***Lucia di Lammermoor***

Tragična opera v treh dejanjih po romanu *Nevesta iz Lammermoorja* Walterja Scotta

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Gaetano Donizetti** |
| Libreto | **Salvadore Cammarano** |
| Izdaja partiture | Casa Ricordi, Milano 2021 |
| Praizvedba | 26. september 1835,  Teatro San Carlo, Neapelj |
| Premiera | **4. oktober 2024**  **Dvorana Ondine Otta Klasinc** |

**Ustvarjalci opere**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Ivan Hut** |
| Režiser, scenograf, kostumograf in oblikovalec svetlobe | **Giulio Ciabatti** |
| Asistent scenografije | **Platon Bardhi** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Asistent režije | **Tim Ribič** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| **Lord Enrico Ashton**, Lucijin brat | **Luka Brajnik** |
| **Lucia** | **Nina Dominko** |
| **Sir Edgardo di Ravenswood** | **Martin Sušnik** |
| **Lord Arturo Bucklaw** | **Danilo Kostevšek** |
| **Raimondo Bidebent**, Lucijin vzgojitelj in zaupnik | **Luka Ortar** |
| **Alisa**, Lucijina služabnica in zaupnica | **Dada Kladenik** |
| **Normanno**, poveljnik straže lorda Ashtona | **Bogdan Stopar** |
| Plemstvo, sorodniki družine Ashton, prebivalci Lammermoorja, paži, stražniki, služabniki družine Ashton | |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertna mojstrica | Oksana Pečeny |
| Korepetitorji | Sofia Ticchi  Anna Fernandez Torres  Robert Mraček |
| Šepetalka | Sabina Alatič |
| Inšpicienta | Iztok Smeh  Matjaž Marin |
| Prevod libreta v slovenščino | Luka Hrvatin Meglič |
| Predvajanje nadnapisov | Kristina Prah  Cristian Popovici |

**VSEBINA OPERE**

***Prvo dejanje***

*Prvi prizor*

Normanno, poveljnik straže, in služabniki lorda Enrica Ashtona so na preži zaradi vsiljivca, domnevno Edgarda iz Ravenswooda – nekdanjega lastnika gradu in Enricovega zapriseženega sovražnika –, ki je skrivaj zaljubljen v Enricovo sestro Lucio. Enrico, ki je padel v nemilost pri angleškem kralju, je tik pred finančnim in političnim propadom, medtem ko Edgardov vpliv narašča. Da bi se rešil iz neugodnega položaja, Enrico vidi rešitev le v Lucijini poroki z bogatim in vplivnim zaveznikom.

Raimondo, Lucijin vzgojitelj in kaplan, Enrica posvari, da Lucia trenutno ni v stanju, da bi se lahko poročila, saj še vedno žaluje za nedavno umorjeno materjo. Normanno nato razkrije novico, da je Lucio med molitvijo na materinem grobu napadel pobesneli bik in da jo je v zadnjem hipu junaško rešil prav Edgardo, ki je ustrelil bika.

Stražarji, ki so se medtem vrnili s pohoda, potrdijo Enricov sum, da sta se Edgardo in Lucia skrivaj sestajala v grajskem parku. Čeprav se je Edgardu uspelo izmuzniti Enricovim stražarjem, je omenjena novica le še okrepila Enricovo odločenost, da se na vsak način reši iz vse bolj negotovega položaja.

*Drugi prizor*

Lucia, nad katero bdi njena služabnica in zaupnica Alisa, nestrpno pričakuje ljubljenega Edgarda na kraju, kjer naj bi eden od Edgardovih prednikov v besu iz ljubosumja utopil svojo ženo. Medtem ko čaka svojega ljubega, Lucio preganja privid duha umorjene ženske, in ko se zazre v vodo, se ta obarva s krvjo. Alisa v tem prepozna slabo znamenje in prosi Lucio, naj opusti misel na ljubezen, za katero se že vnaprej zdi, da se bo nesrečno končala. Toda Lucia je odločna in se nestrpno poda na srečanje z Edgardom.

Edgardo, ki se odpravlja na pomembno politično misijo v Francijo, se mora posloviti od Lucie. Ljubezen do nje ga sili, da bi se spravil z Enricom, čeprav je ta umoril njegovega očeta in ga prikrajšal za bogato dediščino. Kljub Edgardovi plemeniti ideji pa je Lucia prepričana, da je sprava z njenim bratom nemogoča, zato prosi Edgarda, naj ostane njuna ljubezen zaenkrat še skrivnost. Zaljubljenca si nato obljubita večno zvestobo in si izmenjata poročna prstana kot simbol svoje prisege. Pred odhodom Edgardo obljubi, da bo vedno mislil na Lucio in da ji bo čim prej pisal.

***Drugo dejanje***

*Prvi prizor*

Minilo je več tednov. Normanno je prestregel Edgardova pisma, namenjena lordu Ashtonu, in jih nadomestil s ponarejenimi, ki namigujejo na Edgardovo nezvestobo do Lucie. Lord Ashton nato pošlje Normanna, da sprejme lorda Artura Bucklawa, s katerim naj bi se poročila Lucia. Enrico skuša Lucio prepričati, naj se poroči z Bucklawom, a ga Lucia odločno zavrne in tako ostane zvesta svoji zaobljubi Edgardu.

Da bi omajal Lucijino gorečo privrženost svojemu izbrancu, ji Enrico pokaže eno od ponarejenih pisem, v katerem naj bi se jasno razbrala Edgardova nezvestoba, kar Lucio popolnoma stre. Le hip zatem se oglasi slovesna glasba, ki naznani prihod lorda Bucklawa. Obupani Enrico ponovno prosi Lucio, naj vendarle popusti in se poroči z Arturom, pri tem pa poprosi za pomoč še Raimonda, ki Lucio prepričuje, da sta opustitev ljubezenske zaobljube Edgardu in poroka z Bucklawom edina prava pot za svetlo prihodnost njene družine. Lucia, ki jo preveva obup, hrepeni le še po smrti, da bi se lahko rešila neznosnih muk neizpolnjene ljubezni.

*Drugi prizor*

Svatje pozdravljajo prihod lorda Artura Bucklawa, ki je Enricu obljubil popolno politično podporo. Ko Arturo pred gosti izpove svojo ljubezen do Lucie, to le še poglobi njeno stisko. Da bi si zagotovil zavezništvo z Bucklawom, zahteva Enrico takojšen podpis poročne pogodbe, pri tem pa ne okleva niti pri uporabi sile, kar Lucio privede do roba živčnega zloma in do trenutka, ko popusti bratovemu pritisku.

V grajsko dvorano nenadoma prihrumi Edgardo, ki je besen zaradi Lucijine izdaje. Raimondo naglo posreduje, da bi preprečil fizični konflikt, pri tem pa pokaže Lucijin podpis na poročni pogodbi. Edgardo z zlomljenim srcem prekolne Lucio in zahteva, da mu vrne poročni prstan. V zadnjem dejanju obupa vrže Edgardo prstan na tla in ga potepta, preden ga na silo odstranijo z gradu.

