**Tosca**

Italijanska opera v treh dejanjih po motivih drame *La Tosca* Victoriena Sardouja

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Giacomo Puccini** |
| Libreto | **Luigi Illica**, **Giuseppe Giacosa** |
| Izdaja partiture | Casa Ricordi, Milano 1995 |
| Praizvedba | 14. januar 1900,  Teatro Costanzi di Roma |
| Premiera | 17. maj 2024,  Dvorana Ondine Otta Klasinc |

**Ustvarjalci operne predstave**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Gianluca Martinenghi** |
| Režiser | **Pier Francesco Maestrini** |
| Scenograf | **Matic Kašnik** |
| Kostumograf | **Luca Dall’Alpi** |
| Oblikovalec svetlobe | **Jean Paul Carradori** |
| Oblikovalca videa | **Jean Paul Carradori**  **Francesco Baita (kolektiv Apophenia)** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Asistent režije | **Tim Ribič** |
| Asistentki kostumografa | **Simona Toš**  **Suzana Rengeo** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| Floria Tosca, pevka | **Rebeka Lokar** (17., 21., 25. maj 2024)  **Sabina Cvilak** (19., 23. maj 2024) |
| Mario Cavaradossi, slikar | **Miheil Šešaberidze** |
| Baron Scarpia, šef policije | **Luka Brajnik** (17., 21., 25. maj 2024)  **Jaki Jurgec** (19., 23. maj 2024) |
| Cesare Angelotti,  nekdanji konzul Rimske republike | **Valentin Pivovarov** (17., 21., 25. maj 2024)  **Alfonz Kodrič** (19., 23. maj 2024) |
| Cerkovnik | **Sebastijan Čelofiga** (17., 19., 25. maj 2024)  **Benjamin Šuran** (21., 23. maj 2024) |
| Spoletta, policijski agent | **Dušan Topolovec** |
| Sciarrone, policijski agent | **Tomaž Planinc** |
| Ječar | **Mihael Roškar** |
| Pastirček | **Rene Vujinić Cvilak** (19. maj 2024)  **Terezija Potočnik** (17., 21., 23., 25. maj 2024) |
| Otroka | **Rene Vujinić Cvilak**  **Jakob Ribič** |
| Vojaki, policisti, ministranti, plemstvo, meščani, obrtniki | |

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertni mojster | **Saša Olenjuk** |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Baletni ansambel SNG Maribor**

Vadim Kurgajev, Vasilij Kuzkin, Gabriel Marin, Mircea Golescu, Alexandru Pilca

**Statista**

Sebastijan Jarc, Boštjan Budna

|  |  |
| --- | --- |
| Korepetitorji | **Robert Mraček**  **Sofia Ticchi**  **Anna Fernández Torres** |
| Prevod libreta v slovenski jezik | **Sonja Berce** |
| Predvajanje nadnapisov | **Kristina Prah, Cristian Popovici** |
| Šepetalka | **Sabina Alatič** |
| Inšpicienta | **Iztok Smeh, Matjaž Marin** |

**VSEBINA OPERE**

*Prvo dejanje*

Cesare Angelotti, nekdanji konzul Rimske republike in trenutno najvidnejši politični zapornik, je pobegnil iz zapora na Angelskem gradu. Da bi se umaknil pred ovaduhi policijskega šefa, barona Scarpie, se zateče v cerkev, kjer mu je sestra, markiza Attavanti, v zasebni kapeli rodbine Attavanti pustila ključ do skrivne kapele, ki je skrita pod vznožjem kipa Marije. V tej cerkvi že nekaj časa ustvarja podobo Marije Magdalene tudi slikar Mario Cavaradossi, nad katerim bdi star cerkovnik, ki popolnoma ogorčen ugotovi, da je na Cavaradossijevem portretu upodobljena neznana lepotica, ki je v preteklih dneh večkrat molila pred kipom božje matere, ne da bi vedel, da je bila ta neznanka markiza Attavanti. Ko cerkovnik odide, se Angelotti približa Cavaradossiju, ki mu je takoj pripravljen pomagati pri pobegu.

Nenadoma se pred vhodom v cerkev pojavi Cavaradossijeva ljubimka, Floria Tosca, zato se mora Angelotti ponovno skriti v kapelo. Prelepa ženska podoba s svetlimi očmi v črnooki Tosci vzbudi ljubosumje, a jo Cavaradossi potolaži z obljubo o skorajšnjem snidenju zvečer. Strel z Angelskega gradu naznani, da so odkrili Angelottijev pobeg, zato Cavaradossi ne izgublja časa in mu pomaga zbežati. Kmalu se vrne cerkovnik v spremstvu ministrantov in sporoči veselo novico, da je bil Napoleon v Italiji poražen.

Sredi največjega vrveža se v cerkvi pojavi Scarpia s svojimi možmi, da bi raziskal, ali ga je sled privedla do iskanega begunca. Scarpia v Tosci s spretnim podtikanjem obudi sum na Cavaradossijevo domnevno afero z markizo Attavanti. S svojo čustveno manipulacijo doseže, da Tosca iz ljubosumja odhiti v vilo, kjer sta se srečevala s Cavaradossijem, da bi ga zalotila z ljubico. Scarpia naroči svojemu agentu Spoletti, naj ji sledi, nato pa se med petjem Te Deuma že naslaja nad svojim uspehom in načrtuje, kako se bo polastil Tosce.

*Drugo dejanje*

V palači Farnese je kraljica pripravila slavje v čast generalu Melasu, ki je porazil Napoleona. Tosca naj bi pred kraljico nastopila kot pevka v kantati, ki je bila napisana posebej za to priložnost. V zgornjem nadstropju palače Scarpia že nestrpno pričakuje svoje agente, ki pa se vrnejo brez ubežnika. Scarpia se že veseli srečanja s Tosco, ki jo je povabil k sebi, medtem pa mu agent Spoletta sporoči, da so namesto iskanega zapornika v hiši našli le slikarja Cavaradossija, ki so ga prijeli zaradi sumljivega vedenja. Ko slikarja privedejo pred Scarpio, pred njim zanika vsakršno krivdo.

V sobo nenadoma prihiti Tosca, ki jo prevzamejo čustva ob pogledu na vklenjenega Maria, Scarpia pa naroči svojim možem, naj osumljenca odvedejo v mučilnico, da bi iz njega izsilili priznanje. Ker Cavaradossi kljub bolečinam noče izdati Angelottija, Scarpia ponovno uporabi svojo metodo psihološkega mučenja na Tosci, ki naposled razkrije, da se Angelotti skriva v vodnjaku na vrtu za vilo. Zgrožen nad Toscinim izdajstvom, Cavaradossi prekolne svojo ljubico, nato pa ob novici agenta Sciarroneja, da je pri Marengu v resnici zmagal Napoleon, pred Scarpio izpove svoje politično prepričanje. Scarpia z užitkom podpiše Cavaradossijevo smrtno obsodbo zaradi veleizdaje. Obupana Tosca ga prosi, naj se usmili obsojenca, kar pa je Scarpia pripravljen storiti le, če se mu Tosca popolnoma preda.

Agent Spoletta se medtem vrne z novico, da se je Angelotti ubil nemudoma po odkritju njegovega skrivališča in da je vse pripravljeno za Cavaradossijevo usmrtitev. Scarpia okleva z ukazom in čaka na Toscin odgovor. Ker nima druge izbire, Tosca privoli v dogovor, a zahteva zagotovilo za Cavaradossijevo življenje in svobodo. Scarpia naroči Spoletti, naj izvedejo lažno usmrtitev kot v primeru grofa Palmierija. Ko Spoletta odide, Scarpia napiše prepustnico, s katero bi lahko Cavaradossi in Tosca varno zapustila Rim. Ko izroči dokument Tosci in se ji približa v navalu pohote, ga zabode z nožem, nato pa zbeži.

*Tretje dejanje*

Maria Cavaradossija privedejo na dvorišče Angelskega gradu, da bi ga tam usmrtili. Ječar mu izpolni poslednjo željo, da bi Tosci napisal poslovilno pismo. Le trenutek kasneje prihiti Tosca in svojemu ljubemu pove, da se je s Scarpio pogodila za njegovo izpustitev in varen prebeg iz Rima, nato pa ga je umorila, še preden bi se je lahko polastil. Da bi Mario karseda prepričljivo odigral svojo vlogo pri lažni usmrtitvi, mu Tosca naroči, naj po strelskem rafalu hlini svojo smrt, po odhodu strelskega voda pa bosta zbežala novemu življenju naproti. Cavaradossi se prepoln upanja na srečno prihodnost preda strelskemu vodu. Ko ostane Tosca sama s svojim ljubim, z grozo spozna, da jo je Scarpia iz čiste zlobe prevaral in da je Mario resnično mrtev. Ko najdejo ubitega Scarpio, Spoletta prihiti s svojimi možmi, da bi ujel morilko, toda Tosca si sodi sama in se s terase gradu požene v smrt.

**IZ GLEDALIŠKEGA LISTA**

**Giacomo Puccini: Tosca, opera v treh dejanjih**

Ob koncu letošnje sezone 2023/2024 bo v Operi Slovenskega narodnega gledališča Maribor uprizorjena Puccinijeva *Tosca*, ki je skladateljeva peta opera, s katero bo mariborsko gledališče obeležilo stoletnico njegove smrti. Pesniško predlogo za »melodramo v treh dejanjih« (*melodramma in tre atti*) sta napisala Giuseppe Giacosa in Luigi Illica, ki sta za Puccinija pred tem pripravila besedilni predlogi tudi za operi *La bohème* in *Manon Lescaut*, pozneje pa še za »japonsko tragedijo« *Madama Butterfly*. Pri predlogi za *Tosco* sta se libretista oprla na historično dramo *La Tosca* (1887) francoskega dramatika Victoriena Sardouja (1831–1908), ki jo je ustvaril za slavno francosko igralko Sarah Bernhardt (1844–1923). Ta si je leta 1905 na predstavi v Riu de Janeiru ob skoku z Angelskega gradu v finalnem dejanju drame sicer poškodovala nogo, ki so ji jo morali pozneje amputirati, vendar je še dalje uspešno oblikovala naslovno vlogo in tako pomembno prispevala k mednarodni veljavi Sardoujeve drame. Še bolj pa je dramo *La Tosca* populariziral Giacomo Puccini s svojo uglasbitvijo iz leta 1900, saj se prav njegova *Tosca* – ob Verdijevih operah *La traviata* in *Aida* ter Bizetove *Carmen* – uvršča med najpogosteje izvajane opere.

Dogajalni čas *Tosce* je umeščen v obdobje italijanskega pohoda armade Napoleona Bonaparteja, ki je s svojimi idejami francoske revolucije ogrožal tako avstrijske Habsburžane na severu kot tudi Bourbone, ki so vladali na jugu Apeninskega polotoka. S svojimi idejami mu je uspelo prepričati napredne italijanske rodoljube in z njihovo pomočjo osnovati t. i. sestrske republike. Sardou je v svoji zgodovinski drami upodobil epizodo, ki se je zgodila prav 17. junija 1800 v Rimu, in sicer tri dni po bitki pri Marengu v Padski nižini. Dogajanje poteka manj kot en dan – natančneje osemnajst ur – od dopoldneva v baziliki Sant’Andrea della Valle (prvo dejanje), popoldneva in večera v palači Farnese na Kvirinalu (drugo dejanje), pa do šeste ure naslednjega dne na Angelskem gradu (tretje dejanje).

Vloga nekdanjega konzula Cesareja Angelottija je povzeta po zgodovinski osebi Liboriu Angelucciju (1746–1811), ki je izhajal iz ene najuglednejših rimskih družin. Bil je zdravnik oziroma kirurg, velik ljubitelj književnosti in borec za osvoboditev izpod fevdalne družbene ureditve. Krajši čas je bil konzul Rimske republike (Repubblica Romana), ki so jo ustanovili s pomočjo francoske armade leta 1799, a jo je še isto leto uničila vojska neapeljskega kralja. Angelottijev pobeg z Angelskega gradu (v tretjem dejanju) v baziliko Sant’Andrea della Valle je skupni dogodek Sardoujeve drame kakor tudi opere. Če se je Angelotti v resnici zatekel prav v to cerkev, ostaja nerešeno vprašanje, kajti v tej cerkvi ni kapele plemiške rodbine Attavanti, medtem ko se nagrobna plošča te družine nahaja v cerkvi Trinità dei Monti.

