



**OPERA
BALET
LJUBLJANA**

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

**Pietro Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA**

**Ruggiero Leoncavallo
GLUMAČI
PAGLIACCI**

Premiera 8. 10. 2020

Pietro Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA
Ruggiero Leoncavallo
GLUMAČI

Premiera 8. 10. 2020

Opomba: Izvedba premiere je bila prvotno načrtovana za 14. 5. 2020.

Pietro Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA
Operna enodejanka

Glasba

Pietro Mascagni

Libreto

Giovanni Targioni-Tozzetti in Guido Menasci po istoimenski drami in kratki zgodbi Giovannija Verge

Izvedba v italijanskem jeziku s slovenskimi in angleškimi nadnapisi.

Ruggiero Leoncavallo

GLUMAČI

PAGLIACCI

Opera v dveh dejanjih s prologom

Glasba in libreto

Ruggiero Leoncavallo

Izvedba v italijanskem jeziku s slovenskimi in angleškimi nadnapisi.

Glasbeni vodja in dirigent

Marc Tardue

Asistent dirigenta in drugi dirigent

Miha Rogina

Zborovodja

Željka Ulčnik Remic

Koncertni mojster

Gregor Traven

Režiser in avtor vizualnega koncepta

Manfred Schweigkofler

Koreograf

Lukas Zuschlag

Scenografa

Manfred Schweigkofler, Matjaž Arčan

Slikar

Michael Hutter

Kostumografinja

Mateja Benedetti

Oblikovalec svetlobe

Andrej Hajdinjak

Dramaturginja

Tatjana Ažman

Lektorica

Marja Filipčič Redžić

Zasedba vlog

CAVALLERIA RUSTICANA

Santuzza

Ana Dežman k. g.* / Galja Gorčeva / Norina Radovan

Turiddu

Ivan Defabiani k. g. / Branko Robinšak*

Lucia

Zdenka Gorenc / Mirjam Kalin*

Alfio

Marko Kobal / Jože Vidic*

Lola

Elena Dobravec / Nuška Drašček Rojko*

Plesalci

Mateja Železnik, Marin Ino, Tasja Šarler, Lukas Bareman, Filip Jurić, Matteo Moretto /
Katja Romšek k. g., Erica Pinzano k. g., Flavija Žagar k. g., Gabriela Mede, Thomas Giugovaz,
Oleksandr Koriakovskiy, Christopher Thompson k. g.

GLUMAČI

Canio

Ivan Defabiani k. g. / Branko Robinšak* / Jure Kušar

Nedda

Mojca Bitenc k. g. / Urška Breznik / Martina Zadro*

Tonio

Marko Kobal / Jože Vidic*

Peppe

Andrej Debevec / Matej Vovk*

Silvio

Slavko Savinšek* / Ivan Andres Arnšek

*Premiera.

Asistenta režiserja

Franz Braun, Irena Svobjšek

Asistentka koreografa

Monica Maja Dedović

Korepetitorke

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec, Irina Milivojević, Marina Đonlić (zbor)

Šepetalca

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Oporni zbor

Inšpektor zbora: Rok Krek

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

Inšpektor orkestra: Bojan Gombač

Inspicient

Tomaž Čibej

Organizatorica kulturnega programa

Brigita Gojić

Prevod libreta za nadnapise

Sonja Berce (slovenski jezik)

Nataša Jelić (angleški jezik)

Priredba prevoda libreta za nadnapise

Marja Filipčič Redžić

Tehnična priprava in izvedba nadnapisov

Luka Šinigoj

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 organizacijske enote tehnika: Matjaž Štern; vodja scenske razsvetljave – lučni mojster: Jasmin Šehić; vodja odrske tehnike: Franci Stanonik; mojster za zvok: Matjaž Kenig; video mojster: Marko Krajšek*/Matija Grošelj*; vodja rekviziterjev: Sandi Dragičević; vodja maske: Marijana Sešek; vodja frizerjev – lasuljarjev: Nevenka Zajc; vodja moške garderobe: Vida Markelj; vodja ženske garderobe: Ksenija Šehić

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

Predstava ima en odmor.

Vsebina

Cavalleria rusticana

Na velikonočno nedeljo ob zori se po sicilijanski vasi razlega pesem, posvečena Loli, ženi furmana Alfia. Prepeva jo Turiddu, Lolin ljubimec. Vaščani pozdravljajo lepoto dneva, prevarana Turiddujeva zaročenka Santuzza pa išče Turidduja pri njegovi materi, gostilničarki Lucii. Lucia jo povabi v hišo, a Santuzza vabilo odkloni in ji pove za Turiddujevo varanje: Turiddu je pred odhodom k vojakom ljubil Lolo in ji obljubil večno zvestobo. Ko se je vrnil domov, je bila Lola poročena z Alfijem. Da bi se ji maščeval, je zapeljal Santuzzo, a kmalu tudi izkoristil Alfijevo odsotnost in začel skrivno razmerje z Lolo. To jutro so ga videli pri njej. Pogovor med Santuzzo in Lucio prekineta velikonočna procesija in Alfio, ki se za veliko noč vrne domov. Ljudje odidejo v cerkev, Santuzza pa pred cerkvijo počaka Turidduja. Očita mu nezvestobo, on pa varanje zanika in želi srečanje čim prej končati. Njun pogovor zmoti Lola in Turiddu odide z njo v cerkev. Santuzza Turidduju prekolne veliko noč. Zatem sreča Alfia in mu pove o Lolinem varanju, on pa priseže maščevanje. Po maši se ljudje zberejo v gostilni, Turiddu na kupico povabi tudi Alfia, a ta jo zavrne. Turiddu uvidi, da ve za njegovo razmerje z Lolo. Alfia ugrizne v uho in tako potrdi, da se bo udeležil dvoboja z njim. Preden odide na dvoboj, se poslovijo od matere in jo prosijo, naj pazi na Santuzzo, če ga ne bo nazaj. Zasliši se krik, da so ubili Turidduja.

Glumači

PROLOG

Tonio pred spuščnim zastorom občinstvu predstavi vsebino in namen predstave: avtor je delo napisal po resničnih dogodkih, igralci pa so tako kot občinstvo ljudje iz mesa in krvi.

PRVO DEJANJE

V vas prispe gledališka družina in njihov vodja Canio napove večerno predstavo. Tonio, ki se preveč približa, prisoli zaušnico in ko ga vaščani podražijo zaradi njegove ljubosumnosti, jih opozori, da življenje in igra nista ista stvar. Na odru mu Kolombina sme natikati rogove, v resničnem življenju pa Neddine nezvestobe ne bi trpel. Nedda se ob njegovih besedah prestraši in pomisli na ptice, ki letijo svobodne naproti svojim sanjam. K Neddi pristopi iznakaženi Tonio in ji prizna, da jo že dolgo ljubi. Nedda njegovo nasilno dvorjenje zavrne in ga z bičem udari po obrazu, Tonio pa ji obljubi maščevanje. Nedda ima v vasi ljubimca, kmeta Silvia, ki želi, da bi skupaj pobegnili. Tonio iz maščevanja opozori Cania na Neddino varanje. Canio ljubimca zasači, a Silvio zbeži, preden ga Canio vidi v obraz. Canio od Nedde zahteva ljubimčevo ime in na plano potegne nož. Takrat prihiti Peppe, ki prepreči najhujše in napove začetek predstave. Caniu preostane le, da se pripravi za nastop.

