem z delom zadovoljen in videli bomo, kako se bo razvijalo naprej. Občutek imam, da smo na pravi

poti. Linijo zgodbe, ki sem jo do sedaj pustil rahlo odprto, moram še malce učvrstiti, da jo bodo razumeli tudi gledalci. Kot pa sem poudaril že prej, me bolj kot sami koraki zanima predvsem način, kako bodo plesalci s svojimi telesi izrazili vse, kar smo si zamislili. Koreografiranje je pač večni proces iskanja, ki se ne konča niti takrat, ko je premiera že pred vrati ...

K pravemu razumevanju zgodbe bo gotovo prispevala tudi ustrezna zunanja podoba predstave. Kako in s kom ste si jo zamislili?

Kostumografija in scenografija sta v predstavah zelo pomembni, saj dopolnita in zaokrožita celotno zamisel. Sodelujem z zelo mladim in kreativnim vizualnim umetnikom Diegom Rojasom Ortizom, s katerim sva se srečala že v nekaj prejšnjih projektih. Navdušuje me s svojo mladostno drznostjo pa tudi z zavidljivimi izkušnjami, ki jih ima na področju gledališke kostumografije in scenografije. Tokrat sva se odločila za minimalistično kostumografijo in scenografijo z nekaj učinkovitimi scenskimi učinki: s premikajočimi se vrvicami, z neonsko lučjo, s črno luknjo ... ki bodo poudarili celotno odrsko dogajanje.

Dovolj je!

Zato, Gospod, ponesi mojo dušo

od tu k dušam na Sionu;

odreši me spon, ki me počasi trgajo;

osvobodi me te misli,

ki hrepeneče objokuje, in solznih noči:

dovolj je!

Iz nemške luteranske pesmi, avtor Franz Joachim Burmeister, prosti prevod T. Ažman

Jacopo Godani

VEČ KOT DAŠ, VEČ TUDI DOBIŠ ALI KAKO VZGAJATI BODOČE RODOVE

V baletnem triptihu Strune se ljubljanskemu baletnemu občinstvu z najnovejšo različico svoje stvaritve Metamorphers, ki jo je postavil na Godalni kvartet št. 4 skladatelja Béle Bartóka, prvič predstavlja tudi priznani koreograf in vsestranski umetnik Jacopo Godani, ki svojo nalogo vzgajanja prihodnjih rodov uresničuje na podlagi razvoja znanosti o gibu.

Kot umetniški vodja in rezidenčni koreograf plesne skupine Dresden Frankfurt Dance Company (DFDC) skupaj s timom podobno mislečih umetnikov že vrsto let razvijate izvirne zamisli na številnih področjih ustvarjanja. Kakšne naloge postavljate predse in pred svoje plesalce? Kaj želite ponuditi gledalcu?

Zdi se mi, da je najpomembnejše vprašanje za vse, ki se danes ukvarjamo z umetnostjo, kako naj to pravzaprav počnemo. V zadnjih petnajstih ali dvajsetih letih ustvarjanja sem z dozorevanjem ter spoznavanjem samega sebe in ljudi, s katerimi sem sodeloval, prišel do spoznanja, da je naloga pravega umetnika z umetnostjo poseči v vsakdanje življenje ljudi. Umetnost je namreč vselej bila, je in bo nekaj izvirnega, nekaj, kar v ljudeh izzove tisti »vav«, da v hipu pozabijo na vse drugo. V času, ko so ljudje ujeti v mreže resničnostnih šovov, tiktokov, messengerjev in youtubov, je odgovornost umetnikov še toliko večja, saj če bomo ljudi prepustili brezplodnosti teh pošastnih medijev, ne bodo vedeli, kaj je v resnici dobro, kaj je pomembno in kaj ima globlje sporočilo ali pomen. Pred seboj nimamo le umetniških izzivov, marveč moramo skrbeti tudi za razvoj plesalcev in njihovega načina razmišljanja in s tem se pri vsakdanjem delu tudi zares ukvarjamo.

DFDC je psihomotorični raziskovalni laboratorij, v katerem se ukvarjamo s telesom in umom, njuno medsebojno povezanostjo ter premagovanjem njunih mej. Na ta svet prihajamo kot metafizične entitete. Imamo možgane, v katerih je shranjenih nešteto informacij, ki določajo človekovo osebnost, a prave stvari se zgodijo šele takrat, ko se naši možgani povežejo z resničnostjo s pomočjo našega telesa.

/.../

Metamorphers ni le naslov dela, ki ga pripravljate s tukajšnjim baletnim ansamblom, marveč je tudi odraz vaše plesne tehnike, sloga, estetike in vsega, s čimer ste se ukvarjali v vseh letih ustvarjanja. Kako se je izoblikoval ta, le vam lasten plesni izraz? Koliko je nanj vplivalo vaše sodelovanje z drugimi koreografi, predvsem z Williamom Forsythom?

Delo Metamorphers sem prvič postavil na oder že davnega leta 1990, ko sem v Bruslju ustanovil svojo prvo plesno skupino. Čeprav je imelo podobno strukturo, je bilo popolnoma drugačno od tistega, ki sem ga pozneje ustvaril za DFDC. Gre za tehniko, ki sem jo gradil leta in leta in ki je plod osebnega raziskovanja. Koreografiranje sem se namreč lotil že takoj, ko sem začel plesati in ko sem se še sam učil plesnih korakov, pri rosnih šestnajstih letih. Željo po ustvarjanju sem v sebi odkril, še preden sem našel ples. Zelo rad sem pisal in risal in že zelo zgodaj me je pritegnila moda, oblikovanje oblačil. Čeprav v mojih stvaritvah ni njegovih sledi, me je k izražanju s koreografiranjem morda res spodbudil moj učitelj Maurice Béjart. Angažma v Frankfurtskem baletu sem dobil predvsem zaradi koreografij, s katerimi sem se takrat že uveljavil. V skupino sem prinesel tudi svoj način koreografiranja in v njej ustvaril celo vrsto avtorskih del, v katerih sem večinoma tudi plesal. S takratnim umetniškim vodjo

Frankfurtskega baleta Williamom Forsythom pa sva soustvarila večino vseh pomembnejših del tega baleta v devetdesetih letih. Mirne vesti lahko torej trdim, da nisem le produkt Frankfurtskega baleta devetdesetih let, kot neupravičeno menijo nekateri novinarji in poznavalci plesa, marveč sva koreografski slog, po katerem je skupina takrat slovela, »zagrešila« oba.

/.../

Kakšen je bil vaš pristop k ustvarjanju koreografije Metamorphers? Koliko je na proces njenega nastajanja vplivala glasba?