Namesto slike Marije Magdalene, ki jo ustvarja slikar Mario Cavaradossi, najdemo v baziliki Sant’Andrea della Valle oltarsko sliko svetega Karla Bartolomeja (San Carlo Bartolomeo), ki jo je izdelal slikar Bartolomeo Cavarozzi (1587–1625), po katerem je bil najverjetneje ustvarjen lik Cavarodossija, medtem ko naj bi lik šefa policije, barona Scarpie, bil povzet po nekdanjem sodnem policistu iz Salerna, Gherardu Curiju, ki mu je neapeljski kralj podelil naziv barona zaradi njegovih zaslug. Le Floria Tosca, koncertna in operna pevka, nima zgodovinske »predhodnice«. Morda gre za upodobitev katere izmed primadon s konca 18. stoletja, kot sta bili Celeste Coltellini (1760–1828) ali Angelica Catalani (1780–1849); zlasti slednjo je zaradi njene lepote upodobilo veliko slikarjev.

Potek dogajanja v *Tosci* bi lahko označili kot »dramaturgijo prekinitev«, kajti skoraj vsak prizor, monolog ali dialog še pred lastnim zaključkom preseneti nepričakovani nastop kakšnega lika ali dramske situacije, ki prekine izvajanje nastopajočih in ga nato naglo zaključi. Celotno prvo dejanje je tako zaporedje nenehnih prekinitev. V operi prav te pogoste in nenadne prekinitve negativno vplivajo na izvajanje pevskih solistov, ki se ne morejo popolnoma vživeti v značaj svojih vlog in tudi ne do konca izživeti svojih občutkov.

Podobno kot v Verdijevih operah gre tudi pri *Tosci* za klasično dramaturgijo treh glavnih oseb – tragični ljubezenski par in »moteči« bar(it)on, le da tradicionalni tipi vlog niso enakovredno realistično in psihološko prikazani. Še najbolj se približuje tradicionalnemu tenorskemu tipu vloga Cavaradossija, ki ljubi Tosco, vendar tudi s profesionalnimi očmi slikarja, kot predmet svojega estetskega voajerizma. Posebno ga fascinirajo njena lepota, njeno vedenje primadone in njeni strastni izbruhi ljubosumja, za katere ne ve, ali so iskreni ali zaigrani. Sicer je velik občudovalec žensk in v bistvu nepolitičen človek. Vzrok njegove tragične usode ni toliko v njegovi neizpolnjeni ljubezni do Tosce, ki ni bila nikoli kdove kako globoka, ampak v njegovi nesmiselni smrti, ki jo je povzročila absurdnost nekega političnega sistema.

Ko se je Puccini odločil, da bo komponiral *Tosco*, je bil že mednarodno znan operni skladatelj. Po operah *La Villi* in *Edgar* je dosegel prodoren uspeh z opero *Manon Lescaut*, kar mu je leta 1893 prineslo svetovni sloves, še bolj pa je zaslovel z izvedbo opere *La bohème* leta 1896 v Turinu. Postal je najvidnejši veristični skladatelj in zasenčil prva dva predstavnika te slogovne operne smeri – Pietra Mascagnija in Ruggera Leoncavalla. Toda šele s svojo peto opero, *Tosco*, v kateri je uglasbil »brutalno« Sardoujevo tragedijo, je ustvaril pravo veristično opero. Tudi muzikolog Carl Dahlhaus meni, da so »v *Tosci* (1900), *Madami Butterfly* (1904) in *Dekletu z zahoda* (1910) mesta brutalnosti«, zaradi katerih lahko »Puccinija prištevamo h glasbenim veristom«.

Puccini je skrbno spremljal nastanek libreta za *Tosco*, o čemer priča njegova obsežna korespondenca z Luigijem Illico. Ko je začel komponirati opero, je najprej hotel preučiti značilne posameznosti, ki bi lahko prispevale k večji avtentičnosti okolja, v katerem se dogajanje odvija. Tako je med drugim prosil rimskega znanca, da ga seznani z gregorijansko različico *Te Deuma*, ki so ga uporabljali pri rimskem obredju. Želel je spoznati tudi zven velikega zvona v baziliki svetega Petra. Spoznal je, da se njegova intonacija približuje tonu velikega E. Za oblikovanje uvodnega prizora v tretjem dejanju je želel natančneje preučiti Rim, zlasti okolico Angelskega gradu in bazilike sv. Petra, kjer naj bi lirično vzdušje poletnega jutra ustvarjalo nostalgični kontrast neizbežni tragediji. Še pred zaključkom opere se je Puccini odločil, da v uvodni prizor vključi otožno ljudsko melodijo pastirčka *Io de’ sospiri*. Zato je zaprosil rimskega pisatelja Luigija Zanassa, da mu priskrbi izvirno ljudsko melodijo v narečju iz Kampanije.

Illica je prvo verzijo pesniške predloge *Tosce* napisal že leta 1896, ki jo je namenil skladatelju Albertu Franchettiju (1860–1942), s čimer je presenetil tudi 83-letnega Verdija. Puccini jo je že potem, ko si je leta 1895 ogledal Sardoujevo dramo *La Tosca* v Firencah, sklenil uglasbiti, zato je poprosil za pomoč založnika Giulia Ricordija, ki mu je uspelo Franchettiju odvzeti pesniško predlogo in jo izročiti Pucciniju. Libretista Giacosa in Illica sta dve dejanji Sardoujeve drame združila v eno, spremenila sta tudi zadnje dejanje, ki se v dramskem izvirniku dogaja v zaporu, ter zmanjšala število nastopajočih oseb s triindvajset na devet. Puccini je začel komponirati opero januarja 1898 in jo zaključil 29. septembra 1899, ko jo je predal založniku Ricordiju.

V primerjavi s prejšnjimi Puccinijevimi operami je vloga orkestra v *Tosci* pomembnejša. Orkester komentira oziroma ilustrira številne dialoge, scenska dogajanja ter neprekinjeno spremlja pevske glasove, ki so zasnovani deloma spevno, deloma recitativno. V primerjavi s prejšnjimi operami se je v *Tosci* povečalo tudi število tem in motivov. Medtem ko gre pri prvih dveh operah *Le Villi* in *Edgar* še za spominske motive, so ti v operah *Manon Lescaut* in *La bohème* že bolj zgoščeni in se ponavljajo v variirani obliki, prilagojeni dramski situaciji. O vodilnih motivih pa lahko govorimo šele pri *Tosci*, kjer tvorijo glavnino glasbene substance – bodisi vokalno ali instrumentalno – s semantično označevanjem glavnih oseb in posameznih scenskih dogajanj. Med vsemi izstopa motiv Scarpie, ki je obenem moto celotne opere in izraža njegov neizprosni in kruti značaj.

Načelo vodilnih motivov v *Tosci* vendarle ni tako dosledno izpeljano kot v Wagnerjevih glasbenih dramah, a se je Puccini prav z njo še najbolj približal tej glasbenogledališki zvrsti, v kateri je tako po načinu oblikovanja kakor tudi po uporabi harmonskih sredstev presegel svoje sodobnike, tudi pozne Verdijeve stvaritve in stvaritve verističnih skladateljev Mascagnija in Leoncavalla. Puccini je v *Tosci* opustil tudi nekatere tradicionalne oblike operne arije in jih navezal na dialoge. Med najbolj tradicionalno zasnovanimi arijami (v starejšem slogu) lahko zasledimo Cavaradossijevi pevski točki (ariji v prvem in tretjem dejanju) ter dve ariji Tosce v prvem in tretjem dejanju, ki jih pogosto izvajajo pevci tudi na koncertih.

Harmonsko strukturo *Tosce* zaznamujejo pogoste disonance, nenadne modulacije in uporaba celotonske lestvice, s katero je Puccini okarakteriziral značaj Scarpie, medtem ko je gosta kromatika značilna za glasbeno upodobitev Cesareja Angelottija. Puccini je nadvse uspešno uporabil tudi dinamične spremembe z ekspresivnimi oznakami, kot denimo *con tutta forza*, *con violenza*, *ruvido*, veliko pa je tudi *sforzatov* in *fortissimov*. Opera nima predigre, ampak se začenja z motivom Scarpie, ki je v prvih dveh taktih zgrajen na celotonski lestvici z začetnimi trizvoki v B-, As- in E-duru v fortissimu. Po takšnem mogočnem uvodu orkester, ki nakazuje dvig zavese, zaigra kromatično padajočo in na sinkopah zgrajeno figuro, ki ponazarja Angelottijev beg z Angelskega gradu v družinsko kapelo bazilike Sant’Andrea della Valle (v Sardoujevi drami je ta poimenovana kot Saint-André des Jésuites). V glasbi, ki ustvarja hektično atmosfero, lahko prepoznamo dva vodilna motiva, ki se pozneje ponovita ob nastopih Scarpie. Temačno vzdušje nenadoma prekine vesela glasba ob pojavu cerkovnika v cerkvi, ki prinese slikarju Cavaradossiju čopič. Kljub navidezno veselemu vzdušju pa glasba nakaže cerkovnikovo privrženost tiranu Scarpii s tem, ko cerkovnik recitira molitev *Angelus* (*Angel Gospodov*) na enem samem tonu.

S Cavaradossijevim nastopom postane glasba spet vedrejša. V ariji *Recondita armonia di bellezze diverse*[[1]](#footnote-1)primerja oltarsko sliko, ki jo izdeluje, s Tosco, vendar pa izvedbo arije zmoti cerkovnik, ki se po osmem taktu nenehno pogovarja sam s seboj. Ko naj bi po zapeti kadenci sledil aplavz, začne peti še cerkovnik ob spremljavi orkestra, pri čemer bi pričakovani aplavz publike po odpeti ariji izostal. Ker pa želijo poslušalci po dobro zapeti ariji solista nagraditi, dirigenti in tudi producenti plošč pogosto opuščajo cerkovnikovo petje na tem mestu. Ko ta zapusti cerkev, vstopi vanjo Tosca, orkester pa zaigra vodilne motive, ki označujejo njen značaj – naivnost, pobožnost, ljubosumje. Ena središčnih točk v prvem dejanju je duet Cavaradossija in Tosce, ki je poleg tistega iz prvega dejanja opere *Madama Butterfly* najlepši ljubezenski duet v Puccinijevem glasbenogledališkem opusu.

Vrhunec prvega dejanja se zgodi v finalu, ki velja za enega izmed najveličastnejših prizorov, kar jih je Puccini komponiral pred opero *Turandot*, saj ga zaznamujejo vse značilnosti velike opere. Nekateri poznavalci ga označujejo kot »meyerbeerskega« in »boljšega od najboljšega Meyerbeerja«.[[2]](#footnote-2) Zanosni monolog Scarpie spremlja celotni orkester, ki se mu pridružijo zvoki visokih in nizkih zvonov (v dvotonskem ostinatu v 73 taktih), orgle, ritmično usklajen topovski strel iz daljave in končno, ko Scarpia s svojim pohotnim ljubezenskim izlivom Tosci vpade v petje *Te Deuma*, še štirje rogovi in tri pozavne na sceni. Posebno slavnostno zveni zbor, ko recitira uvod v *Te Deum*, ki ga je Puccini po daljšem iskanju »odkril« v Rimu. Dejanje se zaključi z mogočnim motivom Scarpie.

Drugo dejanje je eden najizrazitejših primerov italijanskega opernega verizma, še zlasti prizor Cavaradossijevega mučenja. Prizorišče dogajanja je umeščeno v palačo Farnese, kjer ima Scarpia svojo pisarno, v kateri sedi za mizo med kosilom. Eno nadstropje niže poteka slavje, ki ga je kraljica priredila v čast generalu Melasu za njegovo zmago nad Napoleonom. V Scarpievo pisarno se sliši zvok gavote, ki prihaja iz dvorane in jo izvajajo flavta, viola in harfa. Ta glasbeni odlomek je komponiral Puccinijev mlajši brat Michele, Puccini pa jo je želel vključil v opero, da bi se tako ohranila bratova glasbena ustvarjalnost.[[3]](#footnote-3) Ko se Scarpia razjezi na policijskega agenta Spoletto, ker še niso ujeli pobeglega Angelottija, se iz slavnostne dvorane zasliši kantata za petglasni zbor in sopranistko, primadono Florio Tosco.