DRUGO DEJANJE

Tonio in Peppe vabita ljudi na predstavo, Nedda pobira denar. Začne se komedija. Nedda je kot Bajaceva žena Kolombina sama doma. Njen ljubček Harlekin ji zapoje serenado. Dvori ji tudi služabnik Tadej (vlogo Tadeja igra Tonio), a ga Harlekin prepodi. Po večerji Harlekin nagovori Kolombino, naj možu Bajacu v pijačo zameša uspavalno, da bosta onadva lažje zbežala. Takrat se vrne Bajaco in Harlekin zbeži. Kolombina – Nedda ga pozdravi z istimi besedami, kot jih je zjutraj v resničnem življenju izrekla Silviu. Zgodba predstave je toliko podobna resničnosti, da Cania premagajo čustva in ne ločuje več igre od resničnosti. Nedda skuša igrati naprej, a ji Canio pove, da se je njegova ljubezen do nje sprevrgla v sovraštvo. Ko mu Nedda tudi na odru noče izdati imena svojega ljubimca, zabode najprej njo, potem pa še Silvia, ki ji prihiti na pomoč. Gledalci prepozno spoznajo, da na odru ne igrajo več komedije, temveč se tam godi pravo življenje. Zgodba se konča s stavkom: Komedije je konec.

Veristični diptih: »Genialno učinkovit lučaj« ali »Brutalni oddih od Wagnerja«

Jan Ovník

Evropski časniki so v devetdesetih letih 19. stoletja s takšnimi in podobnimi oznakami navdušeno pozdravljali rojstvo opernega pendanta sodobnemu literarnemu naturalizmu, kot ga je s svojo ganljivo enodejanko *Cavalleria rusticana* (ali *Kmečka čast*) utemeljil italijanski skladatelj Pietro Mascagni (1863–1945). Njegov operni prvenec je malodane po vsej Evropi zanetil pravo evforijo (pisalo se je kar o epidemiji »mascagnitisa«), v času katere je nastala še vrsta drugih zelo podobnih, epigonskih stvaritev. Mednje spada denimo tudi *Ksenija*, priljubljena enodejanka slovenskega skladatelja Viktorja Parme; daleč najuspešnejša pa je postala opera Mascagnijevega rojaka Ruggiera Leoncavalla (1857–1919) z naslovom *Glumači (Pagliacci)*. Spričo izredne vsebinske, formalne, idejne in značajske sorodnosti se jo že skorajda od samega začetka kot po pravilu uprizarja v paru s *Cavallerio rusticano*, s katero tvori nadvse reprezentativen diptih sloga, ki ga glasbeno zgodovinopisje imenuje verizem.

Termin verizem je nastal iz italijanske besede *vero*, kar pomeni resničen, sicer pa izhaja iz literarne vede, kjer označuje italijansko obliko naturalizma, povezano zlasti z ustvarjalnostjo sicilijanskega pisatelja Giovannija Verge (1840–1922). Mascagni je siže za *Cavallerio rusticano* našel prav v Vergovi zbirki novel *Vita dei campi*, v kateri je avtor poskušal na kar najbolj stvaren način zarisati nekaj izsekov iz resničnega rustikalnega življenja na Siciliji: »Zgodbe posredujem natanko tako, kot sem jih slišal med preprostimi ljudmi, z istimi nezapletenimi in slikovitimi besedami ljudskih pripovedk.« Verizem v književnosti ni torej v osnovi nič drugega kot stopnjevana inačica realizma, v kateri je pot na široko odprta vsem najbolj življenjskim strastem, ki so navadno razumljene kot posledica bioloških ter socialnih zakonov, skritih v rasi oziroma rodu, okolju in zgodovinskem trenutku. Nekoliko drugače je z opernim verizmom, za katerega je nemški muzikolog Carl Dahlhaus celo menil, da so razlike tako očitne, »da lahko upravičeno dvomimo, če je sploh smiselno govoriti o verizmu v operi«.

Če je na primer Verga s skrbnim osvetljevanjem sicilijanskega podeželskega miljeja in uporabo južnjaško obarvanega izrazoslovja svojo novelo *Cavalleria rusticana* jasno umestil na Sicilijo, kar naj bi skozi deterministično optiko pojasnilo vročkrven in k nepremišljeni strasti predisponiran značaj osrednjih likov, pa sta se Mascagnijeva libretista Giovanni Targioni-Tozzetti (1863–1934) in Guido Menasci (1867–1925) v svoji predelavi podrobnejšim pejzažem ter dialektu dodobra odrekla. Več pozornosti kot geografskemu umeščanju tragične zgodbe o časti, ljubosumju in nesrečni ljubezni sta namenila časovni opredelitvi odrskega dogajanja, saj je praznik velike noči skladatelju omogočil učinkovito glasbeno zastranitev v obliki privlačne zborovske molitve. V libretu je bila zaradi specifik žanra občutne redukcije deležna tudi karakterizacija oseb. Še pomembneje pa je, da se v operi popolnoma izgubi socialna motivacija (in z njo vsakršna družbena kritičnost), ki je sicer eno od pglavitnih gibal Vergove pripovedi, v kateri je ljubezenski trikotnik v veliki meri ravno družbeno pogojen. »Pred nami je tako samo še nadčasovna igra močnih čustev ljubosumja in strasti, ki je bližja romantični vznesenosti kakor eksperimentalno natančni naturalistični odslikavi realnosti,« o Mascagnijevi operi ugotavlja muzikolog Gregor Pompe. Kot bomo videli v nadaljevanju, veristična opera tudi na glasbeni ravni ni prinesla bistveno novih

poudarkov in se je pogosto zatekala h konvencijam in k oblikovnim šablonam opere serie. Dahlhausovemu pomisleku, da je operni verizem znatno oddaljen od literarnega, celo tako zelo, da se zdi uporaba pojma v povezavi z opero rahlo neupravičena, se je potemtakem skoraj nemogoče izogniti.

Kakorkoli naj jo že imenujemo, predstavlja veristična smer v zgodovini glasbeno-gledališke umetnosti smelo reakcijo proti monopolu idealistične in zgodovinske romantične opere, v Nemčiji in Franciji pa predvsem proti simbolični mističnosti Wagnerjevega impozantnega glasbenega gledališča bogov in junakov, bivajočih v imaginarnem svetu mita in srednjeveške legende. Veristi so si, nasprotno, prizadevali na oder postaviti resnično, vsakdanjo usodo sodobnega človeka z vsemi njegovimi čustvi, strahovi in nagoni, še posebej tistimi najnižkotnejše narave. Še več, da bi občinstvo čustveno in čutno čim bolj vznemirili, so običajno iskali snovi, polne stvarnih grozot, sovraštva, zločinov, moralno spotakljivih apetitov in nebrzdanih strasti. Ti motivi so bili v operi sicer resda znani že prej, vendar so veristi njihovo intenziteto močno stopnjevali in jih upodabljali v ostrih ter pogostoma že kar kričečih barvah. V središču veristične opere se tako praviloma nahaja eksces, udejanjen v zgoščeni gradaciji: ljubezen, nepomirljivo ljubosumje, prevara, kruto maščevanje in uboj; vse to pa je podano s tako bogato, mestoma skorajda nasilno izrazno melodiko ter spevno razkošnostjo, da je občinstvo s konca 19. stoletja ne samo pretreslo, marveč naravnost omamilo.