Bartókov Godalni kvartet št. 4 je bil zame že od nekdaj ena najprivlačnejših in najlepših skladb vseh časov, na katero sem si silno želel ustvarjati. Všeč mi je njena dinamika, muzikalnost. Na trenutke zveni tako močno, kot bi jo napisal Astor Piazzolla. Čeprav del teh skladateljev ne moremo medsebojno primerjati, je ravno v tej Bartókovi skladbi zaznati podobno vzdušje, ki je zanj sila nenavadno. Za kako veliko in pomembno skladbo gre, sem ugotovil, ko sem jo predlagal orkestru in so se glasbenikom zasvetile oči. Ta glasba je velik in vznemirljiv izziv za vse izvajalce. Koreografija Metamorphers je nastala, ker sem si zaželel narediti nekaj, kar ne bi slonelo na strogo določeni dramaturški zamisli, morda tako, kot je svoja najbolj abstraktna dela ustvarjal George Balanchine. A bolj od dubliranja njegovih del me je zanimala izčiščena, preprosta stvaritev, v kateri bi lahko predstavil tehniko, ki sem jo razvil v zadnjih nekaj letih – podobno klasičnim postavitvam, kjer izstopa zgolj popolna plesna tehnika plesalcev. To in nič več. Svojih del nikoli ne postavljam neposredno na glasbo. Ko to počneš, te glasba tako zelo prevzame, da začneš v svoji glavi mrzlično premlevati in iskati korake, ki bi ji ustrezali. Prepričan sem, da tega nihče ne bi smel početi. Pri koreografskem raziskovanju se bolj ukvarjam s tem, kako lahko s telesom izoblikujem polnost, obliko, dinamiko koreografije ... Vse, kar si ustvaril dotlej, lahko začneš postopoma prilagajati glasbi šele takrat, ko jo dobro spoznaš, šele takrat lahko začneš resnično plesati nanjo. Tako koreografija dobi le njej lastno identiteto, postane prefinjena, vznemirljiva in zapletena.

Omenili ste pomembnost filozofije tega dela, ki naj bi jo gledalcem s pomočjo izkušenj, pridobljenih v raziskovalnem in ustvarjalnem procesu, posredovali plesalci. Nam lahko za konec zaupate nekaj besed tudi o tem?

V tem delu, ki je, kot rečeno, nekakšen izčiščen primer »tehnike Jacopa Godanija«, je bolj kot delo rok in nog ter oblika koreografije pomembna filozofija, ki stoji za koreografijo: kako deluje skupina, kako znotraj skupine delujejo plesalci, kako na odru komunicirajo med seboj – kako pomembno je, da drug drugega v gibanju nenehno opazujejo, da se gledajo v oči in da skrbijo za popolno in pravočasno medsebojno sporazumevanje. Da sledijo, poslušajo in istočasno tudi vodijo. Medtem ko so odgovorni zase, na svojih ramenih nosijo tudi breme odgovornosti za skupino. Vsak plesalec mora skupini dati toliko energije, kolikor je potrebuje tudi sam. Zavedati se mora, da se bo uspeh skupine meril sorazmerno z vložkom, ki ga bo pripravljen prispevati sam. Če bi ta spoznanja prenesli na naše delovanje v družbi, bi sedaj živeli v veliko boljšem svetu. Če živiš v sistemu, ki ti zapoveduje, kako moraš živeti, ne čutiš odgovornosti do soljudi in si ne prizadevaš kakorkoli prispevati k dobrobiti skupnosti in družbe, saj niti ne veš, da bi moral pri čem sodelovati. In to je tisto, kar si tudi sicer prizadevam dati ljudem – naučiti jih želim začutiti odgovornost do družbe, skupnosti, skupine. Želim, da se začnejo zavedati pravila »več kot daš, več tudi dobiš«.

Pri nastajanju koreografije z zanimivim ustvarjalnim procesom je s člani baletnega ansambla SNG Opera in balet Ljubljana sodeloval tudi koreograf tesni sodelavec in asistent Michael Ostenrath.

Gospod Ostenrath, po čem se tokratna izvedba dela Metamorphers razlikuje od njenih predhodnih izvedb? Kako so se na njeno snovanje odzivali plesalci našega baletnega ansambla?

Kadar plesalce vključujemo v ustvarjalni proces, mora biti vsaka predstava, celo v isti postavitvi in z isto skupino plesalcev, drugačna, vsaka predstava je za vsakega posameznega plesalca nova izkušnja. Ker seveda moramo upoštevati zahteve same stvaritve, plesalce vsakič znova spodbujamo, da vanjo vložijo nekaj svojega, nove občutke, in to je ta razlika, ki se izlušči med nastajanjem različnih uprizoritev tega dela. Plesalci smo dandanes izšolani tako, da smo se navajeni zanašati predvsem nase in na svoje sposobnosti, delo pri ustvarjanju te koreografije pa od plesalcev zahteva, da se zanašajo na skupino, na druge ljudi, ter dejavno sodelujejo v nastajanju koreografije in ne živijo le z lastno izvedbo tistega, kar so vadili. Ta koreografija zahteva od plesalcev, da pozabijo na tehnično dovršeno izvedbo in da jo živijo, uživajo v trenutku, v občutenju pomembne skupne energije, ki jo delijo s soplesalci. Tukajšnjim plesalcem, s katerimi smo resnično zelo dobro sodelovali, se je takšen način dela postopoma priljubil in to jim je pomagalo, da so lahko svoji izvedbi, kljub zahtevnosti korakov, koreografije in sporočila, ki naj bi ga prenesli gledalcu, dodali občutek lahkotnosti.

Leo Mujić

USTVARJALCI SMO TU, DA PRODAJAMO SANJE

Baletni triptih Strune zaokroža vsestranski pripovedovalec baletnih zgodb Leo Mujić, ki bo po čudoviti uspešnici Veliki Gatsby repertoar našega baletnega ansambla obogatil še z eno izvirno stvaritvijo, koreografijo Osamljeni poet na Serenado za godala v C-duru, op. 48, velikega ruskega skladatelja Petra Iljiča Čajkovskega. Grenko življenjsko zgodbo slavnega skladatelja nam bo koreograf odstrl z drugačne, morda nepričakovane strani.

/.../

Nove vzporednice med sedanjim časom in preteklostjo ste za ljubljanski baletni ansambel povlekli z novo krajšo uprizoritvijo Osamljeni poet na čustveno, brezčasno glasbo Petra Iljiča Čajkovskega. Prva misel ljubiteljev baletne umetnosti ob omembi Serenade za godala v C-duru, op. 48, je legendarni balet Georgea Balanchina. V kolikšni meri so Serenade velikega koreografa 20. stoletja navdihnile tudi vašo najnovejšo baletno stvaritev?

Tako kot koreografu Enu Pečiju je tudi meni glasbo za moj del baletnega triptiha Strune predlagal umetniški direktor ljubljanskega baleta Renato Zanella. Res se zopet vračam v preteklost, tokrat k Čajkovskemu, Balanchinu in njuni znameniti Serenadi, ki je bila v tem gledališču že uprizorjena. A tokrat bo na odru zaživela popolnoma drugačna zgodba, ki jo bo zaznamoval tudi drugačen pristop k ustvarjanju. Za razliko od Balanchina, ki je med drugim spremenil vrstni red stavkov v glasbi Čajkovskega, sam njegovo glasbo interpretiram tako, kot jo je skladatelj napisal. Ne morem niti ne želim zanikati, da je katero od mojih stvaritev navdihnil George Balanchine, gotovo je pripomogel k uprizoritvi mnogih baletnih predstav po vsem svetu, saj brez nadgradnje v umetnosti preprosto ne gre. Če pa se s forenzično natančnostjo ozremo za tem, kar je poleg slavljenja ženske in veličastnosti glasbe k ustvarjanju navdihnili samega Balanchina, ugotovimo, da se v njegovem baletu na abstrakten način kot rdeča nit vlečejo trije ženski liki, ki jih sam doživljam kot tri pomembne ženske v življenju Čajkovskega. Ti trije ženski liki so vključeni tudi v mojo zgodbo o osamljenem poetu, ki pa jo seveda obravnavam na povsem drugačen način kot Balanchine.