V Sardoujevi drami je kot avtor kantate naveden neapeljski operni skladatelj Giovanni Paisiello (1740–1816), ki v drami kantato tudi dirigira. Sicer ni znano, da bi hotel Puccini vključiti v opero tudi katero izmed Paisiellovih skladb, se je pa odločil dodati svoje delo, ki naj bi bila, sodeč po besedilu, njegova *Cantata a Giove* (*Kantata Jupitru*) iz leta 1897. Medtem ko na proslavi v dvorani pojejo hvalnico Bogu, se v Scarpievi pisarni odvija eden najbrutalnejših prizorov v operni literaturi – mučenje Cavaradossija, da bi iz njega izsilili priznanje. Skladatelj Erich Wolfgang Korngold je zato Puccinijevo glasbo iz *Tosce* imenoval »komorna glasba mučenja«. Mučenje sicer ne poteka na sceni, a ga je možno nedvoumno zaznati iz krikov izza odra in same dramatičnosti glasbe. Ko pride v pisarno Tosca, skuša Scarpia od nje izvedeti lokacijo Angelottijevega skrivališča. Ker mu to ne uspe, ji zagrozi z usmrtitvijo njenega ljubimca. Tosca se le stežka upre grožnji in naposled Scarpii izda Angelottijevo skrivališče. Na njeno željo nato prinesejo ranjenega Cavaradossija. Ko vstopi orožnik Sciarroni z novico, da je Napoleon v resnici zmagal pri Marengu, Cavaradossi navdušeno zapoje himno svobodi: »*Vittoria! Vittoria! L’alba vindice appar che fa gli empi tremar! Libertà sorge, crollan tirannidi!*«[[4]](#footnote-4)

Neposredno po dramatičnem duetu Scarpie in Tosce sledi arija Scarpie, ki je daljši monolog in se začenja s frazo štirih tonov v smeri navzdol. V njem Scarpia prepričuje Tosco, da mu ni do denarja, ki mu ga ponuja za osvoboditev Cavaradossija iz zapora, ampak da si želi samo njo (*Già, mi dicon venal, ma a donna bella no, no, io non mi vendo a prezzo di moneta*). Sledi eden velikih solističnih prizorov, t. i. Toscina molitev, *Vissi d’arte, vissi d’amore, non feci mai male ad anima viva!* Puccini na tem mestu ustvarja napeto vzdušje, preden Tosca zabode Scarpio z nožem, ki ga je našla na mizi, kar zaznamuje tema v izvedbi violin v fis-molu, ki jo orkester nato ponovi v prizoru, ko stoji Tosca ob truplu policijskega šefa. Po umoru Scarpie nastopi poligra, ki je morda glasbeno najizvrstnejši instrumentalni odlomek v operi in jo v padajočih akordih ob zvokih tamtama, velikega bobna in harfe izvajajo pihala in trobila. Dejanje se zaključi z motivom Scarpie. Puccinija je motilo, da sta libretista izločila Toscine zadnje besede s konca drugega dejanja *E avanti a lui tremava tutta Roma*,[[5]](#footnote-5) zato je vztrajal, naj te besede ponovno vključita v libreto.

Tretje dejanje uvaja daljša predigra, ki opisuje okolico Angelskega gradu in dogajanje na ploščadi gradu ob zori. Štirje rogovi zaigrajo temo (v unisonu v fortissimu), ki z melodičnim citatom iz poznejšega dueta nakazuje bližajočo se tragedijo. Pihala in visoka godala nato spremljajo pastirčkovo pesem iz daljave, pri čemer se naposled oglasi tudi zvonjenje jutranjih zvonov iz bližnjih cerkva. Njihov zvok obsega skoraj vse tone diatonične lestvice. Ko privedejo Cavaradossija na ploščad, se oglasi začetek Cavaradossijeve velike arije *E lucevan le stelle ed olezzava la terra*, ki ga zaigrajo štirje violončelisti in dva violista. Arija doseže vrhunec pri besedah *E muoio disperato*, ki jih je Puccini rad recitiral tudi v vsakdanjem življenju. Za duet Tosce in Cavaradossija, ki nastopi po veliki ariji, je založnik Ricordi trdil, da gre za Puccinijev spodrsljaj, ker je v njem uporabil glasbo iz svoje druge opere *Edgar*. Toda izkazalo se je, da bi bilo škoda, če bi zelo prepričljivo napisan ljubezenski duet iz četrtega dejanja te opere ostal pozabljen. Duet se konča z zmagovitim spevom v unisonu, brez orkestrske spremljave. Po ustrelitvi Cavaradossija orkester jasno nakaže, da se je zločinski načrt Scarpie uresničil. Potem ko Tosca skoči z gradu v globino – po predlogu libretistov naj bi skočila v Tibero –, orkester ponovno izvede temo Cavaradossijeve arije in tako učinkovito sklene opero.

Krstna izvedba *Tosce* je bila 14. januarja 1900 v Teatru Costanzi v Rimu. Zaradi nemirov v avditoriju so morali predstavo prekiniti, vendar je izvedba zatem potekala nemoteno. Prekinitev je verjetno vplivala tudi na razpoloženje poslušalcev, ki opere niso najbolj navdušeno sprejeli. Tudi kritiki so bili v oceni zadržani, saj so številni med njimi *Tosco* ocenili izrazito negativno. Pod vodstvom dirigenta Leopolda Mugnoneja so v glavnih vlogah nastopili Hariclea Darclée (Tosca), Emilio de Marchi (Cavaradossi) in Eugenio Giraldoni (Scarpia), praizvedbo je režiral Nino Vignuzzi, scenografijo pa je pripravil Adolfo Hohenstein. V naslednjih mesecih so *Tosco* uprizorili še v Torinu in v Milanu pod taktirko Artura Toscaninija. Prav po njegovi zaslugi je *Tosca* kmalu postala svetovna uspešnica, kar je ostala vse do danes. Še isto leto (1900) so opero uprizorili v Parizu in Londonu, naslovno vlogo pa so do danes uprizorile številne vrhunske sopranistke, kot denimo Maria Jeritza, Maria Caniglia, Zinka Kunc Milanov, Renata Tebaldi, Maria Callas, Antonietta Stella, Birgit Nilsson, Sena Jurinac, Leontyne Price, Leonie Rysanek, Grace Bumbry, Raina Kabaivanska idr. Tudi vlogo Cavaradossija so interpretirali skoraj vsi vidnejši tenoristi, začenši z Enricom Carusom, nato pa še Giuseppe di Stefano, Franco Corelli, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras, Jonas Kaufmann idr. Med najboljšimi oblikovalci Scarpie so bili tudi Tito Gobbi, Sherrill Milnes in Ingvar Wixell. V Ljubljani je bila *Tosca* prvič izvedena 22. marca 1906.

***dr. Manica Špendal***

**Kronologija uprizarjanja Puccinijeve opere Tosca v Mariboru**

Puccinijevo *Tosco* so v Mariboru prvič uprizorili med obema svetovnima vojnama, in sicer v sezoni 1924/1925 v tedanjem Narodnem gledališču s premiero 4. junija 1925. Režiser in dirigent uprizoritve je bil Andro Mitrović, v glavnih vlogah so nastopili Ančica Mitrović (Tosca), Viktor Petrovski (Cavaradossi) in Vekoslav Janko (Scarpia). Uprizoritev so ponovili trinajstkrat.

Druga mariborska uprizoritev *Tosce* je bila v času druge svetovne vojne v nemškem Mestnem gledališču (Stadttheater in Marburg), in sicer v sezoni 1942/1943. Premiera predstave je bila 23. januarja 1943. Uprizoritev v režiji Roberta Falzarija in scenografiji Gottlieba Ussarja je dirigiral Richard Dietl. Glavne tri vloge so oblikovali Pia Piazza (Tosca), Moriz Römer (Cavaradossi) in Robert Falzari (Scarpia). Izvedenih je bilo enajst predstav.

Tretja mariborska uprizoritev *Tosce* je bila po drugi svetovni vojni v sezoni 1946/1947. Premiera je bila 28. junija 1947. Režiser je bil R. I. Stojan, scenografski osnutek je izdelal Jože Sikyta, uprizoritev je dirigiral Anton Neffat. Naslovno vlogo je pela Hilda Tavčar, Cavaradossija Bogdan Vorkapić, Scarpio pa Miro Gregorin. Skupno pet predstav je bilo izvedenih v slovenskem jeziku v prevodu Ruže Lucije Petelin.

Premiera četrte uprizoritve *Tosce* je bila 30. novembra 1947 (v sezoni 1947/1948). Pod režijo se je podpisal Peter Golovin, scenografijo je zasnoval Vladimir Rijavec, zbor je pripravil Ferdo Pirc, dirigenta predstav pa sta bila Anton Neffat in Heribert Svetel. Glavne vloge so poustvarili Hilda Tavčar (Tosca), Marjan Kristančič (Cavaradossi), Nino Uršič in Miro Gregorin (Scarpia). Bilo je enaindvajset predstav.

Petič so v Mariboru *Tosco* uprizorili v sezoni 1951/1952, s premiero 6. decembra 1952. Režiral je Nino Uršič, scenografijo je izdelal Vladimir Rijavec, dirigiral pa je Herbert Svetel. Nastopili so: Hilda Tavčar-Presetnik (Tosca), Drago Čuden, Marjan Kristančič (Cavaradossi) in Miro Gregorin (Scarpia). Bilo je šestnajst predstav.

Šesta mariborska produkcija *Tosce* je bila v sezoni 1956/1957, in sicer v režiji Cirila Debevca. Scensko podobo sta zasnovala Vladimir Rijavec in Tošo Primožič, dirigent pa je bil Jakov Cipci. V glavnih vlogah so nastopili Valerija Heybal (Tosca), Oskar Zornik (Cavaradossi) in Miro Gregorin (Scarpia), zbor je naštudiral Gustav Rakuša. Premiera je bila 15. junija 1957, opero pa so ponovili kar triindvajsetkrat.

Sedmič so Tosco v mariborskem Slovenskem narodnem gledališču uprizorili v sezoni 1961/1962. Premiera je bila 27. decembra 1961. Izvedli so jo pod taktirko Jakova Cipcija, v režijski zasnovi Cirila Debevca v slovenskem prevodu Smiljana Samca in v scenografiji Vladimirja Rijavca, osnutke za kostume pa je prispevala Jela Vilfan. Glavne vloge so upodobili Ada Sardo (Tosca), Oskar Zornik (Cavaradossi) in Miro Gregorin (Scarpia), zbor je naštudiral Gustav Rakuša. Bilo je šestnajst predstav.

V sezoni 1965/1966 je bila že osma uprizoritev *Tosce* v Mariboru (s premiero 20. novembra 1965 in petnajstimi ponovitvami). Prvič jo je v slovenskem prevodu Smiljana Samca režiral Franjo Potočnik, sceno sta zasnovala Vladimir Rijavec in Tošo Primožič. Kostume je pripravila Jela Vilfan, pevski solisti pa so bili Ada Sardo (Tosca), Jože Kragelj in Oskar Zornik (Cavaradossi) ter Miro Gregorin (Scarpia). Predstave je dirigiral je Jakov Cipci, zborovodja pa je bil Gustav Rakuša.

Deveta uprizoritev *Tosce* v mariborskem gledališču je sledila v sezoni 1968/1969 (s premiero 25. aprila 1969). Uprizoritev v slovenskem prevodu Smiljana Samca so pripravili režiser Emil Frelih, scenografa Vladimir Rijavec in Tošo Primožič, kostumografinja Jela Vilfan, dirigent Vladimir Kobler in zborovodja Ferdo Pirc. V glavnih vlogah so nastopili Ada Sardo (Tosca), Carlo Biasini (Cavaradossi) in Sergio Brunello (Scarpia). Bilo je trinajst predstav.