Z glasbenega vidika verizem ni prispeval ničesar bistveno novega. Izhajal je iz pridobitev pozne romantike, njim pa le sporadično dodajal elemente impresionizma in novejših smeri. Kompozicijsko se je naslanjal predvsem na zapuščino poznega Verdija, deloma pa tudi na izrazna sredstva Wagnerjeve glasbene drame ter simfonične tvornosti druge polovice 19. stoletja. Nastavke Verdijeve dramatičnosti so veristični skladatelji, zapriseženi estetiki učinkovitosti, stopnjevali do skrajnosti in z glasbo še dosledneje sledili razburkanemu odrskemu dogajanju ter novemu, nesluteno hitremu dramaturškemu tempu. Ostanek Verdijeve dediščine so tudi široko razpete spevne melodije, ki ob pisani instrumentaciji odsevajo še povsem romantično čutno opojnost. Toda vokalni slog verističnih oper se s poudarjanjem dramatičnosti večkrat tudi oddaljuje od liričnosti belkanta, kar se kaže v bolj deklamativnih pevskih pasusih, ki jih prebadajo številni melodramatični vzkliki. Priznani operni strokovnjak Marcel Prawy je zatrjeval, da verizem v opero navsezadnje ni prinesel pravih snovnih novosti, temveč le nov pevski slog, ki ga je sam opisal kot »strastno prepevanje med notami in ob notah, stokanje, vreščanje in vse drugo, kar Italijani razumejo pod izrazom *urlare*«. Pri doseganju izdatnejše glasbeno-scenske učinkovitosti ne gre spregledati tudi vloge orkestra, ki je v verističnih operah postal pomembnejši akter dramskega izraza in mora pogosto igrati v skrajnih dinamičnih legah, s čimer vzbuja za verizem značilne zvočne izbruhe v razburljivih trenutkih.

Ob teh pičlih slogovnih pridobitvah ostajajo veristi še močno zavezani nekaterim okostenelim šablonam italijanske opere 19. stoletja, zaradi česar se njihove stvaritve nikoli docela ne otresejo okov toge številčne strukture: čeprav si želijo glasbeni tok karseda približati vsakdanji resničnosti, ga pogosto pretrgajo z za opero serio tipičnimi zaprtimi točkami, preprostimi vložnimi pesmimi ali zbori, ki so zvečine brez pomena za razvijanje in motivacijo zgodbe ter zgolj povečujejo glasbeno atraktivnost dela. Poleg podedovanih modelov italijanske opere, kakršno je dokončno razvil zlasti

Verdi, črpa operni verizem nekaj idej tudi iz wagnerjanske glasbene drame. To je v *Cavallerii rusticani* in *Glumačih* mogoče zaznati v preudarnejšem motivično-tematskem delu, ki marsikje že dobiva poteze simfonične zaokroženosti, četudi motivi iz spominskih pravzaprav še nikjer ne prerasejo v vodilne. Tako je za obe deli značilno, da Preludij in Prolog prinašata že praktično celotno motivično gradivo opere, ki je v nadaljevanju podvrženo ponavljanju, variiranju ali instrumentacijskemu preoblačenju. Skratka, zdi se, da je veristična opera nekakšna sinteza tradicionalnih sestavin opere serie in glasbene drame, zares nov pa je le izbor realistične snovi ali vsaj njeno naturalistično stopnjevanje.

Potem ko je leta 1888 Pietro Mascagni že napisal svojo prvo opero *Guglielmo Ratcliff*, za katero mu ni uspelo najti impresarija, da bi jo uprizoril, je v časopisu *Il secolo* izvedel za kompozicijski natečaj, ki ga je za operno enodejanko razpisal milanski založnik Edoardo Sonzogno. Sodelovali so lahko le tisti skladatelji, katerih operna dela še niso bila nikoli izvedena. Ker je Mascagni ustrezal razpisnim pogojem, se je naslednje leto prijavil s *Cavallerio rusticano*, prvotno zasnovano v dveh dejanjih, ki pa ju je za namene natečaja brž spojil z znamenitim simfoničnim intermezzom. Razpisna komisija je izmed približno sedemdesetih prijavljenih del prisodila prvo nagrado prav Mascagnijevi operi, katere krstna uprizoritev se je leta 1890 v Rimu izkazala za senzacionalen uspeh. Ime komaj sedemindvajsetletnega, dotlej popolnoma neznanega skladatelja je zaslovelo čez noč, dunajski kritik Max Kalbeck pa je že leto pozneje sodil, da med štiridesetim in šestdesetim vzporednikom najbrž ni več gledališča, ki ne bi uprizorilo tega učinkovitega dela.

Kljub temu, da je bila Mascagnijeva opera deležna zares neizmerne uspeha, je bila Kalbeckova ocena vendarle nekoliko pretirana, kar dokazuje že zgodovina njenih postavitvev na Slovenskem. *Cavalleria rusticana* je bila pri nas premierno izvedena 8. februarja 1893 v Deželnem gledališču v Ljubljani, o čemer je časnik *Slovenski narod* poročal takole: »V zgodovini slovenskega gledališča ostane sinočna predstava zapisana z zlatimi črkami, ker se je ta dan uprizorila svetovno slavna, težka opera, jedno najznamenitejših muzikalnih del noveje dobe, in že to, da se je na skromni slovenski oder spravilo in srečno predstavilo tako delo, že to je preznamenit dogodek, ki obuja v nas najlepša upanja za prihodnjost.«

Mladi skladatelj je v *Cavallerii rusticani* razvil razkošno in zanosno melodiko, s katero učinkovito portretira odrske situacije in značaje. Če operni libreto zanemarja Vergovo socialno podprtost sicilijansko in s tem veristično obarvane zgodbe, pa vnaša glasba v delo nekaj novih poudarkov. To velja denimo za že omenjeni sakralni moment ter tiste zborovske, instrumentalne in pesemske vložke, ki prinašajo za veristično opero značilne dramaturške retardacije v funkciji napetostnega zaustavljanja sicer zelo hitro odvijajočega se dramskega dejanja. V takšnih zaključenih točkah, kot so Alfijeva nastopna pesem, molutev, Santuzzina romanca, Turiddujeva napitnica in uvodna Siciliana ter pitoreskno zastavljen zbor, se jasno zrcali ogrodje nepogrešljivih številčk tradicionalne opere serie. Zanimiva novost pa je podoba orkestralne predigre, kajti skladatelj je vanjo vključil Turiddujevo kontrastno Siciliano, s katero že nakazuje tragični zaplet: Turiddujevo prepovedano ljubezen do Lole.

Da sledi Mascagnijeva glasbena dramaturgija vseskozi bolj melodramatskim kot realističnim načelom, je daleč najočitneje v duetu Santuzze in Turidduja, ki nedvomno izstopa po svoji

melodični vznesenosti ter spada med najpopularnejše operne viže. V njem se močna afekta ljubezni (Santuzza) in prezira (Turiddu) melodično združita v prisiljeni unisono, ki ne omogoča nikakršne glasbene diferenciacije nasprotujočih si čustev, nasprotno, prej bi mu pripisali navidezno spravo, zaradi česar je še enkrat več pod vprašaj postavljen realizem opernega verizma.

Fenomenalen uspeh *Cavallerie rusticane* je spodbudil Ruggiera Leoncavalla, da se je tudi sam lotil podobnega projekta. Dve leti pozneje, potem ko je propadel njegov (wagnerjanski) operni prvenec *Chatterton*, se je prijavil na kompozicijski natečaj založnika Sonzogna in predložil opero *Glumači*. Ker je vsebovala dve dejanji in presejala predpisani obseg, ni bila sprejeta med konkurenčne enodejanke, kljub temu pa je naredila velik vtis na žirijo, zaradi česar se je Sonzogno močno zavzel za njeno uprizoritev. Praizvedba leta 1892 v Milanu je pod dirigentskim vodstvom maestra Artura Toscaninija avtorju prinesla izjemen uspeh. Enako kot Mascagnijeva opera so tudi *Glumači* zatem na mah osvojili svet, marsikatera kritika pa je v njih prepoznala drugo in celo boljše *Cavallerio*.