Na glasbo velikega romantika Čajkovskega, ki jo povezujemo z najlepšimi stvaritvami v baletni in operni umetnosti, niste delali prvič, nanjo ste denimo ustvarili tudi svojo baletno zgodbo o Ani Karenini. Kakšne odgovore ste odkrili v glasbi Čajkovskega in na kakšen način ste se jih tokrat odločili preliti v baletni medij?

Tokrat ne ustvarjam pripovednega baleta z linearnim razkrivanjem zgodbe o Čajkovskem, marveč se ukvarjam z abstraktnim prikazom vrste epizod iz skladateljevega življenja. Želim ga prikazati skozi prizmo nesprejemanja različnosti, ki je še vedno zelo prisotna na vseh področjih življenja tudi v tej naši sodobni, navidezno liberalni družbi. Poleg te, abstraktne zgodbe o Čajkovskem – ki ga začnem spremljati v času, ko je šel študirat v Sankt Peterburg –, s katero odstrem tudi sliko današnjega časa, obravnavam tudi konkretne okoliščine, v katerih se je znašel kot homoseksualec v takratni rigidni družbi, ki seveda nikakor ni sprejemala istospolne usmerjenosti. Pri snovanju baleta o osamljenem poetu Čajkovskem so me navdihnili tudi njegova nekoč cenzurirana intimna pisma, ki jih je pisal svojim številnim ljubimcem, sestri in bratu Modestu. Pisma so bila v Rusiji v celoti objavljena leta 2009, pred nekaj leti pa so luč sveta ugledala tudi v angleškem prevodu z naslovom The Tchaikovsky Papers: Unlocking the Family Archive. V procesu raziskovanja sem naletel tudi na eseje Rictorja Nortona Gay Love-

Letters from Tchaikovsky to his Nephew Bob Davidov in ugotovil, da je bil veliki skladatelj celo rahlo izprijen, saj je bil njegov zadnji ljubimec Vladimir Ljvovič Davidov mlajši sin njegove sestre Aleksandre, ki je bil tudi njegov dedič ter pozneje kustos muzeja Čajkovskega v Klinu. V teh pismih, polnih zares čudovitih in strastnih besed, ki v surovih podrobnostih opisujejo močna, a očem njegovih sodobnikov skrita čustva, odkrijemo marsikaj doslej zamolčanega o enem najbolj priljubljenih skladateljev na svetu. Med drugim to, da ni umrl za kolero, marveč si je bil zavaljo nerazumnih družbenih norm prisiljen vzeti življenje. Tako kot je bilo vse njegovo bitje, je tudi njegova resnično brezčasna glasba polna melanholične žalosti, trpljenja, hrepenenja, saj je v sleherno od svojih velikih del izlil vso grenkobo svojih nesrečnih, v mukah samoizpraševanja izživetih ali neizživetih ljubezni. Tako je denimo tudi svojo zadnjo, »Patetično simfonijo« (Simfonija št. 6 v h-molu, op. 74), posvetil prav svojemu ljubljenu nečaku. Med na novo objavljenimi, fascinantnimi dokumenti – in med utrinki iz življenja velikega skladatelja, ki jih bo občinstvo zaznalo v baletu – je tudi pismo, ki ga je napisal svojemu bratu Modestu. Ta za razliko od skladatelja ni skrival svoje drugačnosti. Skladatelj bratu sporoča svojo odločitev, da se bo poročil, saj svojim bližnjim povzroča preveč trpljenja. Poroko je sicer na robu živčnega zloma razdrl že nekaj mesecev pozneje. Povsem verjetno je, da se je z Antonino Miljukovo poročil, ker ga je malo pred tem zapustil eden od ljubimcev. Ravno v tistem času je skladal Tatjanin prizor s pismom v znameniti operi Jevgenij Onegin in se zelo jasno identificiral s Tatjano, ki jo zavrne ljubimec Onegin. Obenem se je svojega ravnanja sramoval, saj se je s tem, ko je povzročil bolečino svoji ženi, prelevil v okrutnega junaka Oneginina. Tudi njegova številna potovanja po Evropi in Ameriki so bila sodeč po njegovih pričevanjih polna nenadnih in strastnih pikantnosti. Tako piše, da je nekoč v njegovo sobo v Parizu »prišel prelep zamorec« ali da je spoznal »angelsko bitje in hrepenel po tem, da bi bil njegov suženj, njegova igranja in njegova last«. V tokratni uprizoritvi na odru ljubljanskega operno-baletnega gledališča pa nisem mogel zanemariti niti dejstva, da je Čajkovski zaslužen za nastanek treh največjih klasičnih baletnih stvaritev, Labodjega jezera, Hrestača in Trnuljčice, in da svojega bistva, tesno prepletenega z ustvarjanjem veličastne glasbe, kljub mučnemu skrivanju svoje homoseksualne plati ni v resnici nikoli zanimal.

Navdih za naslov svoje stvaritve Osamljeni poet ste ponovno poiskali čez lužo, v filmski zgodbi iz leta 1945. Zakaj ste se spomnili prav tega trenutka v filmski umetnosti? Na kakšen način se navezuje na ustvarjanje Čajkovskega?

Gre za valček iz drugega stavka Serenade Čajkovskega, ki so ga priredili za potrebe filma Anchors Aweigh in ga poimenovali From the Heart of the Lonely Poet. Predvsem se mi je zdelo zanimivo, da veličastna glasba Čajkovskega ne zveni mogočno in pogosto le na koncertnih, opernih ali baletnih odrih, marveč tudi v filmu. Film me od nekaj zelo močno privlači in navdih za naslov baleta je prišel z ogledom te filmske zgodbe, ki je le potrdila, da je bil Čajkovski nedvomno zelo osamljen pesnik. Vzporednice med izhodiščnimi točkami in koncepti morajo vedno biti, četudi gledalcu niso povsem vidne in razumljive. Vsako stvaritev je treba temeljito raziskati, z dolžnim spoštovanjem do njenega avtorja.

Ponovno ste se odločili za neoklasični plesni slog na konicah prstov. Kaj vse je omogočil izraziti vam in plesalcem? Na kakšen način so morali plesalci zagristi v zgodbo? So vas pri tem navdihovali?