Deseta uprizoritev *Tosce* v Mariboru je bila v sezoni 1978/1979. Premiera je bila 2. februarja 1979. Opero v prevodu Smiljana Samca je režiral Henrik Neubauer, osnutke za sceno in kostume je izdelal Dušan Ristić, dirigenta predstav sta bila Samo Hubad in Boris Švara. Zbor je naštudiral Maksimiljan Feguš, glavne vloge pa so poustvarili Ada Sardo in Mirella Toić (Tosca), Ervin Ogner (Cavaradossi) ter Sergio Brunello (Scarpia). Bilo je štirinajst ponovitev.

Enajstič so *Tosco* uprizorili v sezoni 1997/1998, a tokrat prvič v italijanskem jeziku. Premiera uprizoritve je bila 27. marca 1998. Režiser je bil Krunoslav Cigoj, scenograf Giuseppe Ranchetti, kostumograf Fabio Bergamo, dirigiral pa je Stefano Pellegrino Amato. Zbor so naštudirali Stefano Pellegrino Amato, Marjana Šef in Stefan Kunštek. Tosco je pela Helena Baggiore in Ljudmila Vechova, Cavaradossija Ante Ivić in Miro Solman, Scarpio pa Valentin Enčev in Ferdinand Radovan. Bilo je enajst ponovitev.

Premiera zadnje (dvanajste) uprizoritve *Tosce* v SNG Maribor je bila 14. maja 2010. Predstavo v režiji Diega de Bree sta dirigirala Michael Halász in Simon Robinson. Pod kostumografijo se je podpisal Leo Kulaš, pod scenografijo pa Marko Japelj. V vlogi Florie Tosce sta nastopili Elena Kononova in Elisabetta Farris, v vlogi slikarja Maria Cavaradossija Miro Solman in Janez Lotrič, vlogo Scarpie pa sta izvedla Mamuka Lomidze in Marjan Jovanovski.

**Puccinijeva *Tosca* – igra laži in resnice**

Kot poudarja več poznavalcev glasbenogledališkega opusa Giacoma Puccinija (1858–1924), med njimi tudi angleška muzikologinja in kulturna zgodovinarka Alexandra Wilson, bi lahko *Tosco* označili kot opero, ujeto med resnico in lažmi. To je deloma pogojeno že z ugotovitvijo, da se je Puccini s *Tosco* kot svojo peto opero zavezal – vsaj v intertekstualni prepletenosti gledališke literature in zgodovine – natančno rekonstruirati dejansko zgodovinsko sosledje dogodkov eno leto po propadu sicer kratkožive Rimske republike (1798–1799), natančneje med 17. in 18. junijem 1800. Prav zato ne preseneča, da je neiskrenost glavna tema opere, saj so njeni najpomembnejši dogodki konstruirani pravzaprav okoli niza prevar, ki dobivajo med potekom dela vse večje razsežnosti – tako v smislu dramatične moči kakor tudi v drastičnosti oziroma neizbežnosti njihovih posledic. Vse večja napetost dramaturškega loka prevare se tako izrisuje v naslednji sekvenci dogodkov: liberalno usmerjeni slikar Mario Cavaradossi laže Tosci, da bi prikril dejstvo, da pomaga političnemu ubežniku Cesareju Angelottiju pri pobegu (prvo dejanje); Tosca sklene lažen dogovor s šefom policije, baronom Scarpio, po katerem bi mu v zameno za Cavaradossijevo izpustitev in njuno varno pot iz Rima morala predati svoje telo, a ga v navalu pohote zabode do smrti (drugo dejanje); Scarpieva posthumna prevara Tosce se razkrije, ko postane domnevno »lažna« Cavaradossijeva usmrtitev še kako resnična, brezizhodnost situacije pa vodi v Toscin samomor (tretje dejanje).

Še več, s svojimi specifičnimi odtenki verizma in estetike gledališča Grand Guignol iz pariškega okrožja Pigalle, znanega po svojih obsceno krvavih in morbidno naturalističnih grozljivkah, je *Tosca* najverjetneje Puccinijeva najbolj intencionalna »gledališka« opera, ki svojo dramatičnost najintenzivneje črpa prav iz lastne metagledališkosti, kot denimo v trenutku, ko Tosca položi razpelo na Scarpieva prsa in ko svečnik, ki ga položi ob njegovo truplo, osvetljuje še vedno krvaveče rane. Prav zato bi lahko zapisali, da je opera *Tosca* performativ lastne performativnosti oziroma uprizoritev o uprizoritvi, v kateri si njeni izmišljeni protagonisti nenehno nadevajo maske – Tosca je namreč po poklicu pevka in igralka, Cavaradossi bo v nekem trenutku primoran hliniti lastno smrt, Scarpia pa svojo zlonamernost skriva za svetohlinsko klerikalno fasado. Ob omenjenih dogodkovnih sekvencah pa so gledalci že po praizvedbi opere, 14. januarja 1900 v Teatru dell’Opera v Rimu, zaznali še več plasti neiskrenosti, ki je, kot bomo videli, pronicala v libreto in celo v sámo glasbo. Številni negativni odzivi na *Tosco* so se tako napajali prav v ideji, da je opera – s svojimi očitnimi dramskimi prevarami, z rigidnimi liki, z glasbo, »onesnaženo« s poplavo tujih vplivov, in s ceneno melodramo, ki se predstavlja kot visoka umetnost – zlagana na vseh ravneh. Puccinijeva neiskrenost, ki jo je v *Tosci* zaznala operna publika, se je tako po globoko lirični in srce parajoči uglasbitvi pariških boemov v operi *La bohème* nenadoma znašla v diametralnem nasprotju z njegovimi trditvami o skladateljski iskrenosti oziroma integriteti, na kateri je bila dotlej zgrajena njegova kariera.

Nedvomno je *Tosca* opera, ki (skorajda) ne dopušča nevtralnih odzivov. Muzikologi poznega 20. stoletja, ki so bili naklonjeni predvsem avstrijsko-nemškemu opernemu kánonu, so se v mnogih primerih raje izognili obravnavi Puccinijevega opusa in pri tem izpostavljali prav *Tosco* zaradi številnih graj, ki jih je bila deležna. Kot zatrjuje Wilson, se je že v času skladateljevega življenja pokazalo, da je operi prisluhnilo sicer veliko ljudi, a le redko zaradi pozitivnih razlogov. Do leta 1900 so se namreč progresivni kritiki, ki so tožili nad nenehnim primatom vsega, kar so dojemali kot nazadnjaško operno kulturo v Italiji, in obenem zagovarjali umetniški preporod z ustvarjanjem v drugih glasbenih zvrsteh, znašli v situaciji, ko preprosto niso več mogli ignorirati Puccinijevih del, zato so raje strnili vrste in okrepili svoje kritiške glasove, da bi tako bolj učinkovito opozorili na svoj alternativni umetniški program in dosegli zaželeno spremembo v italijanski glasbenogledališki praksi. Tako je *Tosca* poleg recenzij v dnevnem časopisju in množično dostopnih glasbenih revijah pritegnila veliko pozornosti tudi v manj običajnih, a politično nič manj dejavnih krogih. V tem kontekstu sta še posebej zanimiva dva obsežna članka, med katerima si velja najprej ogledati oceno muzikologa Luigija Torchija (1858–1920) v reviji *Rivista musicale italiana* (*Italijanska glasbena revija*), ki je jo urejal prav on in je veljala za najresnejšo muzikološko revijo tistega časa. Torchi je s svojo kritiko *Tosce* naredil izjemo, a ne zato, ker bi se mu delo zdelo posebne vrednosti – četudi je iz njegove obravnave dela razvidno, da se je analize lotil odprtega duha, pri čemer je celo pohvalil Puccinijevo veščino orkestracije in snovanja prepričljivih melodij –, temveč zato, ker je želel opero izpostaviti kot eksemplarični primer številnih skrb zbujajočih tendenc v tedanji italijanski operi.

Torchi je priznal, da je težko kritizirati skladatelja, v katerega so bili položeni upi italijanske nacije, in nadaljeval, da se noben kritik doslej ni bil pripravljen spopasti s »perečimi, nadležnimi in nadvse kontroverznimi problemi«, ki označujejo delo tega »nadarjenega in uspešnega mladeniča«. Na drugi strani so se manj progresivno usmerjeni časopisi, ki so bili povečini naklonjeni Pucciniju, celo norčevali iz Torchija in njegove Italijanske glasbene revije, saj o prejšnjih Puccinijevih operah »ni izgubljal besed«, zdaj pa se je po mnenju pisca G. Conrada, ki je Torchija označil kot »najodločnejšega in nepopustljivega rušitelja«, z veliko mero entuziazma odločil, da napade Puccinija. Drugi pomemben prispevek z naslovom *Della decadenza dell’opera in Italia: a proposito di ‘Tosca’* (*O operni dekadenci v Italiji: primer Tosce*, op. a.) je spisal Michele Virgilio, ki je bil eden prvih avtorjev, ki je podal ekspliciten demanti na močno razširjeno tezo Puccinijevih podpornikov, da je njegova glasba »protistrup« za dekadenco italijanskega naroda. V svojem kar tridesetstranskem pamfletu je Virgilio ostraciziral *Tosco* kot glasbeno utelešenje tedanjega zatona italijanske glasbe in jo neposredno povezal z zloveščimi trendi v italijanski družbi kot celoti. Mimogrede, podobne antagonizme med kritikom in umetnikom lahko le dobro desetletje pred tem zasledimo tudi v idiosinkratskem odnosu filozofa Friedricha Nietzscheja do skladatelja Richarda Wagnerja, ki se je od začetnega Nietzschejevega občudovanja Wagnerjeve glasbe po filozofovi »streznitvi« sprevrnil v svoje nasprotje – ostro kritiko Wagnerjeve osebnosti in umetnosti.

Puccinijeva odločitev, da bo uglasbil francosko dramo *La Tosca* Victoriena Sardouja iz leta 1887, v kateri je blestela legendarna igralka Sarah Bernhardt in ki si jo je prvič ogledal leta 1889, nato pa še še leta 1895, je v Italiji dvigovala številne obrvi že od samega začetka. Tudi Puccinijeva libretista, Luigi Illica in Giuseppe Giacosa, s katerima je nadaljeval plodno umetniško sodelovanje po uspešnici *La bohème*, sta sprva izrazila odpor, da bi pripravila besedilno predlogo na takšno tematiko, ki se iz političnega trilerja (lova na politične »čarovnice« – v tem primeru nekdanjega konzula Cesareja Angelottija) sprevrača v operno tragedijo s kar štirimi smrtnimi žrtvami. Giacosa je svoje pomisleke glede adaptacije vsebine izrazil v pismu založniku Giuliu Ricordiju že leta 1896, ki so jih pozneje izpostavljali tudi drugi pisci dnevnega časopisja: »Globoko sem prepričan, da *Tosca* ni dobra tema za operno obravnavo. Pri prvem branju se morda res zdi, da je tema primerna, zahvaljujoč hitremu tempu in jasnosti dramskega dogajanja ... Toda bolj ko se človek poglablja v dogajanje in prodira v vsak prizor, da bi iz njega izluščil lirično ali poetično življenje, bolj je prepričan o njegovi absolutni neprimernosti za adaptacijo za glasbeno gledališče ... V prvem dejanju so sami dueti. Tudi v drugem dejanju se vse vrti okrog duetov (razen kratkega prizora mučenja; pa še tam so deli, ko občinstvo vidi le dva lika). Tretje dejanje je en sam neskončen duet ... To večno zaporedje prizorov za dve osebi se ne more zdeti drugače kot monotono ... Gre za dramo z dogodki grobih čustev brez poezije.«