Na slovenski oder so *Glumači* prvokrat prodrli šele v sezoni 1899/1900. Premierno uprizoritev 29. septembra 1899 v ljubljanskem Deželnem gledališču je *Slovenski narod* vnovič pozdravil: »*Glumači so šli že po vsem svetu in nikjer niso ostali samo za en večer. Dali so jim povsod stalna bivališča. Tako so pošteni in odkritosrčni, da jim tudi pri nas prijazno stiskamo roke v pozdrav. Sinoči so se nam predstavili, in vračamo jim uljudne poklone z vsem globokim spoštovanjem. To niso navadni ljudje! Mi drugi vsakdanjiki tudi včasih čutimo, a tega, kar čutimo, ne moremo izraziti tako, da bi zbudili v drugih čutje, ali vsaj sočutje. Glumači pa so nas brezobzirno zadeli do živega, in tudi pri nas je imela njih predstava najlepši uspeh. Hvala! Sedaj jih imamo in ne bomo jih odslovili kar tako brž!*«

Podobno kot Mascagni je imel tudi Leoncavallo prirojen čut za odrski učinek, ob tem pa je bil še izrazito literarno nadarjen in si je librete pisal kar sam. Snov za *Glumače* naj bi zajel iz resnične tragedije, ki se je v njegovem otroštvu dogodila v kalabrijski vasi Montalto Uffugo in ki naj bi jo v svoji sodni praksi obravnaval skladateljev oče. Navkljub Leoncavallovim trditvam danes vemo, da ima dogodek, na katerega se je skliceval, malo skupnega z dogajanjem v njegovi operi. Veliko bolj verjetno se zdi, da se je skladatelj pri pisanju libreta oprl na sodobni in vsebinsko precej podobni gledališki deli *Un drama nuevo* španskega avtorja Manuela Tamaya y Bausa in *La femme de Tabarin* Francoza Catulla Mendèsa, kajti posamezne formulacije v libretu naj bi namreč bile kljub prevodu skoraj dobesedno prevzete iz obeh iger. Kakršnakoli je že resnica o izvoru opernega sižeya, ni mogoče spregledati Leoncavallove očitne težnje po kar najbolj verni odslikavi strasti vsakdanjega življenja in vselej mikavnem prehajanju med gledališkimi in življenjskimi vlogami.

Leoncavallova nemirna operna glasba neprestano niha med pritajeno grozo, sentimentalnim patosom, igrivo gracioznostjo commedie dell'arte in ostrimi dramatičnimi kontrasti, kakršni zaznamujejo odrske konflikte tudi v *Cavallerii rusticani*. V primerjavi z njo se zdijo *Glumači* nekoliko bolj rafinirano instrumentirani in izrazno raznovrstnejši, vsebujejo pa nemara manj »prvinskih«, neposredno unčinkujočih melodij, še kako pomembnih dejavnikov verističnega glasbenega idioma. Podobno kot v Mascagnijevi operi zbudi pozornost instrumentalni Preludij, združen s Turiddujevo ljubezensko pesmijo, jo v *Glumačih* inventiven Prolog, nekakšna péta

predigra, v kateri Tonio neposredno nagovarja občinstvo in ga opozarja, da bo na odru gledalo resnično življenje. Poleg tega Prolog v orkestrskem partu predstavi tri osrednje spominske motive, ki se pozneje v operi pojavljajo na odločilnih mestih: motiv komedijantov, motiv Canijeve bolečine in obupa ter motiv ljubezni.

Ob slovitem Canijevem ariozu s konca prvega dejanja je najvznemirljivejši del Leoncavallove opere gotovo sklepna igra v igri, v kateri se pojavljajo starejše, baročne glasbene oblike, kot sta menuet in gavota, ki ustvarjajo elegantno ter obenem groteskno vzdušje. To hladno, arhaično glasbo nazadnje vendarle prekine Canio, ki skupaj z orkestrom z burnimi melodramatičnimi izbruhi in instrumentalnimi pasažami spremeni iluzorno komedijo v strastno, viharo, krvavo in, najpomembneje, stvarno tragedijo.

Čeprav se je Leoncavallo v svoji operi za razliko od Mascagnija vsaj na načelni ravni odpovedal jasno ločenim glasbenim številkam, so konture le-teh še zmeraj zaznavne. Tako je mestoma mogoče tudi v *Glumačih* najti tipe točk, ki veljajo za integralne dele opere serie, kot na primer Canijevo napitnico, Neddin epski spev o pticah, ljubezenski duet in pitoreskni zbor, ki prinaša okus po miljeju. Še več, razporeditev točk v Leoncavallovi operi se zdi tako rekoč identična s tisto v Mascagnijevi, meni dr. Gregor Pompe: »Strukturno zaporedje obeh oper je tako mogoče abstrahirati v nekakšen veristični dramaturški model, ki ga sestavljajo ekspozicija – preludij z motivično tematiko celotnega dela, en ali dva pitoreskna zbora, nastop junaka in monološka točka, v kateri se razkrije predzgodba –, vrhunec z ljubezenskim duetom (Mascagnijev si glede na melodično emfazo sicer zasluži to ime, po vsebini pa je daleč od ljubezenske skladnosti) in razkritjem (oba moža izvesta za nezvestobo), sledi retardacija s simfoničnim intermezzom in ponovljenim zborom iz začetka opere ter nato abruptno odsekani finale.«

Ravno odsotnost razširjenega in vznesenega romantičnega finala lahko obvelja za eno od temeljnih novosti verističnih oper, za katere je značilno, da se končujejo hitro, takoj po smrti junaka, ki tako nima več možnosti, da bi se v svojem sklepnem spevu na dolgo in široko spravil s svetom ali še poslednjič izpovedal svojo ljubezen. Takšna odrezavost seveda prinaša prepričljiv stik z življenjskim realizmom, ki pa ga še vedno prepogosto izpodbijajo togo skovane »točke«, da bi veristična opera dokončno presegla okostenelo dediščino te glasbeno-gledališke umetnosti in njenih romantičnih ter melodramatičnih poudarkov.

Kako v današnjem času postaviti na oder operi, ki sta odraz zelo posebnega časa, kraja in pogleda na svet? Kako duha oper, ki je lokalno, kronološko in družbeno zasidran na način, ki ga danes ne poznamo več, preliti v univerzalno pripoved za ljudi v tretjem tisočletju? Kako to nalogo prenesti na operne like, jih narediti sodobne in doseči, da bodo njihove misli razumljive občinstvu, ki je doma v popolnoma drugačnem okolju sedanjega časa?

Kot otroka verizma se obe operni deli umeščata v natančno opredeljen glasbeni žanr in tudi v točno določeno literarnozgodovinsko obdobje. V obdobju naturalizma operni junaki prvič v zgodovini postanejo »mali« ljudi, njihov vsakdanjik je opisan do potankosti. Okolje je podeželsko, kmečko, daleč stran od mesta. Tu niso pomembni veljavni državni zakoni, temveč druga pravila – ta so globoko vtisnjena v običaje in tradicionalno razmišljanje prebivalcev. To je okolje nenapisanih pravil – vsi vedo, »kaj je treba storiti« in česa »se ne sme«. Vsi vedo, kaj je »prepovedano«. V južni Italiji imajo ušesa še ulice, vsi vedo vse o vseh, in prav ta skup kolektivnega védenja zagotavlja okvir za družbeno delovanje. Splet moralnih norm tvori ogrodje in okvir obeh oper, obenem pa nam razkriva programske – skorajda ritualne – družbene koncepte, kot so *onore* (čast), *vendetta* (maščevanje), *amore* (ljubezen), *odio* (sovraštvo), ki so sicer prevedljivi, a imajo v našem času in v naših krajih povsem drugačno konotacijo, kot so jih imeli v 19. stoletju na Siciliji.