Tokrat sem pred plesalce postavil telesno zahtevne, baletno ekspresivne in skrajne plesne naloge, saj je ples na konicah prstov že sam po sebi skrajnost. Oseba, ki je tako dvignjena od tal, lahko naredi kopico obsežnih, skoraj akrobatskih gibov, kar veličastna glasba Čajkovskega

od koreografa pravzaprav tudi zahteva. Če namreč v video predstavitvi avdio vsebine ne poskusi ustvariti česa vsaj približno enako močnega, mu lahko gladko spodleti. Sam v igro plesalcev ne verjamem, saj menim, da se pri upodabljanju likov najboljše odzovejo takrat, ko jim ponudiš korake, s katerimi znajo ravnati prav tako dobro kot igralec z besedilom. Iz te skrajne telesnosti se potem izleže plesalec, ki na pravi način služi glasbi in umetnosti. S plesalci smo se seveda veliko pogovarjali o zgodbi Čajkovskega pa tudi o naših razočaranjih in bolečih odnosih, s pomočjo katerih jo lahko razodenemo. Na primer o odnosu med materjo in homoseksualnim sinom, ki odkrije svojo skrivnost in materi predstavi svojega partnerja. Pogovarjali smo se tudi o zmotah in iluzijah, ki pri tem privrejo na dan. O ženah, ki ne vedo, kaj se dogaja z njihovimi možmi, ti pa imajo skrivno ljubezensko razmerje. Na ta način so se plesalci lahko poistovetili z nič kaj lahkim življenjem velikega glasbenika in z njegovim trpljenjem zavoljo drugačnosti, ki pa je pravzaprav porodilo brezčasne glasbene mojstrovine. Čeprav mi zamisel o trpečem umetniku ni najbolj všeč, je velikim stvaritvam resnično lahko kos le takšen človek. Tudi tokrat sem sodeloval z veliko skupino plesalcev tukajšnjega ansambla, kar me izjemno veseli. Še vedno se rad vračam k zame najboljšima balerinama te hiše Tjaši Kmetec in Riti Pollacchi, ki sta v fantastični formi in me ne le navdihujeta, temveč svoji vlogi tudi soustvarjata skupaj z mano. Veseli me tudi, da sem odkril, kako vsestransko nadarjena je Urša Vidmar. V predstavi bo interpretirala odlomke iz pisem Čajkovskega, ki sva jih posebej za to priložnost priredila z dramaturginjo Tatjano Ažman.

V svojih predstavah namenjate posebno mesto kostumografiji, scenografiji, lučnemu oblikovanju predstave. Kakšno zunanjo podobo ste ustvarili tokrat in katere sodelavce ste pritegnili k sodelovanju?

Naša »črna škatla« (oder ljubljanske Opere) ima zelo veliko zanimivih tehničnih možnosti, ki jih bomo vsekakor uporabili. Zaradi vseh ukrepov, ki jih moramo spoštovati, bo z nami na odru tudi orkester, kar mi je pravzaprav všeč, saj še nikoli nisem ustvaril koreografije, v kateri bi orkester namenoma postavil na oder. Tako bomo doživeli koncertno izvedbo zgodbe, ki smo si jo zamislili, in na ta način še povzdignili glasbo Čajkovskega. Kostumi, ki so uniformirani, saj ponazarjajo glasbene note, nas na abstrakten in moderen način popeljejo v občutenje zgodovinske dobe. Tokrat sodelujem s hišnim umetniškim timom, kostumografko Manuelyo Paladin Šabanović in oblikovalcem svetlobe Jasminom Šehićem.

USTVARJALCI

Ernst Theis

Dirigent

Ernst Theis je študiral na dunajski Akademiji za glasbo in uprizoritveno umetnost (današnja Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost). Dirigentsko kariero je začel pri Avstrijskih komornih simfonikih, kjer je med letoma 1991 in 2003 deloval kot umetniški in generalni direktor. V tem času se je posvečal predvsem delom klasičnih modernistov, sodobnim delom in dunajskemu klasičnemu repertoarju. Leta 1996 je postal kapelnik v dunajski Narodni operi in tam ostal štiri leta. Istega leta je sodeloval na mednarodnem dirigentskem tekmovanju v okviru darmstatske poletne šole za novo glasbo, kjer ga je žirija, ki ji je predsedoval Péter Eötvös, nagradila s prvo nagrado. Sodeloval je s številnimi priznanimi simfoničnimi, filharmoničnimi in radijskimi orkestri v Avstriji in drugod po Evropi (Sankt Peterburg, Basel, Bochum, Varšava, Köln, München, Hannover, Leipzig, Dunaj, Linz, Bratislava).

Od leta 2015 ga zastopa priznana japonska agencija Japan Arts, tako je leta 2018 debitiral tudi na Japonskem kot dirigent Simfoničnega orkestra v Osaki. Med letoma 2003 in 2013 je bil glavni dirigent državne operetne hiše v Dresdnu, ki jo je popeljal na uspešno pot preživetja vse do odprtja novega gledališča leta 2016. Potem se je posvetil novim idejam in sodeloval s številnimi uglednimi institucijami na področju radijske glasbe, veliko je tudi snemal. V zadnjem obdobju sega njegovo področje delovanja vse od zgodnjega dunajskega klasicizma do avantgarde. Sodeluje s številnimi orkestri po svetu. Od leta 2017 je tudi umetniški direktor festivala Klangbadhall, njegov najnovejši projekt pa je festival Freude now, ki naj bi se prvič zgodil leta 2020, a je bil zaradi epidemije prestavljen. Letos bo debitiral v Nemški operi v Berlinu s simfoničnim repertoarjem.

Vasilij Meljnikov

Solist violinist

Violinist profesor Vasilij Meljnikov je študiral na Glasbeni akademiji v Minsku pri Olgi Parkomenko, znani profesorici in učenki slovitega Davida Ojstraha. Pri njej je z odliko zaključil tudi podiplomski študij z dvema solističnima recitaloma in zagovorom podiplomskega dela, izpopolnjeval pa se je na Konservatoriju Petra Iljiča Čajkovskega v Moskvi pri profesorjih Bezrodnem in Belenjski. S pedagoškim delom je začel kot profesor na posebni srednji šoli za izredne glasbene talente in kot asistent poučeval na Glasbeni akademiji v Minsku ter bil sočasno član Beloruskega državnega komornega orkestra, s katerim je koncertiral v državah nekdanje Sovjetske zveze ter drugod po Evropi. Od leta 1990 pedagoško in umetniško deluje v Sloveniji. Kot solist in član komornih zasedb je nastopal na mnogih pomembnejših koncertnih odrih in festivalih v Sloveniji in tujini. Leta 1997 je prejel prvo nagrado na mednarodnem tekmovanju Vienna Modern Masters na Dunaju. Dve leti je bil član godalnega kvarteta Camerata Slovenica (ob Primožu Novšaku, Miletu Kosiju in Cirilu Škerjancu), od leta 1998 je član Ljubljanskega klavirskega tria, ki ga sestavljata še pianist Sijavuš Gadžijev in violončelist Igor Mitrović. Ves čas je pomemben del njegovega delovanja tudi pedagoško delo. Od leta 1992 poučuje na Konservatoriju za glasbo in balet v Ljubljani. Leta 1993 je začel poučevati na Akademiji za glasbo, kjer je od leta 2007 redni profesor in od leta 2012 predstojnik oddelka za godala. Med letoma 2001 in 2012 je bil mentor Simfoničnega orkestra Akademije za glasbo, ki je zaslovel z odmevnimi koncerti doma in v tujini. Med letoma 2004 in 2010 je deloval kot koncertni mojster v Simfoničnem orkestru RTV Slovenija. Od leta 2010 aktivno sodeluje z

orkestrom Zagrebški solisti. Vasilij Melnikov je dobitnik Betettove nagrade (2005) za umetniške dosežke na področju poustvarjalne glasbene umetnosti in za zavzetost pri širjenju glasbene kulture.