***Tretje dejanje***

*Prvi prizor*

Enrico obišče Edgarda v stolpu Wolf’s Crag, da bi ga izzval na dvoboj. Z zlobo, ki se je nakopičila v letih ostrega konflikta, Enrico razkrije Edgardu, da se Lucia že prepušča posteljnim radostim s svojim ženinom, kar le dodatno podžge Edgarda, ki naposled pristane na dvoboj z Enricom pred grobnico gradu Ravenswood.

*Drugi prizor*

Poročno slavje je še vedno v polnem zamahu, vse dokler Raimondo ne razkrije strašne novice – Lucia je zblaznela in umorila svojega ženina Artura. Nenadoma se v dvorani pojavi Lucia v poročni obleki, prepojeni s krvjo. V deliriju, ki ji je popolnoma zameglil razsodnost, je prepričana, da je srečno združena z Edgardom. Enrico prihrumi v dvorano in besno graja Lucio, toda njegova jeza naglo popusti, ko prepozna težo njene blaznosti. Ko se Lucia zgrudi, Raimondo okrivi Enrica za tragični razplet dogodkov.

*Tretji prizor*

Pred grobnico gradu Ravenswood Edgardo čaka na svoj dvoboj z Enricom. Njegova vera v življenje je močno omajana, saj ne hrepeni več po maščevanju, ampak si želi le smrti. Ko se oglasijo turobni zvoki pogrebnega petja, ga obišče Raimondo in mu sporoči tragično vest, da je Lucia umrla. Edgardo, ki ga novica popolnoma stre, se zabode do smrti v upanju, da se bo v nebesih ponovno združil s svojo ljubljeno Lucio.

**IZ GLEDALIŠKEGA LISTA**

**Donizettijeva opera *Lucia di Lammermoor* –**

**od upodobitev ženske krhkosti do vznika duha feminizma**

Ohranjena korespondenca italijanskega skladatelja Gaetana Donizettija (1797–1848) iz tridesetih let 19. stoletja, ki se včasih spogleduje s formo krakosapnega inventarnega popisa novih opernih projektov, sodelovanj, potovanj in premier, nam še danes omogoča detajlen vpogled v ustvarjalčev vrtoglav tempo življenja in vse večjo slavo. Njegova pisma pa razkrivajo tudi nekatere administrativne in pogajalske sposobnosti, ki so bile za tako podjetne glasbenike tistega obdobja nepogrešljive. Izjemen uspeh opere *Anna Bolena* v Milanu leta 1830 ga je tako rekoč izstrelil v središče mednarodne pozornosti in mu zagotovil varnejši položaj glede nadzora nad nekaterimi vidiki komponiranja in izvajanja njegovih oper, toda leta 1835 je Donizettijev položaj v Neaplju, kjer je živel od leta 1822, postajal vse bolj nevzdržen. Poleg dolgotrajnih težav s pomanjkanjem časa za vaje in pripravo oper se je moral spopadati še s strogo politiko cenzorjev in nesposobnostjo gledališke uprave.

Indici omenjenih težav so se pojavili že prejšnje leto, ko je avgusta 1834 Donizetti dokončal opero *Maria Stuarda* na libreto Giuseppeja Bardarija, še preden je dobil uradni odgovor cenzure. Konec meseca je bila opera že v fazi glasbenega študija ter priprave kostumov in scene. Bardari je 5. septembra prejel sporočilo cenzorjev, ki so odredili bistvene spremembe besedila. Libretist se je uklonil volji cenzorjev, Donizetti pa je v skladu s popravki besedila ustrezno in vestno prilagodil glasbo. A kljub popravkom in uspešni generalki je kralj Ferdinand II. prepovedal izvedbo opere. *Maria Stuarda* je bila končno uprizorjena v Neaplju šele oktobra 1834, a v povsem drugačni preobleki in pod naslovom *Buondelmonte*, glasba pa je bila prirejena za drugo zgodbo, ki je bila dovolj »neškodljiva«, da je prestala cenzorski pregled.

Omenjena izkušnja je Donizettija prepričala, da je spremenil svoj pristop oziroma strategijo do naročnikov in cenzure. 9. novembra 1834 je v neapeljskem gledališču Teatro di San Carlo po kraljevem naročilu podpisal pogodbo za tri opere. Sedmi člen pogodbe je določal, da bo Donizetti prejel libreto, »ki ga bodo oblasti odobrile vsaj štiri mesece pred prvo izvedbo«. A ko se je Donizetti sredi aprila vrnil v Neapelj iz Pariza, kjer je v mesecu marcu nadzoroval premiero opere *Marino Faliero* v Théâtre-Italien, naročnik še vedno ni določil teme za prvo opero, ki naj bi bila pripravljena do julija 1835. »Kakšna kletka norcev!« je vzkliknil Donizetti 3. maja 1835 v pismu Giovanniju Ricordiju in zapisal, da so razmere v Neaplju »obžalovanja vredne«. Kot je še zapisal, »bodo po osemnajstih dneh novene (devetdnevnice) ponovno odprli San Carlo z isto opero *Gemma* *di Vergy*, ki je bila tu že neugodno sprejeta. Ubogi pevci, ki bodo nastopili tisti večer! In da, to je res njihova lastna odločitev, potem ko so osemnajst dni razpravljali o izbiri sižeja in ga še niso našli«.

Dva tedna pozneje se je Donizetti končno dokopal do novega sižeja, ki je izhajal iz vsebine romana *Nevesta iz Lammermoorja* (*The Bride of Lammermoor*) Walterja Scotta – libreto naj bi pripravil Salvadore Cammarano –, čeprav še vedno ni dobil soglasja naročnika. Cammarano je ustvarjal hitro in učinkovito, saj so mu poleg Scottovega romana v italijanskem prevodu Gaetana Barbierija bili na voljo tudi trije italijanski libreti, ki so dotlej nastali po Scottovem gotskem romanu, in sicer libreto Giuseppeja Luigija Balocchija za opero *Le nozze di Lammermoor* Micheleja Carafe, ki je bila uprizorjena v Parizu leta 1829, besedilo Calista Bassija za opero *La fidanzata di Lammermoor* Luigija Rieschija, ki je praizvedbo doživela v Trstu leta 1831, ter libreto Pietra Beltrameja za opero *La fidanzata di Lammermoor* Alberta Mazzucata s premiero v Padovi leta 1834. Kot je znano iz Donizettijeve korespondence, je Cammaranu do 25. maja 1835 uspelo razdelati vsebino opere s podrobno razčlenitvijo prizorov in pevsko zasedbo.

Vendar uradna odobritev za opero še vedno ni bila v povsem varnih rokah. Donizetti je 29. maja 1835 v odločnem pismu naročnikom ponovno jasno postavil svoje pogoje: »Čas mineva. Zagotavljam vam, da ne morem več ostati v takšni negotovosti, saj imam druge obveznosti. Zato bodisi prosim, da pooblastite pesnika Sig. Cammarana, da lahko nemudoma nadaljuje s pripravo scenarija *Lucie* ... in v tem primeru verjamem, da lahko delo v celoti dokončam do začetka avgusta ... Ali pa mi dovolite, da se postavim v povsem zakonit položaj in se držim svojih pravic, kot so določene v členih pogodbe ...« Donizettijeva poteza se je v retrospektivi dogodkov izkazala za pravilno, saj je vedel, da naročnik nujno potrebuje njegovo opero, še posebej, ker je bil ljubljenec neapeljskega občinstva.