Dva načina uprizarjanja takšnih oper me nista nikoli prepričala: ko kdo samovoljno postavlja specifične zgodbe v kraje in čase, kjer nimajo pravice biti. Med režiserji je kot kraj na primer zelo priljubljena norišnica, nacistično okolje ali pisarna v katerem od ameriških mest. Težava je na dlani: zgodba ne pride na površje, ni več utemeljena, občinstvo pa je frustrirano zaradi nesmiselnega dogajanja na odru. Prav tako me ne zadovolji natančna zgodovinska uprizoritev, ki opero prelevi zgolj v muzejski eksponat. V tem primeru zgodovinski predmet občudujemo od daleč, pri čemer ne zaznamo pravega življenja, predstava nas pusti hladne ali se nas komaj dotakne. Lahko sicer uživamo v glasbi, a celotna izkušnja bo bržkone precej dolgočasna.

Kot gledališkega režiserja so me vedno zanimali občutki, razpoloženja, motivi likov na odru, ki so vesplošno veljavni in razumljivi še danes. Kako doseči, da se bo današnje občinstvo čustveno poistovetilo s starimi zgodbami? Moj odgovor na to je intenzivno sodelovanje s pevci pri ustvarjanju njihovih vlog in uporaba sodobne tehnologije, ki mi pomaga, da iz starega prahu ustvarim sodobno magijo. No, to vsaj poskušam ...

USTVARJALCI

Marc Tardue

Glasbeni vodja in dirigent

Marc Tardue, ki se je rodil v francosko-italijanski družini, je odraščal in se šolal v Združenih državah Amerike. Diplomiral je na konservatoriju za glasbo Peabody v Baltimoru (Maryland), kjer je opravil tudi podiplomski študij klavirja pod mentorstvom Aleksandra Lipskega in Viktorja Labunškega ter študij dirigiranja pod mentorstvom Frederika Prausnitza, Lea Müllerja in Constantina Bugeanuja. Solo petje je študiral pod mentorstvom Marilyn Cotlow ter sodeloval kot inštruktor in korepetitor na mojstrskih delavnicah Francesca Valentina, Eileen Farrell, Tita Gobbija in Beverly Sills. Od leta 1982 do 1985 je bil vodja dirigent Islandske opere v Reykjaviku. Leta 1984 je na Mednarodnem tekmovanju glasbenih izvajalcev (CIEM) v Ženevi prejel nagrado Ernesta Ansermeta za dirigiranje in prestižno švicarsko nagrado. Leta 1994 je bil imenovan za glasbenega svetovalca in stalnega člana žirije tega tekmovanja. Od leta 1985 do 1995 je bil glasbeni vodja Instrumentalnega ansambla v Grenoblu (EIG) v Franciji. Pod njegovim vodstvom se je repertoar ansambla razširil, poleg komorne in sodobne glasbe so izvajali tudi operna ter obsežna zborovska in simfonična dela. V tistem času so z ansamblom redno muzicirali mnogi mednarodno uveljavljeni umetniki, med njimi tudi Aldo Ciccolini, Pierre Amoyal, Gabriel Bacquier, Lucia Popp, Maurice André in Jean-Philippe Collard. Od leta 1991 do 2002 je Marc Tardue deloval kot glasbeni vodja Simfoničnega orkestra opernega gledališča v Bielu v Švici, kjer je dirigiral tako operne predstave kot simfonične koncerte. Takrat je sodeloval z umetniki, kot so Julian Rachlin, Heidi Brunner, Vitalij Kovaljov, Gérard Poulet, Nelson Goerner in Gérard Caussé. Od leta 1999 do 2008 je bil glasbeni vodja Narodnega orkestra v Portu na Portugalskem. Na sporedu so bili koncerti simfonične glasbe, spored pa je bogatilo sodelovanje s solisti Natalio Gutman, Alessandro Marc, Maro Zampieri, Joyce DiDonato, Augustinom Dumayem, Noro Chastain, Stevenom Isserlisom in Danielom Raiskinom. Kot glasbeni vodja je Marc Tardue obogatil tudi operni repertoar orkestra, z njim je med drugim pripravil vrsto novih opernih produkcij – Don Giovanni, La bohème, Falstaff, Figarova svatba, Carmen, Trubadur in Netopir. Dirigent se ponaša z obsežnim repertoarjem komornih, zborovskih, simfoničnih in opernih del, ki so nastajala od obdobja baroka do današnjih dni, in z vrsto svetovnih in nacionalnih premier, ki jih je pripravil z različnimi orkestri. Kot gostujoči dirigent je nastopil s številnimi simfoničnimi orkestri, med njimi so: Orkester švicarske Romandije, novi Filharmonični orkester Radia Francije, pariški orkester Colonne, Orkester departmaja Loire, Orkester regije Avignon Provansa, Regijski orkester v Cannesu, Filharmonični orkester v Mulhousu, Radijski simfonični orkester v Baslu, Simfonični orkester v Baslu, Mestni orkester v Sankt Gallnu, Mestni orkester v Winterthuru, Litovski komorni orkester, Filharmonični orkester v Antwerpnu, Filharmonični orkester v Lódžu na Poljskem, Filharmonični orkester Georgea Enesca v Bukarešti, Filharmonični orkester v Cluju v Romuniji, Klasični orkester v Portu na Portugalskem, Filharmonični orkester dežele Marke v Anconi, Simfonični orkester Radia in televizije Španije v Madridu, Filharmonični orkester v Malagi, Orkester Pabla Sarasata v Pamploni, Estonski narodni simfonični orkester, orkester Zagrebške filharmonije, orkester Opere v Göteborgu, Simfonični orkester v Ouluju na Finskem, Litovski državni orkester, Filharmonični orkester hanzeatskega mesta Lübeck, Filharmonični orkester v Würzburgu, orkester Renske filharmonije v Koblenzu, orkester Württemberške filharmonije in

Ruski narodni orkester v Moskvi. Marc Tardue je bil glasbeni vodja opernih festivalov v Heidenheimu v Nemčiji (Vampir) in Schenkenbergu v Švici (Carmen, Trubadur) ter je nastopal kot gostujoči dirigent v glasbenem gledališču v Malmöju na Švedskem (Kronbrüden), Irski operi v Dublinu (Andrea Chénier) in v Državnem gledališču v Nürnbergu (Carmen). Dirigiral je koncerte z Martho Argerich, Danielom Schnyderjem in Petrom Svenssonom na Boswilskem festivalu v Švici. Leta 1989 mu je francoska vlada podelila naziv viteza umetnosti in literature za izjemne dosežke na področju umetnosti. Leta 1995 je z Instrumentalnim ansamblom iz Grenobla (EIG) prejel veliko nagrado za najboljšo zgoščenko (Grand Prix de Disque) Akademije Charlesa Crosa v Parizu za interpretacijo skladb Pesmi za mrtve vojake francoskega skladatelja Auberta Lemelanda, ki so jo posneli pri založbi Skarbo Records. Leta 2004 mu je portugalsko ministrstvo za kulturo podelilo medaljo za zasluge na področju kulture, ki je med najvišjimi priznanji na tem področju na Portugalskem. Leta 2016 je prejel zlato diplomu armenskega ministrstva za kulturo za pomemben prispevek k razvoju kulturnih odnosov med Armenijo in Nemčijo. Od leta 2012 do 2018 je bil glasbeni vodja Jenske filharmonije, v okviru katere deluje največji in edini koncertni orkester v Thüringenu v Nemčiji. Orkester pod njegovim vodstvom redno gostuje po Nemčiji, Švici (Tonhalle Zürich) in Avstriji. Med nedavnimi gostovanji gre izpostaviti koncerte na Kitajskem in v Armeniji. Maestru Tardueju se na gostovanjih redno pridružujejo gostujoči solisti, kot so: Jasminka Stančul, Varvara, Ran Jia, Antonio Rosado, Yossif Ivanov, Reinhold Friedrich, Paulo Ferreira in Hrachuhi Bassenz.