Tudi Ricordi se je strinjal z Giacosevim odklonilnim mnenjem, kar je zapisal v pismu Pucciniju oktobra 1899, ko je bila opera že dokončana. Ricordi je bil prepričan, da bi bile posledice uprizoritve Sardoujeve drame »katastrofalne« za njegovo založbo in »finančno neugodne« tudi za Puccinija. Ne da bi upošteval nasvete svojih najbližjih sodelavcev in mentorjev, je bil Puccini odločen, da bo njegovo najnovejše delo uspešnica v verističnem žanru, in to kljub dejstvu, da je evforija nad verizmom tedaj že prešla svoj zenit. Do leta 1900 je bila Puccinijeva naslednja operna premiera najbolj pričakovan umetniški dogodek v državi, sam Puccini pa je nosil vso težo glasbenih pričakovanj italijanskega naroda – podobno kot kraljica, od katere se pričakuje, da bo rodila prestolonaslednika. Občinstvo je namreč skoraj štiri leta čakalo na novo delo svojega največjega opernega skladatelja, pri čemer so svojo vlogo odigrali tudi Puccinijevi založniki s promocijo *Tosce*, zato ne preseneča, da ji je po mednarodnem uspehu oper *Manon Lescaut* in *La bohème* vsa publiciteta, ki je spremljala nastajanje in naposled tudi praizvedbo nove opere, praktično že zagotovila komercialni uspeh. Michele Virgilio, ki se je štiri leta prej norčeval iz Puccinijevih »neizobraženih« privržencev, je v svoji kritiki opere *La bohème* zapisal, da je občinstvo vsa svoja pričakovanja ponovno pripisalo Pucciniju kot narodovemu glasbenemu »odrešitelju«: »Neizmerno je bilo upanje, ki sta ga umetnost in italijanska publika investirali v uspešnost dela maestra Puccinija. Dve leti so od enega do drugega konca polotoka polagali velike upe v tega mesijo, ki bi moral biti sposoben ponovno potrditi nadvlado italijanskega genija.«

S perspektive glasbenega esteblišmenta je bila potreba po »odrešitelju«, ki bi italijansko glasbo vrnil na »pravo pot« – karkoli naj bi že to pomenilo –, še vedno pereča. Četudi se nam danes zdi recimo glasba iz opere *La bohème* eksemplarični primer globoko čustveno doživete glasbe, ki jo sredi revne Latinske četrti iz Pariza soustvarja (odkrito)srčnost melodij, obdana z impresionistično navdahnjeno orkestrsko paleto, so bili kritiški odzivi po njeni praizvedbi mešani, zato je bilo upanje še toliko večje, da bi bilo naslednje Puccinijevo delo še bolj uspešno. Še posebej založniška hiša Ricordi je pospeševala nacional(istič)no propagadno, da bo Puccini postal naslednji Verdi. Omenjena založba je v posebni prilogi *Milanskega glasbenega vestnika* (*Gazzetta musicale di Milano*) zapisala, da bo nova opera utrdila slovito glasbeno tradicijo naroda, ki je bil »veličasten zastavonoša« med največjimi narodi sveta: »Od Donizettija, Bellinija, Verdija, Ponchiellija do Mascagnija, Leoncavalla in Puccinija: to je bleščeča preteklost in nič manj sijajna sedanjost naše glasbene umetnosti! Tudi prihodnost bo enako svetla!«

V skladu s senzacionalističnimi napovedmi je bila praizvedba *Tosce* 14. januarja 1900 predvidljivo razkošen dogodek, saj se je v rimskem Teatru Costanzi zbrala vsa družbena smetana, vključno z običajno množico politikov, bolj ali manj pomembnih kraljev, pisateljev, slikarjev, skladateljev – poleg Pietra Mascagnija in Francesca Cilee se je dogodka udeležil tudi Siegfried Wagner – ter predstavniki italijanskega, evropskega in ameriškega tiska. Že precej napeto premiersko ozračje v gledališču je še dodatno pretreslo dogajanje na ulicah, saj je moral dirigent Leopoldo Mugnone že po nekaj taktih igre utišati orkester zaradi nemira, ki ga je povzročila panika pred morebitno eksplozijo bombe. Rim je bil namreč na pragu 20. stoletja prizorišče cele vrste političnih demonstracij, ki pa vseeno niso uspele zastreti sijaj tega pomembnega umetniškega dogodka. Kritik časnika *Il messaggero* (*Glasnik*) je tisti večer opisal z naslednjimi besedami: »Ves intelektualni Rim se je želel udeležiti tega umetniškega dogodka, ki je bil tako dolgo najbolj fascinanten predmet pogovorov, in vsa elegantna družba, stisnjena v ložah, stojiščih, parterju, preddverju gledališča, predvsem pa v amfiteatru in galerijah, je hrepenela po trenutku, ko se bo maestro Mugnone povzpel na svoj podij, ter z iskrenim in navdušenim aplavzom pozdravila genialnega avtorja *La bohème*, v katerega je opera upravičeno polagala toliko upov.«

Kot se je izkazalo že kmalu po praizvedbi, *Tosca* še zdaleč ni bila blagajniška katastrofa, kot je napovedoval Giulio Ricordi, pa tudi občinstvo se je na opero odzivalo z navdušenjem že od samega začetka. *Milanski glasbeni vestnik* (*Gazzetta musicale di Milano*) je objavil obsežne ocene predstav v Rimu, Torinu in Milanu, ponatisnil številna poročila francoskega in britanskega tiska po pariški in londonski premieri ter veliko prostora namenil lokalnim predstavam, ki so bile še isto leto izvedene po Italiji. Seznam vestnika iz leta 1900 tako navaja kar devetinštirideset ločenih omemb dela, kar znaša skoraj eno poročilo na teden. Kljub razmeroma dolgoživi »ljubezenski zvezi« italijanskega tiska s Puccinijem pa večina kritikov, ki so svoj čas namenili podrobnejši analizi glasbene partiture *Tosce*, ni bila prepričana o skladateljevem uspehu pri ustvarjanju opere, ki bi lahko ponovno oživila italijansko glasbo. Z uporabo aristotelsko navdahnjenega jezika organskega razvoja, ki so mu bili tako naklonjeni progresivno usmerjeni kritiki tistega časa, je Virgilio naposled sklenil, da Puccini ni glasbeni »mesija«, ki bi lahko italijansko glasbo ponesel v prihodnost, ampak da je s *Tosco* ustvaril delo, ki »tako v obliki kot vsebini predstavlja velik korak nazaj v evoluciji opere«.

Tudi če se sodbe Puccinijevih sodobnikov o reakcionarni sentimentalnosti ali celo dekadentnosti njegove glasbene govorice z današnje perspektive zdijo morda pretirane ali celo neresnične, pa jih je treba danes »brati« in razumeti skozi diahrono optiko oziroma historični kontekst tedanje italijanske družbenopolitične situacije. Zdi se, da je po Verdijevem umiku iz javnega življenja v zadnjem desetletju 19. stoletja in njegovi smrti leta 1901 Italija nujno potrebovala novega glasbenega »mesijo«, ki bi tako s svojim etosom, vrednim starogrškega junaka, kakor tudi z umetniškim poslanstvom, v okviru katerega bi lahko še naprej gradil in na novo odkrival mitološko veličino Italije kot skupnega evropskega prostora imaginacije, ki presega časovno-prostorsko zamejenost, celoval kot celovita narodno povezovalna figura – kar pa Puccini ni mogel postati že zaradi izbire dramskih sižejev, ki so ga navduševali in kazali njegovo apriorno naklonjenost sentimentalnosti, opojni čustvenosti in predvsem ženskim likom. Še več, njegova obravnava tem, kot so spolnost, nasilje, politika ter idiosinkratska razmerja med resnico in lažmi, ki jih na splošno prištevamo med univerzalne tematike gledališča in drugih umetnosti, je postala kamen spotike tudi v tedanjem italijanskem dnevnem časopisju in revijalnem tisku, kjer so se kritiki različnih provenienc in svetovnih nazorov vendarle zedinili, kaj je glavni problem uprizoritve, in Pucciniju kolektivno očitali ponesrečeno izbiro teme oziroma vsebine.

Kot je nemara bolj jasno z današnje časovne distance, se je srž očitanega problema skrivala predvsem v (pre)tesnem sobivanju in prepletenosti erotike in nasilja, ki se je v Sardoujevi »lažni tragediji«, kot jo je označil Giovanni Battista Nappi, kritik milanskega časnika *La perserveranza*, sprevračala v odrsko obscenost – od sadizma, brezobzirnega nasilja, do morilskih žensk, izumetničenosti, pa vse do razuzdanega predajanja spolnemu užitku. Vse te naštete oblike pa so italijanski kritiki radi prikazovali kot nezdružljive z nacionalnim značajem. Tudi Puccinijevo izogibanje uglasbitvam izvirnih dramskih sižejev, ki so jih napisali italijanski avtorji, skladatelju – za razliko od njegovega sodobnika Pietra Mascagnija, ki je z uglasbitvijo novele *Cavalleria rusticana* Giovannija Verge po mnenju mnogih storil pristno patriotsko dejanje – ni pomagalo pri utrjevanju lastne podobe »resnično« nacionalnega skladatelja, kakršen je bil Verdi.

Nekateri kritiki so prišli v svojih analizah do zanimivih ugotovitev o (ne)učinkovitosti ali vsaj (ne)primernosti Puccinijevega glasbenega idioma za prepričljivo upodobitev dogodkov, med njimi tudi Vincenzo Morello, ki je pod psevdonimom Rastignac pisal za vpliven rimski časnik *La tribuna*. Morello je tako Pucciniju očital predvsem pomanjkanje ustvarjalnega poguma, ki je vodilo v nepristno umetniško stvaritev: »Iz strahu, morda pred tem, da bi izpadel vulgarno, zaradi strahu, da bi bil manj eleganten ali manj korekten, kot je bil doslej, se je Puccini odločil zmehčati vso ostrino dela, da bi zavrl njegovo impulzivnost in zadušil, kolikor je le mogoče, vso njegovo drznost.« Še posebej plašno, kot je zapisal tudi Torchi, se je Puccini lotil zvočne upodobitve prizora Cavaradossijevega mučenja: »Poleg tega [prizor] ne vsebuje izvirne, prebadajoče glasbe, ki bi poudarjala tragično nasilje tako krutega dogodka: glasbeni jezik se ne dviguje v sublimno zaradi bolečine in junaštva žrtve mučenja. V prizoru ni not, ki bi krvavele, ni stokov, krikov agonije ali tuljenja najbolj divjega človeškega upiranja.« Tudi Gustavo Macchi, kritik revije *Il mondo artistico* (*Svet umetnosti*), je pripomnil, da »označuje drugo dejanje občutno zaznan padec temperature«, medtem ko je skladatelj Pietro Mascagni – najbrž z dobršno mero neprikrite privoščljivosti – v pismu Luigiju Illici poročal o »ledeni hladnosti«, s katero je publika sprejela opero, pri tem pa ni pozabil omeniti, da je bila sovražnost do Puccinija nekakšno »naravno stanje« v Rimu, kjer naj bi bila prav Mascagnijeva opera Iris iz leta 1898 – vsaj v tistem času – »bolj priljubljena od katerekoli druge opere«.

Dramski siže, kakršen je *Tosca*, je torej po mnenju kritikov zahteval drzno, strastno in predvsem »moško« glasbo. Prav te so bile zaželene lastnosti, ki naj bi zaznamovale vso sodobno italijansko operno ustvarjalnost, kot je v članku, objavljenem še pred praizvedbo Tosce, zapisal anonimni pisec revije *Il mondo artistico*, ki je v svojem prispevku preciziral pričakovanja italijanskega umetniškega esteblišmenta, ki jih je ta imel do Puccinijevega dela: »Umetnost zahteva od mladega luškega skladatelja delo, ki bi imelo vrednost in substanco; delo, ki je ganljivo, a trajno; delo, ki izkazuje genialnost in trdnost; delo, ki ga pod bliščem njegove mikavnosti in šarmom njegovega okrasja poganjajo mišice in kri.« Temeljna nepristnost *Tosce*, kot je prepričljivo povzel Morello, se tako kaže v »odsotnosti strasti« in njeni nadomestitvi s »simulacijo«. Še več, Morello je v svoji kritiki postavil pod vprašaj Puccinijev status nacionalnega skladatelja z neposredno primerjavo z Verdijem, ki bi celo s sižejem, kot je Tosca, uspel ustvariti véliko umetnino. Morellova izbira besed, s katerimi pravzaprav povzdiguje Verdijev edinstveni genij za glasbeno gledališče, je tukaj še posebej slikovita, zlasti omemba »nožev, ki se iskrijo v pretepu«, s katero evocira podobe dvobojev v bran družinske in ljubezenske časti, ki so bili tedaj (in tudi pozneje) še vedno del vsakdanjega življenja v nekaterih revnejših predelih Italije ob prelomu 19. in 20. stoletja in kot so prepričljivo zaživeli v tedanjih verističnih delih, zlasti v Mascagnijevi operni enodejanki *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*). Morellovo sporočilo je bilo tako povsem eklatantno in nedvoumno: Verdi je vedel, kako komponirati »možato« glasbo in poslušalca popeljati v kraljestvo vzvišenega, s čimer je anticipiral poznejšo trditev ameriškega muzikologa Josepha Kermana, da je »Verdi v svojih operah ciljal na nekaj globljega kot Puccini«.