Skladatelj je presegel celo lastna pričakovanja in partituro opere *Lucia di Lammermoor* dokončal 6. julija 1835, le šest tednov po izbiri sižeja. Vendar pa težav z naročilom še ni bilo konec. Vodstvo Teatra di San Carlo je konec julija namreč zagrozilo z razglasitvijo stečaja, kar je močno omajalo nadaljnji potek produkcije *Lucie*, in zahtevalo takojšnje posredovanje kralja. Vaje so bile prestavljene na sredino avgusta, nato pa so bile spet prekinjene, ko je kraljeva komisija priznala, da ne more plačati pevcev, ki so se seveda nemudoma uprli in prenehali z glasbenim študijem. Donizetti je 5. septembra 1835 v pismu Ricordiju ponovno potožil nad delovnimi razmerami: »Tukajšnji komisiji grozi bankrot! Ker mi ne plačujejo, la Persiani (sopranistka Fanny Tacchinardi Persiani, op. a.) noče vaditi, jutri pa bom protestiral še sam ... Bog ve, ali mi bodo plačali. In da, moja glasba si to zasluži.«

Praizvedba opere je luč sveta kljub vsem peripetijam končno ugledala 26. septembra 1835 z odlično zasedbo solistov: Fanny Tacchinardi Persiani (Lucia), Gilbert-Louis Duprez (Edgardo), Domenico Cosselli (Enrico), Achille Balestracci (Arturo Bucklaw), Carlo Ottolini Porto (Raimondo Bidebent) in Teofilo Rossi (Normanno). Donizetti je že naslednji dan Ricordiju poročal o svojem najnovejšem zmagoslavju: »Prejšnji večer sem videl nekaj, kar je bilo v Neaplju zelo neobičajno: namreč, da je v finalu po velikem aplavzu za *adagio* (sekstet v drugem dejanju) Duprez v kletvi pred stretto požel velikanski aplavz. Vsem točkam je občinstvo prisluhnilo v verski tišini in so jih spontano pozdravili z vzkliki *Evviva*! La Tacchinardi, Duprez, Cosselli in Porto so se odlično odrezali, še posebej prva dva, ki sta čudovita.«

Z opero *Lucia di Lammermoor* – deloma pa tudi s prezgodnjo smrtjo Vincenza Bellinija, edinega skladatelja, ki bi lahko zasenčil njegovo slavo, a je umrl le tri dni pred praizvedbo *Lucie* – je Donizetti postal nesporni prvak italijanske opere. Njegova glasbenogledališka dela so v naslednjem desetletju zasičila italijanski operni trg, in to ne le na italijanskem polotoku, kjer so njegova dela predstavljala skoraj tretjino od približno osemsto uprizoritev na leto, temveč tudi v gledališčih po vsem svetu. Kljub nekoliko počasnejšemu preboju opere, ko je bilo leta 1836 le šest italijanskih uprizoritev, je *Lucia di Lammermoor* do konca leta 1837 doživela tri pomembne evropske premiere: 13. aprila na Dunaju v Kärntnertortheatru, 2. avgusta v Madridu in 12. decembra v pariškem Théâtre-Italien, pri čemer je Fanny Tacchinardi Persiani pela naslovno vlogo tako na Dunaju kot v Parizu.

Prav opera *Lucia di Lammermoor* je imela ključno vlogo pri Donizettijevem osvajanju Pariza – mesta, ki je bilo večino 19. stoletja preizkusni kamen in vstopna točka do mednarodne operne slave. Tudi Donizetti si je vrsto let želel uspeti v operni prestolnici Evrope. Z izjemo opere *Anna Bolene*, ki so jo od leta 1831 dokaj redno izvajali v Théâtre-Italien, se njegove opere v francoski prestolnici dotlej niso močno uveljavile. Leta 1831 je revidiral svojo opero *Gianni di Parigi* in jo skupaj z Giovannijem Battisto Rubinijem poslal v Pariz v upanju, da jo bo slavni tenorist uporabil kot sredstvo za lastno promocijo in tako tudi Donizettiju omogočil neoviran vstop v pariško operno okolje. Namera žal ni dosegla svojega cilja in tako se je dve leti pozneje Donizetti dogovarjal z Édouardom Robertom in Carlom Severinijem (upravnikoma Théâtre-Italien) med njunim vsakoletnim potovanjem v Italijo, da bi zaposlila nekatere nove pevce in s tem pridobila nov repertoar. Toda njegovi pogajalski poskusi o sklenitvi pogodbe so bili onemogočeni, saj so oba upravnika v Neaplju pomotoma aretirali zaradi domnevne zarote. Želena pogodba o sodelovanju je bila končno sklenjena 10. februarja 1834, pri čemer je prav Gioachino Rossini kot umetniški vodja gledališča Théâtre-Italien Donizettiju ponudil priložnost, da napiše novo delo za to gledališče. Donizetti je 12. marca 1835 sicer doživel praizvedbo svoje opere *Marino Faliero*, a je bil njen sprejem precej mlačen, saj ni mogel zasenčiti Bellinijeve »zvezdniške« opere *I puritani* (*Puritanci*), katere premiera je bila manj kot dva meseca prej v istem gledališču.

Vse se je spremenilo leta 1837 s pariško premiero *Lucie di Lammermoor* v Théâtre-Italien. Francoski glasbeni kritiki in žurnalisti so bili do opere sprva nekoliko zadržani. V popolnem nasprotju z recepcijo opere v poznejšem obdobju 19. stoletja pa vse do danes tedanji kritiki in občinstvo največ pozornosti in zanimanja niso namenili protagonistki Lucii, temveč osrednjemu tenorskemu liku Edgardu Ravenswoodu. Nekateri kritiki so šli celo tako daleč, da so prizor Lucijine blaznosti kritizirali kot »banalen«, čeprav so pevki Tacchinardi Persiani priznali spretno izvedbo zahtevnega prizora. Edgardo je v Rubinijevi izvedbi prejel največ pohval, zlasti njegov duet z Lucio v prvem dejanju, finale drugega dejanja, ko se pojavi na njeni poroki, ter prizor Edgardove smrti v tretjem dejanju. Kljub zadržanemu kritiškemu sprejemu opere pa je bila ta v javnosti zelo uspešna, zato ne preseneča, da je premiera v francoski prestolnici sprožila pravo evforijo. Nekatere najbolj priljubljene arije in ansambli so kmalu našli svojo pot na koncertne odre in v salone po vsem mestu, ljudje so na družabnih prireditvah plesali na četvorke iz *Lucie*, pevci so uprizarjali posamezne pevske točke na dobrodelnih koncertih, zainteresirano občinstvo pa je lahko kupilo klavirske izvlečke, operni libreto in pozneje celo priročnike za uprizoritev.