Marc Tardue je od oktobra 2018 tudi vodja dirigent Dubrovniškega simfoničnega orkestra.

Miha Rogina

Asistent dirigenta in drugi dirigent

Miha Rogina, ki je v reviji *The Sax* predstavljen kot »najboljši saksofonist današnje mlajše generacije«, slovi po svojih inovativnih interpretacijah glasbenih del. Študij saksofona je začel v Ljubljani pri prof. Matjažu Drevenšku in nadaljeval v Franciji na prestižnem Pariškem glasbenem konservatoriju (CNSM) pri prof. Claudu Delangleju, kjer je diplomiral z odliko. Izpopolnjeval se je na sloviti Eastman School of Music v ZDA. Je dobitnik 1. nagrade na desetih mednarodnih tekmovanjih. Sodeloval je z mnogimi vodilnimi glasbeniki, kot sta Pierre Boulez in Fabio Luisi, ter nastopil na velikih mednarodnih koncertnih odrih v Evropi, Aziji, Ameriki in Afriki. Med drugim je nastopil v dunajskem Musikverein, pariški Salle Pleyel, Großes Festspielhausu v Salzburgu in japonskem Izumi Hallu. Kot solist je nastopil z orkestri, kot so: Dunajski simfoniki, Tajski filharmonični orkester, simfonični orkestri Bruges, Saint Maur in Paris Laureates, Orkester Slovenske filharmonije in Simfonični orkester RTV Slovenija. Kot komorni glasbenik sodeluje s koncertno pianistko Sae Lee, s katero nastopata po svetu kot Duo Kalypso. Kot član dunajskega zbora Wiener Singverein je med drugim sodeloval z dirigenti, kot so: Riccardo Muti, Mariss Jansons in Daniel Barenboim. Miha Rogina je profesor saksofona na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Od leta 2013 je gostujoči profesor na univerzi Senzoku Gakuen v Tokiu, od leta 2017 pa kot gostujoči profesor predava tudi na Osaka College of Music (Japonska) in Akademiji Sibelius v Helsinkih. Mojstrske tečaje vodi na univerzah na Japonskem, v Veliki Britaniji, Latviji, na Poljskem, Finskem, v Nemčiji in Avstriji. Deluje kot član žirij na domačih in mednarodnih tekmovanjih. Profesionalno glasbeno kariero gradi tudi kot dirigent. Študij orkestrskega dirigiranja

je z odliko končal na Univerzi za glasbo in upodabljačo umetnost na Dunaju, kjer je študiral pri Johannesu Wildnerju, Bertrandu Debillyju in Urošu Lajovicu, pozneje pa je pri Thomasu Langu končal še študij zborovskega dirigiranja. Za dirigentskim pultom je vodil več orkestrrov, med njimi Orkester Slovenske filharmonije, Simfonični orkester RTV Slovenija, simfonični orkester SNG Opera in balet Ljubljana, orkester Slovaške filharmonije, Simfonični orkester Pro Arte, komorni ansambel pariškega državnega konservatorija in različne orkestralne zasedbe Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani.

Manfred Schweigkofler

Režiser, scenograf in avtor vizualnega koncepta

Manfred Schweigkofler je mednarodno priznan kreativni direktor, producent, režiser, scenograf, oblikovalec luči in organizator dogodkov. S svojimi produkcijami se je predstavil občinstvu v Italiji, Nemčiji, Avstriji, Švici, na Norveškem, Finskem, Madžarskem, Češkem, Slovaškem, v Sloveniji, Španiji in v ZDA. Od leta 2001 do 2012 je bil ravnatelj in umetniški vodja Novega mestnega gledališča v Bolzanu (Nuovo Teatro Comunale di Bolzano). Občinstvo in strokovno javnost je navduševal s plesnimi in glasbenimi projekti, zlasti s t. i. dogodki crossover, za katere je značilno prepletanje različnih glasbenih izrazov. Med letoma 2002 in 2012 je bil tudi ravnatelj in umetniški vodja najpomembnejšega italijanskega mednarodnega plesnega festivala Bolzano Danza. Ustvaril je vrsto dogodkov ob športnih prireditvah, na primer otvoritveno slovesnost svetovnega prvenstva v biatlonu leta 2007 v Italiji. Deluje kot predavatelj na področju destinacijskega menedžmenta in organizacije dogodkov, predava tudi na temo kreativnosti in inovacije. Sodeloval je pri izvedbi dveh svetovnih razstav Expo, in sicer leta 2000 v Hannoveru in 2015 v Milanu; je kreativni direktor nemške družbe Xpand Destination Management in umetniški vodja Muzeja gorniške fotografije v Bolzanu. V Sloveniji ga poznamo predvsem po nepozabni režiji Renskih nimf (2005) in Verdijevega Otella (2016) na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma ter Parmove Ksenije in Orffove Carmine Burane (2017).

Mateja Benedetti

Kostumografinja

Diplomirala je iz oblikovanja tekstilij in oblačil na Naravoslovno-tehniški fakulteti v Ljubljani, izpopolnjevala pa se je na Akademiji za umetnost v Utrechtu. Prejela je številne mednarodne nagrade; svoja dela je predstavila v prostorih sedeža UNESCO v New Yorku ter v razstavnih galerijah Felissimo Design House in Carrousel du Louvre v Parizu ter na modnih sejmi v Hongkongu in Amsterdamu. Že zelo zgodaj je začela sodelovati z režiserji in koreografi (z M. Pograjcem, N. Zavišičem, B. Luno, V. Tauferjem, B. Potočanom, M. Bulcem, J. Novakom, A. Jusom, skupino Beton Ltd, L. Bizovičarjem, L. Dedovičem, J. Jamnikom) v različnih slovenskih gledališčih, Narodnem gledališču v Beogradu, Otroškem gledališču Branka Mihaljevića v Osijeku in Črnogorskem narodnem gledališču. Z Manfredom Schweigkoflerjem sodelujeta od leta 2012, ko sta oblikovala postavitev opere Kralj Kandaules A. Zemlinskega v gledališču Massimo v Palermu. Ponovno sta sodelovala leto pozneje pri Dvořakovi Rusalki v neapeljskem gledališču San Carlo, Verdijevih operah Traviata v Državnem gledališču v Cottbusu (2014), Otello v Cankarjevem domu (2016) ter pri Ksenija/Carmine Burana v ljubljanski Operi SNG (2017).