Ensemble Dissonance združuje uveljavljene glasbenike iz Ljubljane, ki delujejo v Godalnem kvartetu Dissonance, Orkestru Slovenske filharmonije, Simfoničnem orkestru RTV Slovenija, so profesorji na Akademiji za glasbo v Ljubljani in samostojni glasbeni umetniki. Poslanstvo ansambla je poustvarjanje komorne glasbe na najvišji umetniški ravni, širjenje poznavanja in ugleda komorne glasbe v javnosti in prispevanje k njenemu razvoju na več načinov: z naročili novih, zlasti slovenskih glasbenih del, s sodelovanjem s svetovno znanimi umetniki in z mladimi ustvarjalci in poustvarjalci ter s promocijo bogate glasbene zgodovine mesta Ljubljane. Ustanovitelj in direktor Zavoda Dissonance je Klemen Hvala, upravni in umetniški svet pa sestavljajo mednarodno uveljavljeni slovenski umetniki: dirigent Marko Letonja, skladatelj Vito Žuraj in violončelist Andrej Petrač. V prihodnji sezoni ansambel načrtuje vrhunske umetniške dogodke v sodelovanju z uglednimi domačimi in tujimi glasbeniki, kot so Marko Letonja, Lana Trotovshek, Nika Gorič, Mak Grgič, Vito Žuraj, Leon Firšt, Charlotte Bray, Natalie Klein, Dmitri Sitkovetsky, Fazil Say, Nicolas Altstaedt, Richard Tognetti, Antje Weithaas, Richard Galliano, Signum in drugi.

Gregor Traven **Koncertni mojster**

Gregor Traven je študiral v Celovcu, Oslu in na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je leta 2004 magistriral z odliko. Na mednarodnih tekmovanjih v italijanski Gorici je prejel več nagrad, zmagal pa je tudi na tekmovanju komorne glasbe v nekdanji Jugoslaviji (1990). Sodeloval je z uglednimi orkestri, kot so orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein Orchester), Spirit of Europe, Klasična filharmonija iz Bonna (Klassische Philharmonie Bonn), Kölnski komorni orkester (Kölner Kammerorchester), s katerim je nastopal tudi kot solist. Leta 2001 je nastopil v nizu 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 tudi kot mentor, gostujoči koncertni mojster ali član žirij na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; orkester Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).

ANGEL

Eno Peçi

Koreograf in avtor koncepta

Eno Peçi je bil rojen v Tirani (Albanija). Izobraževal se je na tamkajšnji Baletni akademiji in v baletni šoli Dunajske državne opere. Po končanem šolanju se je pridružil baletnemu ansamblu Dunajske državne opere (2000). Najprej je bil solist v zboru (2003), nato je napredoval v solista baletnega ansambla Dunajske državne opere in Ljudske opere (2009). Kariero koreografa je začel graditi leta 2009. Občinstvu se je predstavil s koreografijami, ki jih je ustvaril za platformi choreo.lab 09 in Junge Choreographen, ki sta delovali v okviru Baletnega kluba Dunajske državne opere in Ljudske opere (2012–2015). Ustvaril je tudi koreografije za Dunajski državni balet – Herzblume (2013), Petruschka (2017) in koreografijo za tradicionalni slavnostni otvoritveni večer Dunajskega opernega plesa. Za Kulturni festival Origen v Riomu (Švica) je s člani Dunajskega državnega baleta in učenci Baletne akademije Dunajske državne opere ustvaril koreografije Ereignis aus Karls Leben, Exil, Jenseits, Homo Sapiens, Tre fratelli, Der letzte Ball, Café chinois, Zeitraum in Artus. Na oder glasbenega gledališča Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka v Moskvi je postavil predstavo Déjà vu, z baletom v Györu na Madžarskem je sodeloval pri produkciji Körforgás s koreografijo Zweisamkeit. V Mestnem gledališču v Chemnitzu se je na baletnem večeru Frühlingsrausch predstavil s stvaritvijo Dafnis in Hloa na glasbo Maurica Ravela. Od leta 2008 je častni veleposlanik Republike Albanije na Dunaju. Eno Peçi je prejemnik najvišje nagrade župana mesta Tirana ključ Tirane (2017), najvišjega albanskega naziva vitez reda Skanderbeg, s katerim ga je odlikoval predsednik Albanije (2018), ter častnega križa za znanost in umetnost, s katerim ga je odlikoval predsednik Avstrije (2019).

Diego Andrés Rojas Ortiz

Scenograf

Kostumograf in masker Diego Andrés Rojas Ortiz od leta 2011 živi na Dunaju. Študiral je na oddelku za gledališče Umetniške fakultete Univerze v Čilu in diplomiral z odliko. Na Dunaju je študiral filmsko in odsko scenografijo na Univerzi za uporabne umetnosti. Ustvarja na področju gledališča, glasbenega gledališča, opere, baleta, sodobnega plesa in performansa. Sodeloval je pri vrsti produkcij gledališč in festivalov, kot so Nova opera na Dunaju, Wien Modern, Impulstanz, Poletno glasbeno gledališče v Amstettnu, Deželno gledališče Spodnje Avstrije. Oblikuje kostume in scenografijo za glasbena video snemanja, reklamne kampanje, televizijske in filmske produkcije. Med njegovimi zadnjimi projekti je nizozemska različica franšiznega televizijskega resničnostnega šova RuPaul's Drag Race.

Jordan Fallas

Oblikovalec videoprojekcije

Jordan Fallas živi v Veliki Britaniji. Na Mestni univerzi v Birminghamu je študiral ilustracijo in leta 2020 diplomiral z odliko. Kot ilustratorju sta mu bila animacija in povezovanje zvočnega z vizualnim nedosegljiva, zato se je izobrazil na področju ustvarjanja v tehniki 3D in animaciji. Kot neodvisni umetnik sodeluje z gledališči, za katere ustvarja tridimenzionalne umetnine, v

katerih se prepletajo prvine nadrealističnega, abstraktnega, visoke mode in figurativne umetnosti s poudarkom na kontrastnih, organskih in umetnih materialih. Ker večinoma sodeluje s producenti v tujini, mu ustvarjanje v digitalni obliki in možnost dela na daljavo omogočata, da oblikuje oblačila, pričeske, masko in celo scenografijo tudi v primerih, ko ni prisoten v kraju produkcije. Ustvarja projekte, ki jih navdihujejo mojstri animacije, kot je John Whitney, ali animirana mojstrovina Walta Disneya Fantazija.