S *Tosco*, ki je bila Puccinijevo tretje pomembnejše delo – če odmislimo prva dva neuspela operna poskusa *Le Villi* (1884) in *Edgar* (1889) –, ki je doživelo vidnejši komercialen uspeh, so se začeli širiti številni pomisleki glede njegove sposobnosti ustvarjanja izvirnih glasbenih idej, kar se kaže predvsem iz graje kritikov glede njegovega zanašanja na relativno malo število že dodobra prežvečenih glasbenih konvencij. Za pomanjkanje čustvene kredibilnosti opere je bila po mnenju več kritikov tako vsaj delno kriva Puccinijeva dosledna uporaba podobnih melodičnih kontur v celotni partituri, ki ni upoštevala specifičnosti dramskega konteksta libreta. Torchijeva ocena glasbene izvirnosti *Tosce* je bila zato pričakovano brezprizivno obsojajoča: »Ta opera ne razkriva razvoja glasbenikovih novih kvalitet, ampak kaže, da je ta povečini obtičal na svojih ustaljenih poteh, prav tista sredstva, ki so mu prinesla slavo in bogastvo, pa so očitno že izčrpana [...] Puccini nam s svojo novo glasbo ni povedal nič novega.« Torchi je svojo zavrnitev Tosce celovito razgrnil v svoji (do)končni oceni opere, v kateri sicer zaobide obtožbe o Puccinijevem avtoplagiatorstvu, ki je bilo osrednjega pomena oziroma »razlaga« za fiasko po praizvedbi opere *Madama Butterfly*, kakor tudi ugovore proti Puccinijevemu »internacionalizmu«, ki so se v prihodnjih desetletjih le še stopnjevali: »Puccini s *Tosco* ni ustvaril izvirnega dela, saj se je zaletel v kalejdoskopsko manipulacijo slogov, pri tem pa je zajel celotno paleto od Wagnerja do Masseneta. Povedal ni nič novega, morda zato, ker tudi sam nima ničesar novega povedati v tej zvrsti [...] Le ponovil je tisto, kar že vemo.«

Nekateri kritiki so še posebej nasprotovali »dejstvu«, da se je Puccini očitno nameril spodkopati italijansko operno tradicijo s posnemanjem »škodljivih« tujih slogov, pri čemer so mu očitali šarlatanstvo, ki je veljalo za nadvse resen prekršek v kontekstu umetniške tradicije, v kateri je iskrenost oziroma avtentičnost umetniške ekspresije kotirala še posebej visoko. Giorgio Barini je tako podal tezo, da je Puccini po Wagnerjevem zgledu prevzel njegovo tehniko vodilnih motivov (nem. Leitmotiv), a zgolj v funkciji reminiscenčnih motivov, pri čemer ni v celoti izkoristil njihovo subtilno potenco. Torchiju se je takšna Puccinijeva uporaba vodilnih motivov zdela zgrešena, neprepričljiva in »neitalijanska«. Na tem mestu velja pripomniti, da Torchi kljub svoji izpričani privrženosti wagnerjanstvu nikakor ni zagovarjal pozicije, da bi morali italijanski skladatelji nekritično slediti Wagnerjevemu modelu. Ravno nasprotno – za Torchija kakor tudi za druge kritike tistega časa je bilo ključno predvsem to, da italijanska glasba ohrani svoje identitetno razločljive značilnosti: »Prva izmed [Puccinijevih] posebnosti je raba tematskih motivov, ki so z izjemo dveh primerov (tem Scarpie in Angelottija) posledica instinkta, bežnih impresij, a vendarle neizčiščenih idej. Tematski motiv, ki je prevzet brez kontekstualne obdelave ali simfonične drame, je le preprosto sredstvo reminiscence in hitro postane utrujajoč. In nima svojega pravega mesta, kot kabaleta v kakšnem Wagnerjevem delu.«

Kot poudarja muzikologinja Alexandra Wilson, so po drugi strani Puccinijevi zagovorniki v *Tosci* povečini slišali to, kar so želeli slišati, pri čemer so bile njihove »kritike« skorajda povsem identične kot njihovi komentarji o vseh ostalih Puccinijevih operah. Medtem ko so glasbene revije, katerih usoda je bila tesno povezana s Puccinijevim finančnim uspehom, še naprej utrjevale njegovo podobo grandioznega nacionalnega umetnika, je večina kritikov izrazila globoko zaskrbljenost o Puccinijevem domnevnem statusu »nacionalnega heroja«. Skladatelju, ki so ga hvalili kot emblem nacionalne kulture, je namreč spodletelo ustvariti delo, ki bi ga lahko s pridom uporabili kot del patriotske indoktrinacije oziroma instrumentalizacije. Podrobna analiza *Tosce* namreč razkrije številne ponavljajoče se napetosti, ki so bile tesno povezane s korenitimi spremembami italijanske družbe. Mnogi izmed omenjenih pomislekov so tako ponovno vzniknili le desetletje pozneje v Torrefrancovi monografiji *Giacomo Puccini e l’opera internazionale* (*Giacomo Puccini in mednarodna opera*), a s pomenljivim ideološkim zasukom v smer porajajočega se fašizma in kritike skladateljeve feminilnosti.

Čeprav je *Tosca* po nemirni praizvedbi hitro pridobivala podporo javnosti, saj so gledališča po vsej Italiji tako rekoč stala v vrsti, da bi jo lahko uprizorili, ni zagotovila zaželenega občutka blagostanja, za katerega si je prizadeval italijanski glasbeni esteblišment, saj je pravzaprav še bolj poudarila vse intenzivnejše občutke »kulturne slabosti«, katere del je bil očitno tudi Puccini. S komponiranjem »neiskrene« opere je Puccini po mnenju mnogih izdal sebe, svojo operno dediščino in celo svoj narod. Puccinijev ugled je bil odvisen od tega, ali bo lahko v svojih delih še naprej izkazoval nekatere visoko cenjene lastnosti, vendar je večina kritikov menila, da jih je v svojem novem delu opustil. Kritiški »neuspeh« *Tosce* zadnjega tako opevanega dela italijanskega nacionalnega skladatelja, kakršen je bil Puccini, je zanj in za njegova libretista pomenil veliko več kot osebno sramoto, saj je zabil še en žebelj v krsto italijanske umetniške glasbe. Virgilio je ob tem spoznanju zapisal: »Toliko resnično nadarjenih mladeničev, ki jih vodi lažna želja po priljubljenosti, zapravlja svoje intelektualne moči za umetniško obliko, ki bo v dolgoročnem smislu pomenila smrt italijanske opere in italijanske umetnosti nasploh.«

Toda ne glede na pomisleke Puccinijevih sodobnikov o usodi italijanske umetnosti, ki jih je ob vzponu drugih evropskih narodov (in njihovih kultur) meglil občuten kolektivne manjvrednosti, bi lahko rekli, da je *Tosca* kot delo odigrala svojo vlogo, in sicer vlogo italijanske opere, s katero je očitno največ težav imela prav italijanska inteligenca. Če za Giorgia Barinija, pisca rimskega političnega in literarnega tednika *Fanfulla della domenica*, Puccinijeve opere nikoli niso bile prav »italijanske«, je *Tosca* zanj pomenila namerno odrekanje nacionalnim vrednotam: »Puccini, čigar opera *Le Villi* je razkrila Ponchiellijev vpliv in čigar *Manon Lescaut* in *La bohème* sta še vsebovali nekaj majhnih ostankov italianità (italijanskosti, op. a.), se je tej očitno povsem odrekel v *Tosci*.« In prav Tosca je, morda tudi zaradi specifičnosti časa svojega nastanka, kmalu dobila poseben simbolni status – z uprizoritvijo na začetku leta 1900 je postala zadnja pomembna italijanska opera 19. stoletja, medtem ko se je pričakovanje, da bo v resnici uspela premostiti estetsko, kulturno in družbeno vrzel med stoletjema, ob premieri le še stopnjevalo.

Toda *Tosca* ni izpolnila upov, ki so bili vanjo položeni. Naslednje besede, zapisane v reviji *Ars nova* leta 1903, razkrivajo, da se je občutek globokega nezadovoljstva, ki so ga številni sodobni kritiki čutili do italijanske glasbe, nadaljeval tudi v 20. stoletju: »Lahko bi rekli, da nihče ali skorajda nihče ni bil uspešen, da bi na primeren način nadaljeval obdobje velike in nesporne slave našega naroda. Le tu in tam, v posameznih odlomkih, najdemo bežen utrip navdušenja, ki pa ga takoj zaduši velika tišina, težka otrplost smrti.« Večina kritikov *Tosce* tako ni razumela kot »zmagoslavni finale« 19. stoletja ali »slavnostno uverturo« v novo 20. stoletje, vsekakor pa si je s svojim odmikom od visoko etične romantične umetnosti k »užitkarski« melodramatičnosti, ki si v resnici ne želi iskreno prikazovati tragičnih plati življenja, zaslužila oznako ultimativne opere *fin-de-siècla*, saj je vsebovala vse značilnosti dekadence s konca stoletja: lapidarnost, zlaganost, nemoralnost ter pogosto tesno in na videz paradoksno povezavo med užitkom in bolečino, ki jo je začela natančneje preučevati in pojasnjevati psihoanaliza. Le akademska in predvsem družbenokritična glasbena Italija, v kateri sta se začela (pre)tesno prepletati fašizem in futurizem, je s strahom pričakovala naslednja desetletja novega stoletja.

***Benjamin Virc***

**Gianluca Martinenghi**

Gianluca Martinenghi je študiral klavir pri Pieru Rattalinu in kompozicijo pri Brunu Bettinelliju. Dirigiranje je študiral pri eminentnih glasbenikih, kot sta Donato Renzetti in Giacomo Zani, kar mu je omogočilo sodelovanje s številnimi mladinskimi orkestri. Poleg dirigiranja aktivno deluje tudi kot muzikolog (objavlja predvsem eseje o pianistični poustvarjalni praksi in glasbeni literaturi). Začetek njegove dirigentske kariere predstavlja angažma v torinskem Teatru Regiu, kjer je deloval kot glasbeni vodja in se je podrobneje seznanil z opernim repertoarjem, obenem pa je sodeloval z uveljavljenimi glasbeniki, kot sta Gianandrea Gavazzeni in Jurij Ahronovič. Več let je nato deloval v gledališču Teatro Massimo v Palermu. Z orkestrom omenjenega gledališča je poustvaril številna simfonična dela iz 20. stoletja, med drugim je posnel tudi Brittnovo opero *Noye’s Fludde* (*Noetova povodenj*), Henzejevo pravljično opero *Pollicino* (*Palček*) ter otroško glasbeno igro Una favola per caso skladateljev Nicole Sanija in Lucia Gregorettija. Kot korepetitor in asistent je sodeloval z mednarodno priznanimi glasbeniki, kot so Vladimir Aškenazi, Rudolf Barshai in Bruno Campanella. Doslej je dirigiral v številnih evropskih opernih hišah, kot so Teatro Comunale v Bologni, Teatro dell’Opera v Rimu, Arena v Veroni, Nemška opera Berlin, Teatro Lirico v Cagliariju, Teatro Petruzzelli v Bariju, Teatro Donizetti v Bergamu, Teatro Comunale Luciano Pavarotti v Modeni, Opera Ireland, Opera SNG Maribor, Theater Lübeck itn. Sodeloval je z orkestri, kot so Sicilijanski simfonični orkester, Simfonični orkester iz Malage, Simfonični orkester Balearskih otokov, Tenerifski simfonični orkester, Simfonični orkester Toscanini iz Parme, Münchenski radijski orkester, Simfonični orkester v Montrealu, Hongkonški simfonični orkester ter drugi. Med njegove pomembnejše poustvarjalne uspehe štejemo dirigiranje Bellinijevih oper *Capuleti in Montegi* ter *Mesečnica*, Donizettijevih oper *Don Pasquale*, *Zvonček* in *Hči polka*, Verdijeve opere *La traviata* in Orffove kantate *Carmina Burana*. Posebno pohvalo s strani publike kot kritikov je prejel za interpretacijo Verdijevega *Otella* in Giordanijeve opere *Andrea Chénier*. Odličen odziv je požel tudi z zgoščenko Puccinijevih arij s sopranistko Amarilli Nizza in baritonistom Robertom Frontalijem. Z Verdijevo opero *La traviata* je uspešno debitiral v veronski Areni, na opernem festivalu v Avenchesu pa z Mozartovo mojstrovino *Don Giovanni*. Leta 2012 je dirigiral danes redkeje izvajano Mascagnijevo delo *Iris* za Fundacijo Arene v Veroni in požel pohvalo kritikov in občinstva, prav tako je dirigiral na Dubrovniškem poletnem festivalu in na opernem festivalu v Taormini, v operni hiši v Sydneyju ter v São Paulu.