Kot se je izkazalo v naslednjih letih, *Lucia di Lammermoor* ni osvojila le Théâtre-Italien, temveč tudi francosko govoreče (oziroma pojoče) operne odre v Parizu. Donizetti je v Pariz prispel 21. oktobra 1838, ko mu je končno uspelo zapustiti različne položaje v Neaplju. Poleg novih del, ki jih je začel pripravljati za Kraljevo akademijo za glasbo (Académie royale de musique) oziroma za pariško Opero, je skladatelj pri francoski priredbi opere *Lucie de Lammermoor* sodeloval tudi z dvema libretistoma, Alphonsejem Royerjem in Gustavom Vaëzem. Francoska premiera v Théâtre de la Renaissance 6. avgusta 1839 je bila še en velik uspeh, pa tudi kritiki so se za opero precej navdušili. Za kratek čas so Parižani lahko izmenično obiskovali italijansko *Lucio* v Théâtre-Italien in francosko *Lucie* v Théâtre de la Renaissance, dokler slednji v začetku leta 1840 ni prenehal delovati. Francosko različico so nato prevzela provincialna gledališča po vsej Franciji, v prestolnico pa se je vrnila šele leta 1846, ko je pravice za uprizarjanje dela pridobila pariška Opera. Gilbert-Louis Duprez, ki je bil le nekaj let pred upokojitvijo, je tedaj ponovno prevzel vlogo Edgarda, kritiki pa so tokrat opero označili za Donizettijevo mojstrovino.

Manj kot desetletje po neapeljski premieri je *Lucia di Lammermoor* dosegla gledališča od Malte (1838), Alžira (1839) pa vse do Stockholma (1840) in Santiaga v Čilu (1844). To je bila tudi prva opera, ki so jo leta 1844 uprizorili v Trinidadu, in druga opera, ki so jo leta 1883 uprizorili v Metropolitanski operi v New Yorku. Do konca stoletja je bila prevedena v francoščino, nemščino, angleščino, češčino, slovenščino, madžarščino, švedščino, ruščino, poljščino, finščino in hrvaščino. Kljub temu da sta se kulturna politika in italijanski operni trg v 19. stoletju nekoliko spremenila – namesto opernega programa, ki bi temeljil na opernih novitetah, so se operna gledališča prejkone osredotočila na manjši repertoar glasbenogledaliških mojstrovin – in kljub temu da je Donizettija sredi 19. stoletja zasenčil ustvarjalni vzpon novega italijanskega opernega velikana – v mislih imamo seveda Giuseppeja Verdija –, je *Lucia di Lammermoor* v opernih hišah z vsega sveta vselej ohranila privilegiran položaj.

Če gre verjeti glasbenim kritikom, ki so recenzirali prve predstave *Lucie di Lammermoor* septembra 1835 v Neaplju, se je občinstvo v gledališču Teatro di San Carlo dobro zabavalo. Eden od časopisov je poročal, da je bil finale drugega dejanja – prizor Lucijine prisilne poroke z Arturom Bucklawom in slovitega seksteta – večkrat prekinjen z vzkliki odobravanja. Nekaj kritikov je bilo celo zaskrbljenih, ker je množica zaradi navdušenja pozabila na protokol burbonske monarhije. Občinstvo, ki je »drhtelo od zadovoljstva«, namreč ni moglo zadržati aplavza niti ob prisotnosti kraljeve družine, ki je bila nameščena v svoji razkošno okrašeni in dobro vidni loži, od katere se je običajno pričakovalo, da bo vodila in usmerjala odziv na vsako predstavo.

Obstajajo zgovorni indici, da je bilo nekaj kritikov in gledalcev pozornih tudi na temnejšo in senzacionalistično plat opere. Najbolj poglobljena kritika uprizoritve je sicer izpostavila težave, ki jih je moral imeti Donizetti pri ustvarjanju dovolj »puste« melodije, ki bi lahko ustrezno pospremila Lucijin vstop v tretjem dejanju, čeprav se zdi, da je prve poslušalce opere bolj kot prizor Lucijine blaznosti čustveno in glasbeno najbolj pritegnila zadnja (tenorska) arija Edgarda Ravenswooda. Običajna oblika dvodelne arije je na tem mestu prekinjena z učinkovitim glasbenodramaturškim rezom, najprej z vstopom pogrebnega sprevoda iz bližnjega gradu, ki Edgardu prinese novico o Lucijini smrti, in nato, ko se Edgardo zabode. Ker se usodni udarec bodala zgodi takoj po tem, ko tenorist prvič zapoje počasno, a veličastno kabaleto, se v skladu z dramaturško logiko izkaže, da Edgardo ni sposoben zapeti melodične linije na običajen način. Ko Edgardo še drugič izgubi moč, se njegova melodija prenese na eno samo violončelo, tenorist pa izvaja obligatno linijo vznemirjenih vzklikov, hlipanj in tožečih vzdihljajev, vse dokler ne umre.

Le ugibamo lahko, zakaj je veliki prizor Lucijine blaznosti iz tretjega dejanja v prvih kritikah opere ostal skoraj brez komentarja – je bila morda to posledica dolgotrajno ukoreninjenega prepričanja, da je v patriarhalni družbi izguba moškega življenja pomembnejša od izgube neke mlade in bržkone nadomestljive ženske? Lahko tudi domnevamo, da je bila odrska prezenca sopranistke Fanny Tacchinardi Persiani, ki je pela vlogo Lucie v Teatru San Carlo, precej hladna. Njeno odlično obvladovanje ornamentov in izenačenost glasovnih registrov kot posledice sistematičnega pevskega treninga v okviru italijanske tradicije belcanta sta morda omilila ali celo »nevtralizirala« visceralno potenco tega pretresljivega prizora. A še bolj kot to je pomembnejše dejstvo, da se prizor Lucijine blaznosti na praizvedbi tedaj skoraj gotovo še ni ponašal z dolgo in bravurozno kadenco, ki jo običajno slišimo v intenzivnem glasbenem dialogu s flavto – to je prvotno nadomeščalo veliko bolj nenavadno glasbilo, tj. armonika oziroma hidrokristalofon, ki ga je izumil Benjamin Franklin leta 1761 –, v okviru katerega se udejanji cela serija reminiscenc melodij iz prejšnjih prizorov. Donizettijeva izvirna partitura je tako sopranistki v resnici povsem prepustila izbiro, kako naj izvede pevsko točko, saj označuje le eno zadržano noto, ki jo je možno ornamentirati po načelu *ad libitum*, torej v skladu s trenutno pevkino presojo, razpoloženostjo in »navdihom«.

Prav tako je mogoče, da so bili prizori, ki so prikazovali junakinjo pod skrajnimi duševnimi pritiski, sredi tridesetih let 19. stoletja že »stara novica«, čeprav so nastajale nove upodobitve takšnih stanj še skoraj desetletje potem. A veliko bolj verjetno se zdi, da so bila duševna stanja, ki jih Lucia doživlja v tretjem dejanju, in do skrajnostni prignana ter dramatično fragmentirana glasba, ki je bila uporabljena za prikaz kaotičnosti njene duševnosti, za številne kritike preprosto prevelik zalogaj. Celo danes, ko je naša domišljija zasičena z vznemirljivimi in pogosto krutimi filmskimi podobami duševnega zloma, nas prizor Lucijine blaznosti lahko še vedno šokira. Da bi ustvaril prepričljivo atmosfero shizofrenosti, je Donizetti v kontekstu lastnega glasbenega idioma naredil več korakov dlje od uveljavljene formule »prizora norosti«, ki je temeljila na vzpostavljanju ravnovesja med sentimentalnostjo in bravuroznim »zlomom«.