METAMORPHERS

Jacopo Godani

Koreograf, scenograf, kostumograf in oblikovalec svetlobe

Mednarodno priznani koreograf Jacopo Godani se je rodil v italijanski La Spezii, kjer se je leta 1984 začel učiti klasičnega baleta in sodobnih plesnih tehnik v Centro studi danza pod vodstvom Loredane Rovagne, istočasno pa študiral tudi na Akademiji lepih umetnosti v Carrari. Študij plesa je nadaljeval na mednarodni plesni šoli Mudra v Bruslju, ki jo je vodil Maurice Béjart. Godani je profesionalni debi doživel leta 1988, ko je začel nastopati z več pariškimi sodobnimi plesnimi skupinami. Leta 1990 je ustanovil svojo plesno skupino s sedežem v Bruslju in začel graditi koreografsko kariero. Od leta 1991 do 2000 je bil solist Frankfurtskega baleta, kjer je z Williamom Forsythom sodeloval tudi pri koreografiranju številnih najvidnejših del tega ansambla. Godani je kot koreograf ustvaril izvirna dela za številne mednarodne plesne skupine, kot so Kraljevi balet v Londonu, Bavarski državni balet, španska Narodna plesna skupina, Nizozemsko plesno gledališče, Danski kraljevi balet, balet Semperjeve opere, Sydneyjska plesna skupina, Izraelska opera in Center Susanne Dellal za ples in gledališče, Nizozemski narodni balet, Aterballetto, Balet v Monte Carlu in Sodobna baletna skupina Cedar Lake. Ob začetku gledališke sezone 2015/2016 je bil imenovan za umetniškega vodjo in rezidenčnega koreografa DFDC (Dresden Frankfurt Dance Company). Oblikoval je skupino podobno mislečih strokovnjakov, ki skupaj razvijajo izvirne zamisli na vseh področjih ustvarjanja, kjer je potreben ustvarjalen in inovativen pristop, ki naj odraža napreden pogled na sodobni svet.

Michael Ostenrath

Asistent koreografa

Michael Ostenrath je bil rojen v Aachnu (Nemčija). Plesno se je začel izobraževati na Univerzi umetnosti v Folkwangu, diplomiral pa je na Visoki šoli za ples Palucca v Dresdnu. Po končanem šolanju leta 2016 je začel sodelovati z DFDC (plesna skupina Dresden Frankfurt Dance Company) in koreografom Jacopom Godanijem. Dodatno se je izobraževal na delavnicah različnih plesnih tehnik (npr. tehnika *gaga* in Forsythove tehnike improvizacije), v središču njegovega zanimanja pa je ostal tudi Godanijev pristop h gibanju in možnost uresničitve lastnih zamisli pri oblikovanju delovanja skupine. Tako je leta 2021 vzporedno z delom plesalca začel delovati kot neodvisni koreograf in asistent koreografa Jacopa Godanija.

OSAMLJENI POET

Leo Mujić

Koreograf in scenograf

Mednarodno priznani baletni umetnik je v času svoje plesne kariere nastopal na odrih svetovnega formata v baletih največjih koreografov današnjega časa, kot so Forsythe, Béjart, Kylián, Eck, Duato, Naharin, Lee, Silvestrin, Blavier, Van Manen, Decouflé in drugi. Njegova dolgoletna muza in soplesalka je bila znamenita balerina Ilja Louwen. Gostoval je na gala večerih Malakhov and Friends, 21st Cie Star Gala v Parizu, podobnih dogodkih v Torontu, Budimpešti, Kopenhagnu, Santu Domingu, Miamiju, Amsterdamu, Tajpeju, na Tajvanu in drugje. Sodeloval je v mnogih plesnih projektih in na festivalih, kjer je ustvarjal kot plesalec, koreograf in asistent koreografa. Koreografiral je solo za Davida Hallberga (Ameriško baletno gledališče ABT), Aurélie Dupont (Nacionalna opera v Parizu) in izjemne kreacije za baletni par Jacoby & Pronk. Ustvarjal je za Državno gledališče v Augsburgu, Plesno akademijo v Zürichu, Državni balet v Berlinu, Novo narodno gledališče v Tokiu, Plesno akademijo v Budimpešti, Narodno gledališče v Pécsu na Madžarskem, SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Maribor, HNK v Zagrebu, na Reki in v Splitu, Teatro Nuovo v Bolzanu, Teatro San Remo, Bitef Dance Company, PR-Evolution Dance Company. Koreografiral je na Holandskem plesnem festivalu, na festivalu Jacob's Pillow v Massachusettsu, Plesnem festivalu v New Orleansu, festivalu Dance Salad v Dallasu in drugih. Soustvarjal je z velikimi baletnimi ansambli, kot so Stuttgartski balet, Državni balet v Saarlandu, Queenslandski balet (Avstralija), Latvijski narodni balet v Rigi, baletni ansambel Ljudske opere na Dunaju, Komične opere v Berlinu, Madžarske narodne opere v Budimpešti, sodeloval je s Tokijskim mestnim baletom, plesalci plesnega studia Capezio v New Yorku in s plesnim ansamblom Poklicne baletne šole (SBBS – Schweizerische Ballettberufsschule) v Zürichu. V zadnjem obdobju se je priznani in povsod iskani koreograf uveljavil predvsem kot ustvarjalec odmevnih celovečernih pripovednih baletov, med katerimi so Sen kresne noči, Ana Karenina, Šeherezada in njene zgodbe, Gospoda Glembajevi, Nevarna razmerja, Orfej, Prevzetnost in pristranost in drugi. Balet Osamljeni poet je njegova tretja stvaritev na odru SNG Opera in balet Ljubljana, pred tem pa smo si ga zapomnili po izjemno odmevni in uspešni baletni interpretaciji kultnega Velikega Gatsbya.

Manuela Paladin Šabanović

Kostumografinja

Manuela Paladin Šabanović je študirala scenografijo na Evropskem inštitutu za oblikovanje (IED) v Rimu in kiparstvo na Akademiji uporabnih umetnosti na Reki. Na inštitutu Callegari v Labinu se je strokovno izpopolnjevala na področju modernizma v visoki modi. Kot oblikovalka kostumov se je podpisala pod več kot 60 predstav različnih gledaliških žanrov. Med opernimi produkcijami izstopajo predvsem Andrea Chénier, Don Giovanni, Dido in Enej, Nikola Šubić Zrinjski, Figarova svatba. Soustvarjala je tudi številne dramske projekte: Velikani z gore, Mesec dni na podežlju, Samomorilec, En sluga, dva gospodarja, Mizantrop, Antigona, Evridika, Kafka project: Frontiere/Granice/Meje/Grens/Borders. Sodelovala je s številnimi znanimi gledališkimi režiserji in koreografi, kot so: Paolo Magelli, Vito Taufer, Dora Ruždjak Podolski, Ozren Prohić, Igor Vuk Torbica, Ronaldo Savković, Staša Zurovac in Mojca Horvat. S koreografom Leom Mujićem je prvič sodelovala v HNK na Reki pri baletnih predstavah Pour

homme et femme/Za muškarca i ženu ter Sen kresne noči. Pozneje je sooblikovala Mujičev balet Šeherezada in njene zgodbe v Latvijski narodni operi in večkrat nagrajeno baletno predstavo Gospoda Glembajevi v HNK v Zagrebu. Za kostumografijo v tej predstavi je prejela nagrado hrvaškega gledališča za gledališko kostumografijo (2017). S kostumi za predstavo Anche le pulci hanno la tosse/I buhe kašlju v HNK na Reki režiserke Diane Höbel si je leta 2018 prislužila novo nominacijo za nagrado hrvaškega gledališča. Manuela Paladin Šabanović je stalno zaposlena v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana plemenitega Zajca na Reki. Pri nas je gostovala kot kostumografinja baleta Veliki Gatsby.