**Pier Francesco Maestrini**

V Firencah rojen gledališki ustvarjalec in režiser Pier Francesco Maestrini je v svojem rodnem mestu študiral humanistične vede na tamkajšnji univerzi, zatem pa se je posvetil študiju kitare in kompozicije. Leta 1993 je v okviru produkcije Rossinijeve komične opere *Seviljski brivec*, ki jo je uprizorila Japonska operna fundacija v Tokiu, opozoril na svojo inovativno gledališko estetiko. Od takrat je po vsem svetu režiral več kot dvesto glasbenogledaliških del, ki segajo od baročne opere pa vse do verizma in sodobne postmoderne glasbene poetike, pri tem pa je sodeloval s številnimi mednarodno priznanimi umetniki. V zadnjih letih se je v njem prebudila strast do gledališkega eksperimentiranja, ki ga združuje z globokim poznavanjem tradicije, prežete z osebnimi izkušnjami (njegov oče Carlo je bil namreč eden izmed priznanih režiserjev iz t. i. zlate dobe opere v 20. stoletju in je deloval kot asistent Herberta Grafa, Gustafa Gründgensa, Antona Giulia Bragaglie in Curzia Malaparteja), osredotoča predvsem na zbliževanje interaktivnih stičišč med odrskim in virtualnim dogajanjem. Ta trend se še posebej očitno kaže v njegovih režijah Giordanove opere *Andrea Chénier* (Opera Montecarlo, 2023), Verdijeve opere *Rigoletto* (SNG Maribor, 2022), Donizettijeve opere *Don Pasquale* (Teatro Regio v Parmi, 2021), Puccinijevih oper *Madama Butterfly* (SNG Maribor, 2021) in *Tosca* (Cervantesovo gledališče na Malagi, 2021), Gounodeve opere *Faust* (SNG Maribor, 2019) idr. Podobne ustvarjalne usmeritve, a z nekoliko drugačnim pristopom, se udejanjajo tudi v produkcijah, ki so nastale v sodelovanju s firenškim risarjem in videastom Joshuo Heldom in v katerih se pevska izvedba v živo dopolnjuje z interakcijo v obliki risank in animiranih podob. Prvi primer takšne produkcije je bila nadvse uspešna uprizoritev Rossinijeve opere *Seviljski brivec* v Brazilski operi leta 2010, ki je doživela več kot sto ponovitev. Druga različica omenjene Rossinijeve opere je bila ustvarjena za Fundacijo veronske Arene (z reprizo 2021 preko spletnega prenosa) in režijsko obnovljena v številnih gledališčih po svetu, vključno s Teatrom Massimom v Palermu (2019). Leta 2017 je za nemški gledališči v Kielu in Lübecku režiral Rossinijevo komično opero *Potovanje v Reims* (*Il viaggio a Reims*). Obe gledališči sta nato sodelovali pri uprizoritvi operne novitete *Knjiga o džungli* (*Il libro della giungla*), ki jo je Maestrini kot libretist soustvaril s skladateljem Giovannijem Sollimo in v kateri operni junaki prav tako sočasno nastopajo na odru (kot lutke) in v animiranem filmu. Pravljično opero *Knjiga o džungli* so po izvedbi v parmskem Teatru Regiu do konca leta 2022 uprizorili tudi v drugih italijanskih gledališčih v pokrajini Emilija. V okviru njegove dosedanje mednarodno uspešne kariere opernega režiserja velja izpostaviti produkcije z velikimi gledališči iz Južne Amerike (Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus, Brasilia, Santiago, Montevideo), Severne Amerike (New York, New Haven), Azije (Peking, Hongkong, Tokio, Nagoja), Izraela ter seveda iz Italije in ostale Evrope. Prav v evropskem prostoru je režiral skoraj celotni repertoar italijanskega verizma, velik del *buffo* repertoarja (predvsem opere Rossinija in Donizettija) ter opere v drugih jezikih, med katerimi velja izpostaviti ikonična dela, kot so *Carmen*, *Lovci biserov*, *Dido in Enej*, *Kratko življenje*, *Tristan in Izolda* idr. Maestrini je dejaven tudi na področju izobraževanja, prav tako je vodil več mojstrskih tečajev, katerih cilj je bil pripraviti operno produkcijo. Na tak način je pripravil več uprizoritev za različne univerze, med drugim Offenbachovo komično opero *Orfej iz podzemlja* za ameriško Univerzo Yale, Bellinijevo opero *Mesečnica* (2000/2001) za Univerzo Showa v Tokiu, za šanghajsko Univerzo (CHN) pa je nadzoroval pripravo opernih uprizoritev *Figarova svatba* (2020) in *La traviata* (2021). Leta 2018 je postal umetniški vodja Mestnega gledališča (Theatro Municipal) v Riu de Janeiru.

**Rebeka Lokar**

Slovenska sopranistka Rebeka Lokar je rojena v Mariboru, kjer je tudi obiskovala glasbeno šolo. V nadaljevanju študija je izpolnjevala svojo pevsko tehniko pri italijanskem baritonu Mauru Augustiniju. Svojo pevsko pot je začela kot mezzosopranistka; debitirala je z vlogo Clotilde v Bellinijevi operi *Norma* leta 2005 v Operi SNG Maribor. Septembra 2007 je prejela štipendijo Teatra Lirico Sperimentale v Spoletu za projekt »Nuova Europa«. Kot mezzosopranistka je oblikovala vloge, kot so Berta v *Seviljskem brivcu*, Gospa Bentson v *Lakmé*, Marthe Schwertlein v *Faustu*, Polovsko dekle v Borodinovi operi *Knez Igor*, Lola (*Cavalleria rusticana*), Mercedes v *Carmen*, Tisba v Rossinijevi *Pepelki*, s katero je nastopila tudi na turneji po Japonski in Umbriji. Sledile so vloge, kot so denimo Amneris v *Aidi*, Maddalena v *Rigolettu*, Fenena v *Nabuccu*, Flora v operi *La traviata* in Giovanna v *Rigolettu* v beneški operi La Fenice leta 2010 in marca 2011. Novembra 2010 je spremenila repertoar, ki je primernejši za njen vokal, nato pa se je kot lirsko mladodramski sopran predstavila na številnih koncertih in recitalih. Junija 2012 je debitirala kot Amelia (*Ples v maskah*) v Teatru Regio v Torinu pod taktirko dirigenta Renata Palumba. Avgusta 2012 je debitirala v vlogi Santuzze (*Cavalleria rusticana*) v okviru umbrijskega poletnega festivala v Terniju. Leta 2013 je debitirala v sopranski vlogi v Verdijevem *Rekviemu* v Operi SNG Maribor, poleti 2013 sledi debi z vlogo Abigaille (*Nabucco*) na festivalu na Comskem jezeru (Italija). Leta 2014 je nastopila v naslovni vlogi iz Cherubinijeve opere *Medeja* v opernem gledališču v Bielefeldu (Nemčija), nato pa še v vlogi Amneris (iz Verdijeve *Aide*) v okviru mednarodne turneje Opere SNG Maribor na Japonskem. Maja 2015 je debitirala v vlogi Minnie v Puccinijevi operi *Dekle z zahoda* (*La fanciulla del West*) v Operi SNG Maribor, nato sledi vloga Amelie (*Ples v maskah*) na Open Air Festivalu v Braunschweigu (Nemčija), kmalu zatem se je predstavila kot Abigaille (*Nabucco*) na festivalu Taormina Opera Stars v znamenitem grškem amfiteatru v sicilijanski Taormini. Oktobra 2015 je debitirala z vlogo Helene v originalni izvedbi Verdijevih *Sicilijanskih večernic* pod dirigentskim vodstvom Nikše Bareze v HNK Zagreb, februarja 2016 pa v naslovni vlogi Puccinijeve opere *Turandot* v mariborski Operi. Z naslovno vlogo Turandot se je uspešno predstavila na uglednem Puccinijevem festivalu v Toskani (v Torreju del Lago), v Sassariju, Torinu, HNK Zagreb ter v gledališču Perez Galdos v Las Palmasu. Februarja 2017 je debitirala v zahtevni vlogi Čočo san iz Puccinijeve opere *Madama Butterfly* v Teatru Coccia v italijanski Novari, takoj zatem pa še v mariborski Operi z vlogo Leonore v Verdijevi operi *Trubadur*. Po uspešnem koncertu Verdijevega *Rekviema* v HNK Zagreb, kjer je pela zahtevno sopransko vlogo, se ponovno nastopila v naslovni vlogi Verdijeve *Aide* v Mariboru, kjer je debitirala v še eni vlogi Leonore – tokrat v Verdijevi operi *Moč usode* (*La forza del destino*). V prestižnih veronski Areni je še istega leta nastopila v vlogah Turandot, Aide in Abigaille, prav v slednji pa se je predstavila tudi mariborskemu občinstvu na začetku sezone 2018/2019 v novi produkciji Verdijeve opere *Nabucco*. Operno sezono 2022/2023 je začela z debijem v naslovni vlogi Ponchiellijeve opere *La Gioconda*, nato pa je še v isti sezoni z velikim uspehom poustvarila vlogo Elizabete Valois iz Verdijeve opere *Don Carlo*.