Kultni Lucijin prizor tako temelji na nežni počasni melodiji (*Alfin son tua*, *alfin sei mio*) in tehnično virtuozni kabaleti (*Spargi d’amaro pianto*), podobni tistim, ki jih pojejo Bellinijeve »zblaznele« junakinje. Toda le Lucia pred temi liričnimi »izlivi« izvede z izbruhi prepreden in skorajda neskončen prizor v recitativu, ki združuje tri melodije iz prejšnjih prizorov, te pa se udejanjijo kot popačeni glasovi v njeni glavi. In samo Lucia se zaplete v resen, deliranten pogovor s solo flavto oziroma z armoniko, kot da bi bila v ljubezenskem razmerju z omenjenim(a) inštrumentom(a). Tam, kjer protagonistka Elvira iz opere *I puritani* obtiči v notranje ponavljajočem se ciklu, pri čemer se njena arija začne in konča z istim nežnim melodičnim refrenom, kot da bi ga pela že od nekdaj, Lucijino stisko zaznamujejo nenadne spremembe, prekinitve in celo idiosinkratični odzivi na ustaljene vzorce. In prav v teh glasbenih gestah lahko prepoznamo zametke duha feminizma, svojevrstni odpor ženske proti obstoječi tradiciji, ali natančneje, ženskega impulza in želje po osvoboditvi od vsiljenih spon patriarhalnega sistema.

Kljub številnim naratološkim razlikam med izvirnim romanom *Nevesta iz Lammermoorja* (*The Bride of Lammermoor*) Walterja Scotta, ki je prvič izšel leta 1819, v dopolnjeni različici pa leta 1830, ter libretom Salvadoreja Cammarana pa lahko prepoznamo nespregledljivo noto feminističnega duha, ki se sicer skozi negativni zgled gotskega romana spleta okoli usode protagonistke Lucy Ashton. Bistvo tragične zgodbe romana je bralcu predstavljeno že v uvodnem poglavju z opisom skice. Ta prikazuje »žensko postavo prefinjene lepote«, ki v »primežu onemele groze« opazuje prepir med dvema drugima osebama. Kot izvemo kasneje, je ta izjemno lepa, a prestrašena ženska postava Lucy Ashton, medtem ko sta druga dva lika njena mati, mogočna in nekoliko zastrašujoča lady Ashton, ki je Lucy pravkar prisilila k podpisu pogodbe o dogovorjeni poroki, ter Edgar Ravenswood, moški, ki ga Lucy ljubi in ki je prišel, da bi z edino dramatično gesto, ki mu je preostala, uveljavil trditve o svoji predhodni zaroki z Lucy. Ravenswood, ki se pojavi skorajda kot duh v obleki, umazani od potovanj, ter oborožen z mečem in pištolo, zahteva, da Lucy sama pove, da se mu odpoveduje. Toda prestrašena Lucy, ki je bila pred tem podvržena materinemu ustrahovanju, komaj spregovori, kar Ravenswood razume kot njeno zavrnitev in nato razočaran odide.

Lucy Ashton se v kontekstu lastne pozicioniranosti v tragično zgodbo izrisuje kot pomemben lik v dolgi vrsti gotskih junakinj, ki so v leposlovni tradiciji od 18. stoletja dalje zavzemale najrazličnejše vloge prestrašenih, zaprtih in zblaznelih žrtev. Čeprav se zdi, da jo tako naslov Scottovega romana kot uvodna skica postavljata v samo središče dogajanja, pa je Lucy v resnici prejkone pasivna figura, ki je povržena manipulaciji drugih likov iz romana. Tako je denimo v ključnih prizorih v konfrontaciji z drugimi osebami prikazana, kako omedleva, joče ali se nemo smehlja, medtem ko drugi govorijo mimo nje, o njej ali okoli nje. Njena vloga neveste se kaže v tem, da jo en moški – kot denimo njen brat Enrico v operi ali njena mati Lady Ashton v romanu – izroči drugemu kot objekt menjave v okviru poročne ceremonije, ki jo je kot obliko pravne transakcije opredelila vladavina moških oziroma patriarhat. Zgovorno je med drugim tudi dejstvo, da je moškemu, s katerim se je prisiljena poročiti, ime »Bucklaw«, kar lahko pri semantični razčlenitvi imena na njegova sestavna elementa »buck« (kozel, samec) in »law« (zakon) prepoznamo kot zakon moškega. Ko Lucy smrtno rani svojega novega ženina, jo popade blaznost, pri tem pa nehote zavzame reprezentacijo pasivne in utišane ženskosti, ki se po dejanju iz obupa umakne v norost in posledično v smrt. Prav zato je primerno in obenem tudi ironično, kot ugotavlja Diana Wallace, da »Donizetti takšno nasilno utišanje Scottove protagonistke sprevrne v vokalno ekstravanco iz slovitega prizora norosti oziroma blaznosti v tretjem dejanju opere *Lucia di Lammermoor*«.[[1]](#footnote-1)

»Gotske podobe duhov in živega pogreba, ki jih najdemo tudi v operi *Lucia di Lammermoor*, se kažejo kot vznemirljive metafore za načine, kako so bile ženske v patriarhalni družbi zaprte in izbrisane iz zgodovinskih zapisov.«

»Opera *Lucia di Lammermoor* je imela pomembno vlogo pri Donizettijevem osvajanju Pariza, mesta, ki je bilo večino 19. stoletja preizkusni kamen in vstopna točka do mednarodne operne slave.«

Kot ugotavlja Mary Evans v svojem članku *The Emergence of Feminism* (*Vznik feminizma*, op. a.), lahko tudi v romanih Jane Austen, v katerih je »naravna« sposobnost razumevanja postavljena precej višje kot formalna izobrazba, najdemo izstopajoč ženski lik, ki pripada isti tradiciji kot Lucia in še pred njo Clarissa, protagonistka istoimenskega in obsežnega pisemskega romana Samuela Richardsona, objavljenega leta 1748. Gre za lik Fanny Price, junakinjo romana *Mansfield Park*, ki je izšel leta 1814, le pet let pred Scottovim romanom. Ključni preobrat v romanu *Mansfield Park* se zgodi, ko ji Sir Thomas Bertram (Fannyjin premožni stric) očita, da je »moderna« in »da se vse preveč rada zanaša na lastno presojo in mnenje«. Gre za eno največjih konfrontacij v britanskem leposlovju: srečanje moškega bogastva in moči z ženskim pomanjkanjem moči, a z odločnim občutkom neodvisnosti, ki ga je mogoče razumeti kot esenco »duha feminizma«.[[2]](#footnote-2)

Prav ta »duh feminizma« se je v zgodovini kazal kot vse glasnejša afirmacija ženskega delovanja in pravice žensk do svobodne izbire, ki presega časovno-prostorske zamejitve. V 18. in 19. stoletju lahko tako zasledimo različne zahteve žensk po razširitvi tistih pravic in privilegijev, ki so bili dostopni samo moškim. Mnoge od teh pravic, ki so bile izrecno obravnavane v publikaciji *A Vindication of the Rights of Women* (*Zagovor o pravicah žensk*, op. a.) filozofinje in feministke Mary Wollstonecraft iz leta 1792, so bile tako samoumevne, da so pripadale izključno moškim, pri čemer ženske niso bile izrecno izključene. V primerih, ko so posamezne ženske preverjale svojo vključenost in enakopravnost kot na primer pri volilni pravici, je bilo na splošno pojasnjeno – kot v *Zakonu o veliki reformi* (*Great Reform Act*) iz leta 1832 –, da imajo to pravico le »moške osebe s premoženjem«. Bitke o vključitvi žensk v javno in predvsem v politično življenje so se nadaljevale vse od 19. stoletja do danes, pogosto pa so bile uokvirjene s ponavljanjem idej o nujnosti obstoja različnih oziroma ločenih sfer delovanja moških in žensk.