Tatjana Ažman

Dramaturginja

Tatjana Ažman je diplomirala na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Od leta 1989 ustvarja v slovenskih gledališčih, na televiziji in radiu. Od leta 1995 je dramaturginja v SNG Opera in balet Ljubljana. S številnimi režiserji vseh generacij je sodelovala pri opernih, baletnih, dramskih in lutkovnih predstavah, je tudi avtorica priredb, gledaliških in radijskih besedil ter scenarijev. Vrsto let je aktivna v mednarodnem prostoru, kjer deluje v okviru festivalskih žirij in strokovnih teles, sodeluje na strokovnih in znanstvenih dogodkih, kot dramaturginja pa objavlja prispevke o gledališču v strokovnih publikacijah. Za dramaturške prispevke v letu 2011 je prejela nagrado bršljanov venec, priznanje Združenja dramskih umetnikov Slovenije.

Jasmin Šehić

Oblikovalec svetlobe

Oblikovalec svetlobe Jasmin Šehić je od leta 1999 član ansambla SNG Opera in balet Ljubljana, kjer od leta 2006 dalje deluje kot mojster luči – vodja scenske razsvetljave. V vlogi oblikovalca svetlobe je sodeloval pri številnih koncertih in projektih matičnega gledališča (opereti Kneginja čardaša in Vesela vdova, baletne predstave Don Kihot, Picko in Packo ter Gusar, operne predstave Apotekar, Ženitna pogodba, Gledališki direktor, mladinska pravljica Pastir, Carmen, Deseta hči, monooopera Dnevnik Ane Frank, Katja Kabanova, Pepelka, Fidelio, Don Giovanni, Hoffmannove pripovedke, koda L, Devica Orleanska, Luisa Miller, Capuleti in Montegi) in v opernih gledališčih na Poljskem (Vroclav), kjer je oblikoval svetlobo za opero Fidelio, in v Franciji (Nantes, Angers in Rennes), kjer je oblikoval svetlobo za opero Katja Kabanova in za klasično francosko opero Hamlet skladatelja Ambroisa Thomasa. Na gostovanju v Madridu in Portorožu avgusta 2021 je oblikoval svetlobo za baletno predstavo Veter. Sodeloval je tudi pri baletnem diptihu Dunajski večer na odru Gallusove dvorane ter pri večeru, posvečenem Stravinskemu, s katerim smo odprli sezono 2021/2022. Za svoje delo je prejel odlične ocene.

Biografije solistov so objavljene na spletni strani www.opera.si.

STRINGS

A Ballet Triptych by Eno Peči, Jacopo Godani and Leo Mujić

Premiere: 11. 11. 2021

Conductor

Ernst Theis

Concert Master

Gregor Traven

Assistant Conductor and Second Conductor

Iztok Kocen

ANGEL

Music

Alban Berg
Violin Concerto

Concept and Choreography

Eno Peçi

Set and Costume Designer

Diego Andrés Rojas Ortiz

Lighting Designer

Jasmin Šehić

Video Designer

Jordan Fallas

Dramaturge

Tatjana Ažman

Assistants Performance

Leonid Kouznetsov, Claudia Sovre

Violin Soloist

Vasilij Meljnikov

Dancers

Yaman Kelemet and Lukas Zuschlag / Tasja Šarler and Filip Jurič

Neža Rus, Emilie Tassinari, Marin Ino, Tasja Šarler /

Gabriela Mede, Erica Pinzano, Katja Romšek,

Thomas Giugovaz, Filippo Jorio, Matteo Moretto, Yujin Muraishi /

Lukas Bareman, Oleksandr Koriakovskiy, Hugo Mbeng, Aleks Theo Šišernik

METAMORPHERS

Music

Béla Bartók

String Quartet No. 4

Choreography, Set and Costume Design

Jacopo Godani

Lighting Designers

Jacopo Godani (concept)

Jasmin Šehić (technical execution)

Assistant Choreographer

Michael Ostenrath

Assistants Performance

Stefan Capraroïu, Olga Andreeva

Dissonance

Kana Matsui, 1st violin

Dejan Gregorič, 2nd violin

Marija Rome, viola

Klemen Hvala, violoncello

Dancers

Nina Noč, Filip Jurič and Lukas Zuschlag

Marin Ino, Yaman Kelemet, Lara Flegar, Gabriela Mede, Katja Romšek, Tasja Šarler,

Maiya Pavlyukova a. g., Erica Pinzano,

Lukas Bareman, Filippo Jorio

THE LONELY POET

Music

Pyotr Ilyich Tchaikovsky
Serenade for Strings in C major, Op. 48

Text

Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Tatjana Ažman, Leo Mujić

Choreography and Set Design

Leo Mujić

Costume Designer

Manuela Paladin Sabanović

Lighting Designer

Jasmin Šehić

Dramaturge

Tatjana Ažman

Language Coach

Marja Filipčič Redžić

Assistants Performance

Viktor Isajčev, Mojca Kalar

Cast

Pyotr and a voice in the background

Oleksandr Koriakovsky

Marina

Urša Vidmar

Modest

Lukas Bareman

Alexandra

Tjaša Kmetec

Von Meck

Rita Pollacchi

Alexey

Petar Đorčevski

Vladimir

Kenta Yamamoto

Antonina

Nina Noč

Davīdov

Filippo Jorio

Vasily

Filip Jurič

Sofronov

Matteo Moretto

Nikolay

Thomas Giugovaz

Joseph

Yujin Muraishi

Eduard

Yuki Seki

Alfira

Yaman Kelemet

Irina

Neža Rus

Larisa

Tasja Šarler

Lyubov

Chie Kato

Nadezhda

Gabriela Mede

Samara

Emilie Tassinari

Sofya

Lara Flegar

Varvara

Erica Pinzano

Evgenia

Marin Ino / Nina Kramberger

Ulyana

Antoneta Turk

Olga

Žana Vidmar a. g.

Ekaterina

Flavija Žagar a. g.

Oksana

Mariya Pavlyukova a. g.

Orchestra SNG Opera in balet Ljubljana

Orchestra Inspector

Bojan Gombač

Stage Manager

Igor Mede

Producer

Nives Fras

Ballet Coordinator

Simon Stanojevič

Sound Master

Luka Berden

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 Technical Department (Head Technician): Matjaž Štern; Head of Department (Head Technician) and Coordinator of the Technical Team under the Authority of the Director

General: Jasmin Šehić

The performance has two intermissions.

ABOUT THE PERFORMANCE

Signed under our new ballet triptych **Strings** are three renowned choreographers Eno Peçi, Jacopo Godani and Leo Mujić. Eno Peçi under a new creation entitled **Angel** to the *Violin Concerto* by Alban Berg, Jacopo Godani under his production **Metamorphers** to the *String Quartet No. 4* by Béla Bartók from 2016 and Leo Mujić under his newest work **The Lonely Poet** to the *Serenade for Strings in C major* Op. 48 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The choreographies are based on fresh and innovative approaches in contemporary ballet art. All three are inspired by the artistic credo and exceptional music of the three composers, which convincingly merges into the choreographic concepts. The works in this ballet triptych are a reflection of our time that instils confidence into the power of art we believe in and strive for.