**Sabina Cvilak**

V Mariboru rojena sopranistka Sabina Cvilak se je po diplomi leta 1996 vpisala na Univerzo za glasbo in upodabljajočo umetnost v Gradcu, in sicer v razred Annemarie Zeller na oddelku za solopetje, kjer je leta 2004 diplomirala z odliko. Že v času študija je zmagala na nekaterih tekmovanjih in postala stalna gostja v mestnem gledališču v Leobnu, kjer je debitirala v Mozartovi operi *Figarova svatba*, Lehárjevi opereti *Carjevič*, Kálmánovi opereti *Grofica Marica* in v komični operi *Divji lovec* Alberta Lortzinga. Pozornost javnosti je pritegnila zlasti po dunajskem debiju v Blochovi operi Macbeth, ki je bila izvedena v okviru Dunajskih slavnostnih tednov. V sezoni 2004/2005 je bila štipendistka Karajanovega sklada in članica dunajske Državne opere, kjer je nastopila v operah *Dafne*, *Rensko zlato*, *Valkira*, *Somrak bogov*, *Figarova svatba*, *Čarobna piščal*, *Aladin*, *Ljubezenski napoj* idr. V vlogi Liù iz Puccinijeve opere *Turandot* je nastopila v hamburški Državni operi, kasneje pa tudi v Singapurju in v Finski nacionalni operi v Helsinkih. Med vidnejšimi vlogami spadajo tudi Micaëla iz Bizeteve opere *Carmen*, Fiordiligi v Mozartovi operi *Così fan tutte* in Marguerite v Gounodevem *Faustu* (z zadnjima dvema vlogama je debitirala v Operi SNG Maribor). V naslednjih letih je požela odlične kritiške odzive kot Mimì iz Puccinijeve opere *La bohème*, Liù v *Turandot*, Desdemona v *Otellu*, Nedda v operi *Glumači*, Marinka v *Prodani nevesti* ter za svoje solistične partije v Mahlerjevi *Drugi* in *Osmi simfoniji*, v *Nemškem rekviemu* Johannesa Brahmsa, Brittnovem *Vojnem rekviemu*, Straussovih *Štirih poslednjih samospevih*, Beethovnovi *Deveti simfoniji*, Bachovih pasijonih, Mozartovih mašah in drugih pomembnejših vokalno-instrumentalnih delih. Na povabilo slovitega tenorja Plácida Dominga je v sezoni 2007/2008 debitirala kot Mimì v Nacionalni operi v Washingtonu in požela izvrstne kritike; uspehu so sledila vnovična povabila, in sicer za vlogi Liù in Micaële, ki ju je upodobila tudi na odru Opere v Los Angelesu. V sezoni 2010/2011 je kot Mimì nastopila v operah v Kölnu, Palmi de Mallorca, Helsinkih in v Hongkongu, kot Desdemona v Operi v Palm Beachu, kot Mařenka v Valencii in kot Micaëla v Pamploni. Sodeluje s številnimi simfoničnimi orkestri (filharmoniki v Monte Carlu, Dresdnu, Beogradu, Bratislavi, Zagrebu, Nizozemska filharmonija, Nacionalni orkester Francije, Londonski simfoniki, Orkester Slovenske filharmonije idr.), prav tako je redna gostja številnih glasbenih festivalov, kot so Dunajski slavnostni dnevi, festivala v Aix en Provence in v Savonlinni, ter uglednih glasbenih gledališč in koncertnih prizorišč (Dunajska državna opera, Theater an der Wien, Alte Oper Frankfurt, Concertgebouw Amsterdam, dvorana Barbican v Londonu, dvorana Averyja Fischerja v New Yorku idr.). Po uspešni izvedbi Rossinijeve *Male slavnostne maše* s tenoristom Andreo Bocellijem je redna spremljevalka njegovih koncertnih turnej po Aziji, Veliki Britaniji in drugod po Evropi. Posega tudi po sodobnejšem opernem repertoarju – nastopila je kot Kitty v operi *Doctor Atomic* sodobnega ameriškega skladatelja Johna Adamsa. Med njene zadnje odrske upodobitve sodijo vloge, kot so Fiordiligi (*Così fan tutte*), Tatjana (*Evgenij Onjegin*), naslovna vloga Puccinijeve opere *Suor Angelica*, Elsa von Brabant (*Lohengrin*), Čočo san (*Madama Butterfly*), Blanche de la Force (*Pogovori karmeličank*), Freia (*Rensko zlato*), Sieglinde (*Valkira*), Gutrune (*Somrak bogov*), Micaëla (*Carmen*), naslovna vloga Puccinijeve opere *Manon Lescaut* in vloga Magde de Civry (*Lastovka*).

**Miheil Šešaberidze**

Tenorist Miheil Šešaberidze se je rodil v gruzijskem Kaspiju in študiral na Državnem konservatoriju Vana Sarajišvilija v Tbilisiju, kjer je leta 2006 zaključil študij petja. Že naslednje leto se je izpopolnjeval na mojstrskem tečaju ameriške sopranistke Lelle Cuberli, leta 2010 pa je sodeloval na mednarodni pevski akademiji Renate Tebaldi in Maria del Monaca v Pesaru. V letih 2011 in 2012 se je udeležil več odmevnih pevskih tekmovanj v Italiji in osvojil tretjo nagrado na tekmovanju Gaetana Fraschinija za mlade pevce v Paviji ter prav tako tretjo nagrado na mednarodnem pevskem tekmovanju »La Città Sonora 2012« v Cinisellu Balsamo. Trenutno se posveča študiju petja pri Gianfrancu Ostiniju. Po uspehu na tekmovanjih je leta 2012 debitiral v več pomembnejših tenorskih vlogah, kot so Benjamin F. Pinkerton (*Madama Butterfly*), Don José (*Carmen*), Cavaradossi (*Tosca*), Roberto (*Le villi*), Foresto (iz Verdijeve opere *Attila*). Poleti 2014 je na festivalu Luglio Musicale Trapanese nastopil v vlogi Don Joséja (*Carmen*), nato pa je v okviru Verdijevega festivala nastopil v vlogi Don Álvara (*Moč usode*) v parmskem Teatru Regiu. V tržaški Operi je nastopil tudi v vlogah Antonia iz Wagnerjevi zgodnji komični operi *Das Liebesverbot* (*Prepoved ljubezni*) in Ismaela iz Verdijeve opere *Nabucco*. Mlademu tenoristu je v teh letih uspelo stkati posebno vez z veronsko Areno, kjer je debitiral v vlogi Don Joséja, nato pa še kot Cavaradossi (*Tosca*) in Pollione (*Norma*). Leta 2019 je nastopil kot Maurizio v Cileevi operi *Adriana Lecouvreur*, nato pa kot Radamès v Verdijevi *Aidi* (v veronski Areni) in Foresto (*Attila*) v Cagliariju. V vlogi Manrica (*Trubadur*) je debitiral v HNK Zagreb. Leta 2020 je še pred izbruhom pandemije koronavirusa debitiral v vlogi Pollioneja v Teatro San Carlo v Neaplju. Po pandemiji je njegova interpretacija vloge Maria Cavaradossija (*Tosca*) v bolonjskem Teatru Comunale pod dirigentskim vodstvom Daniela Orena in v režiji Huga de Ane doživela izvrsten sprejem tako pri občinstvu kot kritikih. Januarja 2022 je v isti produkciji nastopil tudi v tržaškem Teatru Verdi. Z velikim uspehom je nastopil v vlogi Calafa v Puccinijevi operi *Turandot* v torinskem Teatru Regio pod dirigentskim vodstvom Jordija Bernàcerja. Poleti 2022 je na festivalu v St. Gallnu debitiral v vlogi Carla iz Verdijeve opere *Ivana Orleanska*, nato pa še kot Des Grieux v Puccinijevi *Manon Lescaut* v Teatru Lirico v Cagliariju. V tržaško Opero se je vrnil z upodobitvijo naslovne vloge Verdijeve opere *Otello*, z velikim uspehom pa je v letih 2022 in 2023 nastopal v vlogi Calafa iz Puccinijeve opere *Turandot* v helsinški Operi na Finskem. Med njegovimi zadnjimi debiji velja omeniti naslovno vlogo Giordanove opere *Andrea Chénier* (v Teatru Lirico v Cagliariju), nato je ponovno poustvaril vlogo Calafa (*Turandot*) v barijskem Teatru Petruzzelli, Pinkertona (*Madama Butterfly*) v Teatru di Gozo na Malti, novembra 2023 pa se je vrnil v Mannheim, kjer je ponovno odpel vlogo Calafa.

**Luka Brajnik**

Baritonist Luka Brajnik je začel študij petja s svojim dedkom Mirom Brajnikom, prvakom ljubljanske operne hiše, in sicer po zaključenem študiju ekonomije. Študij petja je nadaljeval v Rimu pri sopranistki Renati Scotto ter baritonistu Walterju Alberti Scatarziju. Med letoma 2009 in 2012 je obiskoval operni studio Akademije Santa Cecilia v Rimu, kjer je poglobil svoje poznavanje italijanskega repertoarja. Kot finalist in zmagovalec številnih državnih in mednarodnih tekmovanj je debitiral na glasbenem festivalu Reate (v mestu Rieti), in sicer kot Grof Almaviva v Mozartovi operi *Figarova svatba* pod vodstvom maestra Kenta Nagana. Leta 2013 je prejel štipendijo Mednarodne fundacije Richarda Wagnerja iz Bayreutha. Še istega leta je nastopil na samostojnem recitalu v mednarodno priznani beneški operni hiši La Fenice. Leta 2014 je postal član Opere Carlo Felice v Genovi, kjer je nastopil v več naslovnih in glavnih vlogah. Leta 2015 je v Padovi nastopil kot častni glasbeni gost koncerta, posvečenega stoletnici rojstva slovitega tenorja Maria del Monaca. Naslednje leto (2016) je izvedel uspešen koncert opernih arij na 21. poletnem festivalu v Sarajevu, leta 2017 pa se je slovenski publiki prvič predstavil v vlogi Giorgia Germonta iz Verdijeve opere *La traviata* ob odprtju Festivala Lent v Mariboru, decembra istega leta pa je nastopil tudi na Gala managerskem koncertu v Cankarjevem domu (v spremljavi Simfoničnega orkestra RTV Slovenija) in pod taktirko maestra Georgea Pehlivaniana. Med njegove zadnje upodobitve v mariborski Operi sodijo vloge, kot so Grof Rodolfo (*Mesečnica*), Roucher/Pietro Fléville (*Andrea Chénier*), Frank (*Netopir*) in Barnaba (*La Gioconda*).

**Jaki Jurgec**

Slovenski baritonist Jaki Jurgec je v letu 2023 praznoval trideset let umetniškega ustvarjanja. Nastopil je v skoraj stotih vlogah, redno gostuje na opernih odrih in festivalih po Sloveniji ter v tujini, občasno se ukvarja tudi z režijo. Po uspešno opravljeni diplomi na Akademiji za glasbo v Ljubljani je diplomiral še na eni izmed najpomembnejših italijanskih akademij, Accademii Verdiana – Carlo Bergonzi. Kot štipendist društva Richarda Wagnerja se je izpopolnjeval v Bayreuthu in se že v času študija uveljavil v obeh slovenskih opernih hišah. Poleg nastopov v matični mariborski operni hiši je gostoval na skoraj vseh pomembnejših odrih tako v Sloveniji kot tudi v Italiji, Avstriji, Ukrajini, Franciji, Črni gori, Srbiji, na Portugalskem, Češkem, Tajvanu, Japonskem, Hrvaškem itd. Osem let je bil tudi stalni gost Teatra Astra in Victoria International Arts Festivala na Malti. V njegovem izjemnem opusu velja izpostaviti naslednje vloge, kot so Figaro (*Seviljski brivec*), Papageno (*Čarobna piščal*), Don Alfonso (*Così fan tutte*), Falke/Frank (*Netopir*), Don Pasquale (*Don Pasquale*), Albert (*Werther*), Donner (*Rensko zlato*), Mercutio (*Romeo in Julija*), Dulcamara (*Ljubezenski napoj*), Sulpice (*Hči polka*), Dapertutto, Lindorf, Coppélius, Dr. Miracle (*Hoffmannove pripovedke*), Veliki svečenik (*Samson in Dalila*), Grof Tomski (*Pikova dama*), Boris Izmajlov (*Lady Macbeth*), Ford (*Falstaff*), Rodrigo (*Don Carlo*), Ezio (*Attila*), Amonasro (*Aida*), Paolo (*Simon Boccanegra*), Melitone (*Moč usode*), Baron Douphol/Giorgio Germont (*La traviata*), Sharpless (*Madama Butterfly*), Schaunard/Marcello (*La bohème*), Gérard (*Andrea Chénier*), Silvio (*Glumači*), Lescaut (*Manon Lescaut*), Taddeo (*Italijanka v Alžiru*), Henry Higgins (*My Fair Lady*) in številne druge. Za svoje umetniške dosežke je prejel več priznanj in nagrad, leta 2016 tudi Glazerjevo listino.

1. *Skrivna harmonija različnih lepot* (prev. ur.). [↑](#footnote-ref-1)
2. Mosco Carner. *Giacomo Puccini. Biografia critica*. Il Saggiatore, Milano 1961, str. 501. [↑](#footnote-ref-2)
3. Dieter Schickling. »Giacomos kleiner Bruder. Fremde Spuren im Katalog der Werke Puccinis«. V: Virgilio Bernardoni, Michele Girardi, Arthur Groos (ur.) *Studi pucciniani*, št. 1, Centro studi Giacomo Puccini, Lucca 1998, str. 90.

   [↑](#footnote-ref-3)
4. »*Zmaga! Zmaga! Zora maščevanja že vzhaja in hudobnežem vliva strah v kosti! Svoboda se poraja, tiranije propadajo!*« (prev. ur.) [↑](#footnote-ref-4)
5. *In pred njim je trepetal ves Rim!* (prev. ur.) [↑](#footnote-ref-5)