Ob takšnih trdovratnih prepričanjih »varuhov patriarhata« pa se je skozi čas vse bolj krepila tudi etična legitimnost sicer fiktivnih, a verodostojnih ženskih likov, kot so Clarissa, Fanny Price in Lucia, da pravica do izražanja osebnih odločitev – bodisi v javnem ali zasebnem svetu – velja tako za ženske kot za moške. Vsaj tako temeljna je tudi pravica do tega, kar je še ena velika protagonistka britanskega leposlovja, Jane Eyre, opisala kot »utrjevanje v lastnih sposobnostih in vzpostavitev polja delovanja za prizadevanja žensk«. Po prebiranju tega odlomka, ko Charlotte Brontë svoji junakinji dovoli, da izrazi takšna, za tedanji čas radikalna stališča, nas na neki način ne preseneti dejstvo, da je roman *Jane Eyre* po prvi objavi leta 1847 naletel tako na ostre kritike kakor tudi pohvale. Avtorica Lady Elizabeth Eastlake je bila med tistimi, ki so v *Jane Eyre* videli istega »uporniškega« duha, iz katerega je po njenem mnenju izhajala politika čartistov in delavskega razreda. Ko je Charlotte Brontë zapisala, da je »ozkogledno« domnevati, da bi se morale ženske »omejiti na pripravo pudingov, pletenje nogavic, igranje na klavir in vezenje torbic«, je imela prejkone v mislih (bolj) privilegirane ženske viktorijanske Anglije. Vendar pa je njeno sporočilo, ki ga uteleša njena junakinja, zavrnitev pričakovanja oziroma predpostavke, da bodo ženske brez pomislekov in brezpogojno sprejemale ukaze konvencij in (moške) avtoritete. Ne glede na kontekst in ne glede na to, da so nekatere oblike omejitev in izključenosti žensk v poznejših družbah evropskih držav izginile, pa je bila ta zavrnitev še vedno aktualna. Po izdaji romana *Jane Eyre* se je omenjeni »duh feminizma« začel vse izraziteje manifestirati pri številnih avtoricah, med katerimi sta bili najbolj znani Virginia Woolf in Simone de Beauvoir, hkrati pa je bil tudi etično izhodišče za vse tiste »milijone ljudi, predvsem ženske, ki so se potihoma upirali oziroma upirale svojemu usodnemu položaju«, na katere nas opominja prav lik Jane Eyre.

Če se še nekoliko dotaknemo potez feminizma, ki jih je sicer skozi negativno optiko življenjske usode protagonistke v svoj roman vnesel Walter Scott in so se z izločitvijo negativnega lika Lady Ashton morda še bolj okrepile v Cammaranovem libretu, se zdi podoba krhke mlade ženske, kakršna je Lucy oziroma Lucia Ashton, morda še najbolj družbeno sprejemljiva reprezentacija ženskosti, ki tudi s svojo tragično usodo ne predstavlja neposredne grožnje patriarhatu, še posebej, ker je tako v romanu kot v operi prikazana ženska kot »duševno nestabilna« oseba. Toda *Lucia di Lammermoor* se od skoraj vseh prejšnjih oper, ki vsebujejo prizore blaznosti, razlikuje tudi po tem, da je protagonistkina norost prikazana kot stanje, ki jo zajame postopoma, skozi celotno dogajanje, in ne nenadoma kot odziv na en sam travmatični trenutek. Scenska navodila v libretu so glede tega izredno jasna. Ko na začetku drugega dejanja Lucia vstopi v duet z bratom Enricom, je opisana kot »gibajoča se figura z mehaničnimi koraki«, »njen bledi obraz in raztresen pogled ... napovedujeta skrajnost njenega trpljenja in prve simptome duševnega razkroja«. Ob njenem naslednjem nastopu, tj. v prizoru poroke, Enrico Lucijino zmedenost in očiten odpor do poroke nervozno razlaga kot globoko žalovanje zaradi materine smrti. Orkestrska glasba, ki spremlja njeno obotavljajoče približevanje proti moškemu, s katerim se je prisiljena poročiti, poskuša zveneti urbano, vendar jo nenehno rušijo majhni trzljaji in sunki, ki kažejo ne le na Lucijino duševno stanje, temveč tudi na njeno intenzivno, neenakomerno gibanje. Lahko bi celo rekli, da je libretistu Cammaranu in skladatelju Donizettiju v operi uspelo s počasi tlečo pripovedno nitjo morda celo nesluteno in spontano prikazati genezo tesnobe, ki lahko tudi v marsikaterih kulturah naše sodobnosti postopoma prerašča v norost kot edino »logično« psihološko posledico podrejenosti, dolgotrajne zlorabe in manipulacije s strani patriarhalnega sistema kot družbenega reda, utemeljenega na spolni razliki in dominaciji moških.

Lucio je skoraj nemogoče razumeti drugače kot lik, ki ga moška avtoriteta, prepovedi in omejitve, ki ovirajo vsako njeno naravno dejanje in čustvo, spravljajo v norost oziroma blaznost. Takšni izrazi lahko ustrezajo sodobnemu pogledu, vendar je v tem posebnem liku in njegovi usodi nekaj posebnega in skrb zbujajočega. Če pogledamo z določenega zornega kota, se vsi liki v *Lucii di Lammermoor* zdijo nekoliko »nori«; prav vse – z izjemo Lucie, ki se izrisuje kot žrtev zaradi sovraštva med dvema družinama – preganjajo spomini na pretekle žalitve, želja po maščevanju in obsesivna navezanost na mrtve prednike. Lucijin brat Enrico goji silovito sovraštvo do družine Ravenswood, Edgardove misli in dejanja pa obvladuje potreba po maščevanju za očetovo smrt. V duetu ob vodnjaku iz prvega dejanja Lucia nežno – in s precejšnjo mero »zdravega razuma« – preusmeri Edgardovo pozornost od očetovega groba in njegovih obveznosti do mrtvih prednikov k prihodnosti njunega ljubezenskega odnosa. V zadnjem prizoru opere Edgardo obišče družinsko grobnico, kjer se mu porodi načrt, da se ubije in se tako pridruži razpadajočim ostankom svojih prednikov kot »poslednji sin nesrečnega rodu«. In prav v tej žrtvi moškega, ki je paradoksno prav tako žrtev patriarhata kot sistema, ki naj bi favoriziral življenja in interese moških, lahko vidimo njegovo največjo kritiko, saj gre za obliko družbenega reda, ki kljub svoji utemeljenosti na historiatu fizične (pre)moči moškega telesa ter z vzpostavljanjem in utrjevanjem spolne razlike morda še najmanj koristi moškim, ki ga v refleksu svoje antisocialne kratkovidnosti zagovarjajo z največjo gorečnostjo.