ANDREJ HAJDINJAK

Oblikovalec luči

Profesionalno pot je začel leta 1989 v Cankarjevem domu, kjer je bil med letoma 1997 in 2006 vodja oddelka scenske razsvetljave. Leta 2004 je prejel Borštnikovo nagrado za oblikovanje luči v gledališki predstavi Iskanje izgubljenega časa (režiser Dušan Jovanović). Od aprila 2006 deluje kot samostojni ustvarjalec v kulturi. V tem času je z uveljavljenimi domačimi in tujimi ustvarjalci ter s številnimi kulturnimi ustanovami (SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Drama Ljubljana, SLG Celje, SNG Maribor, Slovensko mladinsko gledališče, Carmina Slovenica, Cankarjev dom, HNK Zagreb, Pandur.Theaters, Ulysses Theatre, Narodna opera in balet Sofija, Teatro Comunale di Bolzano, Aalto Theater Essen, Singapore Arts Festival, Festspielhaus St. Pölten, HTV Zagreb, HNK Reka, Jugoslovansko dramsko gledališče Beograd ...) sodeloval pri več kot 200 dramskih, plesnih, baletnih, opernih, koncertnih ter komercialnih produkcijah doma in v tujini.

Lukas Zuschlag

Koreograf

Lukas Zuschlag je prišel k nam iz Celovca v Avstriji, kjer je končal gimnazijo in zasebno baletno šolo pri profesorju Marjanu Krulanoviću. Leta 2004 se je zaposlil v našem gledališču in leta 2007 postal solist. Do sedaj je med drugim nastopil v baletih Romeo in Julija (Romeo), Doktor Živago (Živago), Coppélia na Montmartru (Franc), Tristan in Izolda (Tristan), Giselle (Albrecht), Silfida (James), Labodje jezero (Rothbart), Pepelka (Princ), Don Kihot (Espada), Picko in Packo (Packo), Kdo je najmočnejši na svetu (Mišji princ). Lukas Zuschlag je prejel več nagrad: stanovsko nagrado Lidije Wisiakove, Guest Star Award in nagrado Kulturförderpreis s področja uprizoritvenih umetnosti v Avstriji. Ob aktivni plesni karieri se posveča tudi koreografiji in pedagoškemu delu na področju baleta in sodobnega plesa na različnih tečajih v Avstriji in Sloveniji. Leta 2015 je dobil posebno priznanje za izvirno koreografijo na slovenskem baletnem tekmovanju TEMSIG. Leta 2016 je sodeloval kot koreograf pri operni predstavi Otello v koprodukciji s Cankarjevim domom, pri operni predstavi Ksenija/Carmina burana ter pri otroški predstavi Der Lebkuchenmann v Mestnem gledališču v Celovcu, kjer je leta 2017 koreografiral plesni del v operi La traviata, leta 2018 pa je pripravil še koreografijo za predstavo La bohème. Pripravil je tudi koreografijo za otvoritveni dogodek sezone 2018/2019 SNG Opera in balet Ljubljana, ki je nastal v sodelovanju z modno hišo IKONA. V isti sezoni je ustvaril tudi koreografijo v operni predstavi Prodana nevesta.

Željka Ulčnik Remic

Zborovodja

Rojena je v Ljubljani, kjer je na Pedagoški akademiji študirala glasbo in zborovodstvo ter pod mentorskim vodstvom profesorja Lojzeta Lebiča diplomirala z odliko. Študij je nadaljevala na oddelku za sakralno glasbo Akademije za glasbo v Ljubljani in diplomirala s koncertom iz zborovskega dirigiranja in lastne kompozicije. Za uspešno opravljeno diplomsko delo je prejela posebno priznanje – diplomu summa cum laude. Od leta 1987 je bila redno zaposlena v ljubljanski Operi kot pevka in korepetitorica v opernem zboru, septembra 2009 pa je prevzela vodenje tega zbora, ki ga pripravlja za operne predstave in koncerte. Za predstave Tosca, Hrestač – Božična

zgodba, Carmen in za kantato Šolnik je pripravila tudi otroški zbor. Dvajset let je vodila doma in v tujini nagrajeni ženski pevski zbor Petrol iz Ljubljane. Udeležuje se zborovodskih seminarjev pod vodstvom priznanih zborovodij in dirigentov (Bo Johansson, Karmina Šilec, Holger Speck, Peter Hanke, Gary Graden 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 v uglednih orkestrih, kot so na primer orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein Orchester), Spirit of Europe, Klasična filharmonija iz Bonna (Klassische Philharmonie Bonn), Koelnski komorni orkester (Koelner Kammer Orchester), s katerim je nastopal tudi kot solist. Poleti 2001 je imel serijo solističnih koncertov na Tajvanu. Od leta 2002 do 2004 je bil član Brucknerjevega orkestra v avstrijskem Linzu. Gregor Traven je od leta 2004 koncertni mojster orkestra SNG Opera in balet Ljubljana, od leta 2008 pa tudi koncertni mojster Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev. Poleg tega deluje kot mentor in gostujoči koncertni mojster ali kot član žirije na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; orkester Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).

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

Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA

Ruggiero Leoncavallo

PAGLIACCI

Premiere 8. 10. 2020

Note: The premiere was originally planned for 14. May 2020.

Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA

Opera in One Act

Music

Pietro Mascagni

Libretto

Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci based on the play and short story by Giovanni Verga

Performed in Italian with Slovenian and English surtitles.

Ruggiero Leoncavallo

PAGLIACCI

CLOWNS

Opera in a Prologue and Two Acts

Music and Libretto

Ruggiero Leoncavallo

Performed in Italian with Slovenian and English surtitles.

Music Director and Conductor

Marc Tardue

Assistan Conductor and Second Conductor

Miha Rogina

Choir Master

Željka Ulčnik Remic

Concert Master

Gregor Traven

Stage Direction and Visual Concept

Manfred Schweigkofler

Choreographer

Lukas Zuschlag

Set Designers

Manfred Schweigkofler, Matjaž Arčan

Painter

Michael Hutter

Costume Designer

Mateja Benedetti

Lighting Designer

Andrej Hajdinjak

Dramaturge

Tatjana Ažman

Language Coach

Marja Filipčič Redžić

Cast

CAVALLERIA RUSTICANA

Santuzza

Ana Dežman a. g.* / Galja Gorčeva / Norina Radovan

Turiddu

Branko Robinšak* / Ivan Defabiani a. g.

Lucia

Zdenka Gorenc / Mirjam Kalin*

Alfio

Marko Kobal / Jože Vidic*

Lola

Elena Dobravec / Nuška Drašček Rojko*

Dancers

Mateja Železnik, Marin Ino, Tasja Šarler, Lukas Bareman, Filip Jurić, Matteo Moretto /
Katja Romšek a. g., Erica Pinzano a. g., Flavija Žagar a. g., Gabriela Mede, Thomas Giugovaz,
Oleksandr Koriakovskiy, Christopher Thompson a. g.

PAGLIACCI

Canio

Jure Kušar / Branko Robinšak* / Ivan Defabiani a. g.

Nedda

Mojca Bitenc a. g. / Urška Breznik / Martina Zadro*

Tonio

Marko Kobal / Jože Vidic*

Peppe

Andrej Debevec / Matej Vovk*

Silvio

Slavko Savinšek* / Ivan Andres Arnšek

*Premiere.

Opera Chorus

Orchestra SNG Opera in balet Ljubljana

Assistant Directors

Franz Braun, Irena Svobljšek

Assistant Choreographer

Monica Maja Dedović

Répétiteurs

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec, Irina Milivojević, Marina Đonlić (chorus)

Prompters

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Stage Manager

David Grasselli

Cultural Programme Coordinator

Brigita Gojić

English Libretto Translation for Surtitles

Nataša Jelić

Surtitles Adaptation

Marja Filipčič Redžić

Surtitles Technical Preparation and Execution

Luka Šinigoj

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: Matjaž Štern

The performance has one intermission.