IN DIALOGUE WITH THE CHOREOGRAPHERS

Excerpts from the Interviews

Nataša Jelić

Eno Peči

The music was proposed to me by the Artistic Director of the Ljubljana Ballet. I found out that this beautiful piece of music with the outstanding sound of violins, which I was not familiar with at first, was also quite gloomy. And that was what I liked, as I sensed something mystical, mysterious, but by no means eccentric in it. So, I set about researching its story of origin. The composer dedicated it to the tragic fate of Manon Gropius, the daughter of Alma Mahler, who was then married to the architect Walter Gropius. Manon died of polio at the age of eighteen. Oddly enough, this homage to the unfortunate girl was Berg's last completed musical work, as he also passed away shortly after he wrote it. I decided to respect the story Berg had woven into his music. I try to follow the narration of the story by depicting it through my dance language. Although I interpret it the way it was composed, I would simultaneously like to present it from a slightly different point of view. The limited amount of time prevented me from conveying the story in its entirety; it's simply impossible. It revolves around the Girl – Angel, who is constantly surrounded by eight dancers. They illustrate her illness, which accompanied her all her life and which is later joined by Death. With these characters, I thus present the events, which also correspond chronologically to the music.

The dancers are great. I am happy to work with Lukas Zuschlag, and I also really like Yaman Kelemet, Marin Ino, Tasja Šerler and Filippo Jorio. They all have these interesting, strong personalities and the power of expression that is very important to a choreographer. In the beginning, we talked a lot about the music and its story. Then I offered them a way to move and the steps to use. I tried to present them the characters they had to convey through their bodies, such as Illness or Death, which must remain mysterious, although they can be perceived, felt or depicted in myriad ways. The dancers, of course, helped me with their movement ideas as well. Dancers respond to the creative process differently; some of them need more, the others less time. At the moment, I am satisfied with our work, and we will see how it develops. I have a feeling we are on the right track. The storyline, which I have left slightly open, needs to be strengthened so that the viewers can understand it too. However, as I pointed out earlier, I am more interested in how will the dancers express everything we conceived with their bodies than in the steps themselves. Choreography is just an eternal process of exploration that does not end even when the premiere is just around the corner.

Jacopo Godani

For me, Bartók's String Quartet No. 4 has always been one of the most beautiful musical pieces of all time, to which I wanted to create. I like its dynamics, its musicality. At times it sounds so powerfully as if it was composed by Astor Piazzola. Although one cannot compare the works of these two composers, it is precisely in this composition by Bela Bartók that one can perceive a similar atmosphere, which is very unusual for him. I realised how great and important this work was when I proposed it to the orchestra, and the musicians' eyes lit up.

This music is a great and exciting challenge for all performers. I created *Metamorphers* because I wanted to do something that would not be based on a strictly defined dramaturgical concept, perhaps the way Georges Balanchine created his most abstract works. But more than replicating his work, I was interested in a clean, simple creation in which I could present the technique, which I developed over the past years – similar to the classical performances where only the perfect dance technique of the dancers stands out. That and nothing else. I never put my works directly to the music. When you do it, you are so overwhelmed with it that you start feverishly turning it over in your mind and looking for the steps that would suit it. I am sure that no one should do that. In my choreographic research, I am more concerned with how I can shape the volume, form and dynamics of the choreography with my body. You can gradually adapt to the music everything you have created until then, only when you get to know it well; it is only then that you can start dancing to it. Thus the choreography gets its own identity, becomes more sophisticated, exciting and complex.

In this work, which is, as I mentioned before, a polished example of the »Jacopo Godani technique«, the philosophy behind the choreography is more important than the foot or arm placement and the shape of the choreography. How the group works, how the dancers work within the group, how they communicate on stage. How important it is to observe each other constantly while in motion, to look each other in the eye and to ensure thorough and real-time communication within the ensemble. To follow, listen and also lead at the same time. They are not only responsible for themselves, but they also carry the burden of responsibility for the group on their shoulders. Each dancer must give as much energy to the ensemble as he or she needs for him- or herself. They must be aware that the success of the team will be measured proportionally to the contribution they are willing to provide themselves. If we could transform these insights into our functioning in society, we would now be living in a much better world. If you live in a system that commands you how you should live, you do not feel responsible for your fellow human beings hence you do not strive to contribute to the well-being of the community because you do not even know that you should participate in anything. And that is what I try to give people. I want to teach them to feel responsible to society, to the community and to the group. I want them to become aware of the law that says: "The more you give, the more you will receive."

Leo Mujić

This time, I am not creating a narrative ballet by linearly revealing the story of Tchaikovsky, as I am dealing with an abstract depiction of a series of episodes from the composer's life. I want to show it through the prism of non-accepting of diversity, which is still very much present in all areas of life, even in our modern, seemingly liberal society. In addition to this abstract story

of Tchaikovsky – I begin to follow when he went to study in St. Petersburg -, which also paints a picture of the present time, I also address the concrete circumstances in which he found himself as a homosexual in the then rigid society that by no means accepted same-sex orientation. When creating the ballet about the lonely poet Tchaikovsky, I was also inspired by his once censored intimate letters, which he wrote to his many male lovers, sister and brother Modest. I am glad that some of them will be also vocally interpreted in the performance as adapted by dramaturge Tatjana Ažman and myself. The letters were published in their entirety, in 2009 and a few years ago, they were brought into the world in an English translation *The Tchaikovsky Papers: Unlocking the Family Archive*. In the process, I also came across the essays by Rictor Norton Gay *Love-Letters from Tchaikovsky to his Nephew Bob Davidov* and found out that the great composer was even slightly perverted. His last lover, Vladimir Lvovich Davidov, was the younger son of his sister Alexandra, who was also his heir and later the curator of the Tchaikovsky Museum in Klin. In these letters, full of truly wonderful and passionate words that describe in raw detail his strong emotions, hidden from the eyes of his contemporaries, we discover much so far concealed about one of the most famous composers in the world. Among other things, he did not die of cholera but was forced to take his own life due to unreasonable social norms. Like his whole being, his timeless music is full of melancholy sadness, suffering, longing, as he has poured into each of his great works all the bitterness of his unhappy, tormented self-examination of lived or un-lived loves. Thus, for example, he dedicated his last, »Pathétique Symphony (Symphony No. 6 in B minor, Op. 74), to his beloved nephew. Among the newly published, fascinating documents – and among the glimpses that the viewers will recognise in the ballet -, is also a letter he wrote to his brother Modest. He, unlike his brother, did not hide his different sexual orientation. The composer informs his brother of his decision to marry, as he causes too much pain to his relatives. On the verge of a nervous breakdown, he broke up the marriage a few months later. He probably married Antonina Milyukova only because one of his male lovers had left him shortly before that. It was at that time that he was busy composing Tatiana's Letter Scene in his famous opera Eugene Onegin where he identified with Tatiana, who had been rejected by her lover Onegin. At the same time, he was ashamed of his behaviour, as he turned into his heartless hero Onegin, by inflicting pain on his wife. Even his many travels in Europe and America were - judging by his testimonies -, full of sudden and passionate piquancy. He thus writes that once a »beautiful Negro« came to his room in Paris or that he met »an angelic creature« and longed to be »his slave, his toy or his property«. In this performance on the stage of the Ljubljana Opera and Ballet Theatre, I also could not ignore the fact that Tchaikovsky is responsible for the creation of the three greatest classical ballets: *Swan Lake*, *The Nutcracker* and *The Sleeping Beauty* and that despite the torturous concealment of his homosexual side, he never really denied his essence, closely intertwined with the creation of his glorious music.