***Benjamin Virc***

**Gaetano Donizetti: Lucia di Lammermoor,**

**tragična opera (dramma tragico) v treh dejanjih**

Eden od treh najvidnejših italijanskih skladateljev zgodnje romantične opere Gaetano Domenico Maria Donizetti (1797–1848), ki se mu pridružujeta še rojaka Gioacchino Rossini in Vincenzo Bellini, je že v svojem zgodnjem ustvarjalnem obdobju ustvaril kar 33 oper za različna italijanska gledališča, zlasti v Neaplju, Rimu, Firencah in Milanu. Mednarodno priznanje je dosegel najprej z opero *Anna Bolena* (Milano, 1830), tej pa so sledile še opere *L'elisir d'amore* (Milano, 1832), *Lucrezia Borgia* (Milano, 1833), *Maria Stuarda* (Milano, 1835) in *Lucia di Lammermoor* (Neapelj, 1835), ki še danes velja za eno najpomembnejših tragičnih oper.

H komponiranju te opere je Donizettija zagotovo pritegnila romantična vsebina, ki mu je omogočala, da lahko z glasbo »oriše« oziroma »okarakterizira« značajsko kompleksnost naslovne vloge Lucie. Sodeč po zvočni barvi, glasba namreč ne zveni »škotsko« ali »nordijsko«, kot bi morda lahko upravičeno pričakovali, še posebej glede na okolje dogajanja, ampak kot melodično bogata italijanska opera v slogu belcanta. Pri tem se skladatelj osredotoči na duševno stanje protagonistke opere, Lucie Ashton. To mu je uspevalo – kljub mnogim okraskom in koloraturam – zlasti v izvrstno oblikovanem prizoru Lucijine blaznosti, v duetih z Edgardom Ravenswoodom in Raimodom Bidebentom. Mojstrsko so izdelani tudi ansambli, posebno znani sekstet *Chi me frena* *in tal momento* ter finale drugega dejanja. Še posebej zanimiva je zvočna paleta, ki jo ustvarjajo posamezni inštrumenti v tesnem dialogu s pevskimi glasovi, kot denimo v že omenjenem prizoru Lucijine blaznosti.

Libreto opere je pripravil uveljavljeni neapeljski pisec Salvadore Cammarano (1801–1852), ki je kljub svoji sorazmerno kratki ustvarjalni dobi – svojo kariero je začel celo kot slikar – dokončal kar 40 opernih libretov za več pomembnejših skladateljev tedanjega časa, kot so bili Saverio Mercandante, Giovanni Pacini, Gaetano Donizetti in Giuseppe Verdi. Cammarano je libreto spisal po gotskem romanu *Nevesta iz Lammermoorja* (*The Bride of Lammermoor*) škotskega pisatelja Walterja Scotta.

Glasba in libreto nakazujeta, da je Lucia že od začetka opere podvržena hudemu psihološkemu pritisku, ki ima svoj izvor včasih tudi v nadnaravnih pojavih, kar denimo nakazuje že glasba iz prvega dejanja, ko Lucia pripoveduje dogodek o skrivnostni ženski prikazni ob vodnjaku. Skladatelj predstavi glavno junakinjo po daljšem uvodu s harfo. Njen nemir izdajajo kolorature, veliki intervalni skoki, nenavadne modulacije, ki namigujejo na njeno zmedenost in labilnost. Virtuozna kabaleta *Quando rapito in estasi* zelo očitno razkriva, da je njeno razburjenje na višku. To podčrtujejo tudi ekstremni okraski v pevski liniji in inštrumentalna spremljava, v kateri prevladujeta harfa in flavta. Flavta in klarinet nato izvajata spevno melodijo iz ljubezenskega dueta v prvem dejanju, ko sta si Lucia in Edgardo izmenjala prstana ter obljubila večno zvestobo. To izkazuje tudi način petja, ko sopranistka in tenorist v kabaleti *Verranno a te sull'aure* v oktavni razdalji pojeta isto melodijo. To je edini citat, ki v prizoru blaznosti nastopi v neokrnjeni obliki, in sicer kot spomin na ljubezensko srečo ob vodnjaku. Tretji citat zasledimo v bolj diskretni obliki, saj ga namesto flavte izvajajo violine. Lucia tu ponovno podoživlja poroko, le da si jo zamišlja z Edgardom in ne s svojim dejanskim ženinom Arthurom Bucklawom. V spremljavi orkestra se oglasi motiv s poročnega slavja, a ga glasbila izvajajo v novi, ornamentirani različici.

V znamenitem prizoru Lucijine blaznosti (*Il dolce suono*) nastopijo še drugi glasbeni elementi, ki spremljajo razvoj psihološkega stanja protagonistke in simbolizirajo njena silovita čustva, ki jih kljub pritisku patriarhalne družbe ne more več skrivati. Prav harmonska nestabilnost, disonance in kromatični prehodi pomenljivo napovedujejo novejše glasbene postope, ki jih lahko razumemo tudi kot dejanje Lucijinega protesta oziroma upora in osvobajanja od vsiljenih konvencij patriarhata.

Medtem ko sta pevski vlogi Lucie in Enrica Ashtona še tipična primera belcanto sloga, sodi vloga Edgarda že med značilne primere Verdijevih tenorskih likov. Pomembnejši interpreti Edgarda so bili Giuseppe di Stefano, Carlo Bergonzi, Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo in Alfredo Kraus.

Libretist in skladatelj sta se odločila za prvo izvedbo opere v Teatru San Carlo v Neaplju, ki je opero tudi naročilo s predvideno premiero julija 1835. Konec maja 1835 je Donizetti prejel libreto, po katerem je proti svojim pričakovanjem dokončal opero že konec julija, a so premiero opere zaradi finančne nestabilnostji gledališča premestili na september.

Praizvedba opere *Lucia di Lammermoor* je bila sprejeta z navdušenjem. Glavni vlogi Lucie in Edgarda sta poustvarila sopranistka Fanny Tacchinardi Persiani in tenorist Gilbert-Louis Duprez. Velik uspeh se je ponovil v vseh naslednjih uprizoritvah v gledališčih po Evropi in Severni Ameriki, in sicer leta 1837 na Dunaju in v Parizu, 1838 v Londonu, 1839 v Amsterdamu, 1841 v New Orleansu in leta 1843 v New Yorku. Ker po prvih uspehih v Italiji *Lucie di Lammermoor* niso več izvajali, je ponovni preporod dosegla šele v 50. letih 20. stoletja.

Prav v tem času je vlogo Lucie izvajala tudi legendarna sopranistka Maria Callas, ki je odrsko kreacijo povsem podredila lastni viziji. Šele kultna produkcija Franca Zeffirellija iz leta 1959 v Kraljevi operni hiši v Londonu z Joan Sutherland v naslovni vlogi je operi povrnila oziroma utemeljila njeno slogovno interpretacijo. V nadaljnjih letih so naslovno vlogo oblikovale Anna Moffo, Renata Scotto, Montserrat Caballé in Beverly Sills. V 80. letih 20. stoletja so jim sledile še Edita Gruberova, Lucia Aliberti in June Anderson, ki prav tako sodijo med najvidnejše poustvarjalke Lucie.

V Mariboru so opero *Lucia di Lammermoor* v slovenskem prevodu Pavla Oblaka prvič izvedli v sezoni 1959/1960 s premiero 24. oktobra 1959. Režiser uprizoritve je bil Nino Uršič, dirigent Jakov Cipci, scenograf Tošo Primožič, kostumografinja pa Vlasta Hegedušić. Naslovno vlogo je odlično poustvarila sopranistka Ondina Otta.