About the Performance

This classical 'double bill', related to the Italian operatic tradition of verismo, consists of two pieces, depicting everyday stories and passions of ordinary people that enthralled the audiences from many musical theatre stages at the end of the 19th century. They were staged together for the first time in 1893 at the Metropolitan Opera in New York. Similarly to most new artistic and cultural movements, Italian verismo emerged as a response to social and economic circumstances as well as a depiction of everyday life and thus became a powerful literary, theatrical, musical and somewhat later film style that greatly influenced various further modern artistic movements. One of the first operas of the new stylistic orientation - Mascagni's Cavalleria rusticana -, is pervaded with love, jealousy, violence and honour. Even in the musical sense, this work is filled with the themes, reflecting the action, imbued by the feeling of drama and passion. The one-act opera was inspired by the eponymous literary source or rather the dramatic text by Giovanni Verga, based on a true story. The drama also impressed the then famous actress Eleonora Duse. The opera was premiered in 1890, at the Teatro Costanzi in Rome, with tremendous success. Two years later, Leoncavallo, inspired by the magnificent reception of Cavalleria rusticana, decided to place into a similar environment, provided by the picturesque countryside of South Italy, his next opera Pagliacci, in which he depicted - turning this time to the style of commedia dell'arte -, a story about a travelling acting family and his vision of a genuine tragedy from a village in Calabria. Both of these famous operatic pieces have inspired its audiences by their distinct elementary music since their creation, whereas the mastery of their authors has ensured the operatic art an eternal primacy in the field of expressing extreme human emotions and passions.

This production's stage direction has been entrusted to our theatre's old acquaintance Manfred Schweigkofler; our Opera Orchestra will be conducted for the first time by the internationally renowned American conductor of Italian origin Marc Tardue.

Text by Tatjana Ažman

Synopsis

Cavalleria rusticana

At the dawn of an Easter Sunday a song, dedicated to Lola, the wife of the carter Alfio, is heard in a Sicilian village. It is sung by Lola's lover Turiddu. The villagers praise the beauty of the spring day; the deceived Turiddu's fiancée Santuzza calls at his mother's, the village innkeeper Lucia's, to ask her about the whereabouts of her son. When Lucia invites her into her house, Santuzza refuses to come in and tells her about Turiddu's cheating: Before leaving for his military service, Turiddu loved Lola and promised her eternal fidelity. When he returned home, Lola was married to Alfio. To get revenge on her, he seduced Santuzza, but soon took advantage of Alfio's absence and started a secret relationship with Lola. He was seen at her house that very morning. The conversation between Santuzza and Lucia is interrupted by an Easter Procession and Alfio, who returns home for Easter. The villagers go to the church, while Santuzza stays in front of it to wait for Turiddu. She accuses him of infidelity, which he denies, wishing to end their meeting as soon as possible. Their conversation is interrupted by Lola, and Turiddu goes to the church with her. Santuzza curses both Turiddu and the Easter. On the way, she meets Alfio and tells him about Lola's cheating, and he swears revenge upon the pair. After the mass, the villagers gather at the inn; Turiddu invites Alfio to join them for a glass of wine, but he turns him down. Turiddu realises that Alfio knows of his love affair with Lola. He bites Alfio's ear and thus confirms that he will take part in the duel with him. Before he leaves for the duel, Turiddu bids farewell to his mother and asks her to take good care of Santuzza, should he not return. A scream is heard from the field that Turiddu has been murdered.

Pagliacci

PROLOGUE

Tonio presents the content and purpose of the play to the crowd gathered in front of the lowered curtain: the writer wrote the work after the real event, and the actors, like the audience, are people of flesh and bone.

ACT ONE

The Commedia troupe arrives in the village; its leader Canio announces the evening performance. Canio smacks Tonio in the face, for approaching too close to Nedda, and when the villagers make fun of him for his jealousy, he warns them that life and acting are two different things. On the stage, Colombina is allowed to cheat on him, but in real life, he would not tolerate infidelity. Upon hearing his words, Nedda contemplates on birds, flying free towards their dreams. Disfigured Tonio approaches Nedda and admits to her that he has loved her for a long time. Nedda turns his courting down and hits him on his face with a whip; Tonio swears that he will take revenge on her. Nedda has a lover in the village, farmer Silvio, who wants them to run away together. Out of revenge, Tonio warns Canio of Nedda's cheating. Canio catches the lovers by surprise, but Silvio runs away before he sees him in his face. Canio demands of Nedda to reveal her lover's name and pulls out his knife. Beppe rushes in to prevent the worst and announces the beginning of the play. There's nothing else left for Canio to do than to get dressed for his performance.

ACT TWO

While Tonio and Beppe invite the crowd to the performance, Nedda collects their money. The comedy begins. Nedda, in the role of Pagliaccio's wife Colombina, is home alone. Her sweetheart Arlecchino sings a serenade to her. She is also courted by a servant Taddeo (the role of Taddeo is played by Tonio), but Arlecchino throws him out. After the dinner, Arlecchino persuades Colombina to pour a sleeping potion into her husband's drink, so that the two of them could escape easier. At that moment, Pagliaccio returns, and Arlecchino runs away. Colombina – Nedda greets him with the same words she said to Silvio that morning. The story of the performance is so similar to the reality that Canio, taken over by his feelings, is unable to separate the play from real-life. Nedda tries to stick to the play, but Canio goes on and throws at her face that his love for her has now turned into hatred. When Nedda refuses to reveal him her lover's name on stage, he stabs her first and then Silvio who rushes in to help her. The crowd realises too late that the actors no longer play comedy on stage, but that real-life unfolds in front of their eyes. The story ends with a famous line: "The comedy is finished."

How do you stage today the two operas that are expressions of a very specific time, place and worldview? How can you transform the spirit of these operas, anchored quite specifically locally, chronologically and socially and no longer existing today, into a universal narrative for the audience in the 3rd millennium?

And how do you tell this to the people who act in these operas? How do you make them "modern", their thinking and acting understandable for the theatregoers who come from a completely different environment today?

As an expression of "verismo", both operas belong to a clearly defined musical genre and - in terms of literary history -, to a clearly defined period. In naturalism, it is the "little" people who become "heroes" of the opera for the first time; their everyday life is meticulously observed and traced. The ambience is rural, agricultural, far from the city, where rules and laws are not in the books of law (Codice Penale) but rather inscribed in the custom and traditional logic of the residents. This is the environment of "unwritten laws", here it is assumed that everyone knows "what has to be done" and "what not". They all know their "No Go's!" In southern Italy, the streets are listening, everyone knows everything about everyone else, and this tangle of collective knowledge provides a framework for social action. There is a web of moral conventions that form the grid and frame for the two operas, and here we come across the programmatic - almost ritual -, social concepts such as *onore*, *vendetta*, *amore*, *odio*, which although translatable, tend to adopt a completely different connotation today than they did then.

Two ways of staging such operas have never convinced me: firstly if one obsessively and arbitrarily places these stories in places and times where they have no right to be: madhouse e.g. is very popular with directors, or some Nazi ambience, or an American city office: the problem is at hand, the story does not open up, it is no longer justified, and the audience is frustrated by meaningless actions on stage. Likewise, strictly historical implementation is also forbidden, because then the operatic piece will only become a museum; then you marvel at a historical object from a distance, but for us, there is no longer any life in it and therefore, it leaves us cold and hardly touches anyone anymore. You can then enjoy the music, but the overall experience is often very boring.

As a stage director, I was always interested in the feelings, moods, motives of the characters on stage, generally valid and still understandable today. How to get today's audience emotionally involved in these old stories? That's why I work very intensively with the singers on their roles and that's why I also use modern technology that helps me to convert the old dust into today's magic. Well, I try ...