Druga produkcija *Lucie di Lammermoor* se je zvrstila v sezoni 1970/1971, premiera je bila 20. novembra 1970. Uprizoritev je režijsko pripravil Franjo Potočnik, scenograf je bil Branko Kocmut, kostumografinja Vlasta Hegedušič, dirigent predstav pa Vladimir Kobler.

Tretjič so opero v Mariboru uprizorili v sezoni 1983/1984, premiera je bila 17. februarja 1984. Režiser je bil Franjo Potočnik, dirigent Samo Hubad, scenograf Vladimir Rijavec, kostumografinja pa Marija Kobi.

Četrtič in zadnjič so *Lucio di Lammermoor* v Mariboru uprizorili v sezoni 1994/1995 s premiero 3. marca 1995. Režiser in scenograf uprizoritve je bil Roberto Lagana, kostumografinja Paola Gualtieri, predstave pa je dirigiral Boris Švara.

***dr. Manica Špendal***

**BIOGRAFIJE**

**Ivan Hut, dirigent**

Ivan Hut je leta 2005 diplomiral iz viole v razredu Milana Čunka na zagrebški Glasbeni akademiji. Že med študijem je osvojil številne nagrade na državnih tekmovanjih na Hrvaškem, med katerimi izstopata prvi nagradi v kategoriji solista leta 2000 in v kategoriji komornih zasedb leta 2003. Kot violist je nastopal v Nemčiji, Avstriji, Italiji, Sloveniji ter na Češkem in Madžarskem. Bil je član Splitskega komornega orkestra vse od njegove ustanovitve, z orkestrom pa je pod dirigentskim vodstvom Pavla Dešpalja in Ivana Repušića večkrat nastopil kot solist. Med letoma 2005 in 2010 je poučeval violo in vodil godalni orkester Glasbene šole Josipa Hatzeja. V tem času se začne vedno bolj intenzivno ukvarjati z dirigiranjem in instrumentiranjem del za godalni ansambel, prav tako pa je še vedno aktiven kot violist, saj se je pridružil različnim komornim zasedbam z violinistko Antoinette Besak Gojak, pianistom Danijelom Detonijem in saksofonistom Gordanom Tudorom. Med letoma 2010 in 2013 je bil predsednik Zveze MAG (Mladi akademski glasbeniki Split). V tem času je v Splitu organiziral tri MAGfestivale komorne glasbe in več kot 30 koncertov MAGsezone. Komorni orkester MAG je pod njegovim vodstvom izvedel več nastopov, med drugim sloviti Pergolesijev oratorij *Stabat Mater* ob tristoletnici skladateljevega rojstva, koncert v foyerju HNK Split ob izvedbi dogodka »Noč gledališča 2010« in humanitarni koncert za Zvezo MoST pod pokroviteljstvom nekdanjega predsednika Iva Josipovića. Leta 2013 je ustanovil godalni orkester Camerata Split, prav tako pa je deloval tudi kot producent koncertnega programa 59. Splitskega poletja in umetniški direktor Opere HNK Split v sezoni 2013/2014. Leta 2014 je začel študirati dirigiranje v razredu Hansa Leendersa na Umetniški univerzi Codarts v Rotterdamu. V tem času se je izpopolnjeval pri maestrih Kennethu Montgomeryju, Etiennu Siebensu in Antonyju Hermusu. Kot asistent profesorja Leendersa je sodeloval pri izvedbi projekta univerze Codarts na Festivalu Gergijev v Rotterdamu. Leta 2016 je končal študij dirigiranja z izvedbo Puccinijeve opere *Suor Angelica*, še isto leto pa se je vpisal na magistrski študij dirigiranja (prav tako pri profesorju Leendersu), ki ga je zaključil leta 2018. Od takrat intenzivno sodeluje s številnimi priznanimi orkestri, kot so Sinfonia Rotterdam, Zagrebška filharmonija, Simfonični orkester HRT, komorna orkestra v Zadru in Varaždinu, Simfonični orkester Univerze v Guanajuato v Mehiki idr. Prav tako je bil štipendist Sklada Lovra in Lilly Matačić in Fundacije Het Kersjes, ki spodbuja umetniški razvoj mladih dirigentov na Nizozemskem. Decembra 2020 je postal rezidenčni dirigent Dubrovniškega simfoničnega orkestra.

**Giulio Ciabatti, režiser**

Italijanski režiser Giulio Ciabatti je po številnih izkušnjah v gledališču, ki jih je tako teoretično kot praktično poglabljal v tesnem stiku z različnimi šolami in disciplinami, leta 1999 režiral Donizettijevo opero *Lucia di Lammermoor*, s katero je doživel velik umetniški preboj in mednarodni uspeh na Japonskem, v Sevilji in od leta 2018 tudi v tržaški Operi. Velik uspeh je doživel tudi z režijo Verdijeve opere *Otello* pod dirigentskim vodstvom Daniela Orena, ki je bila prva produkcija tržaške Opere v sezoni 2022/2023. Med pomembnimi umetniškimi uspehi velja izpostaviti režiji satiričnega baleta s petjem *Sedem smrtnih grehov*, ki sta ga ustvarila Kurt Weill in Bertolt Brecht, ter operno enodejanko *Težave na Tahitiju* Leonarda Bernsteina. Septembra 2016 je z režijo Rossinijeve komične opere *Seviljski brivec* slovesno odprl Dubajsko opero (v Združenih arabskih emiratih), podoben uspeh pa je uprizoritev doživela tudi dve leti pozneje v Operi de Las Palmas z italijanskim baritonistom Massimom Cavallettijem v naslovni vlogi in pod dirigentskim vodstvom Francesca Ivana Ciampe. Septembra 2018 je v sodelovanju z maestrom Andreo Battistonijem pripravil inscenacijo Verdijeve *Aide*, ki je slovesno odprla kulturno središče Cultural Arts Theatre v Sapporu. Leta 2023 je vodil dramski projekt v okviru nove uprizoritve Verdijeve *Aide* s scenografijo Itala Grassija. Z novo uprizoritvijo Verdijeve opere *La traviata*, ki jo je leta 2018 ustvaril za tržaško Opero, je v naslednjem letu prodrl tudi v japonski kulturni prostor. Leta 2019 se je podpisal pod režijo Mozartove komične opere *Così fan tutte* za Opero de Las Palmas, za katero je marca 2021 režiral tudi Cileevo opero *Adriana Lecouvreur*. S svojimi režijami Verdijevih oper *Otello* in *Falstaff* je doživel velik uspeh v Italiji, Španiji, Franciji, Bolgariji ter na Hrvaškem in Nizozemskem. Ciabattijeva postavitev Puccinijeve opere *Madama Butterfly* je v kar treh sezonah doživela številne izvedbe v tržaškem Teatru Giuseppe Verdi, prav tako pa je bila izvedena na ciprskem festivalu Pafos Aphrodite, v Centru Sejong v Seulu, v Teatru Grande v Brescii, v gledališčih v Cremoni, Comu, Reggiu Emilia, Pavii, v parmskem Teatru Regio ter v Cankarjevem domu Ljubljana, kjer je režiral tudi Puccinijevo opero *Manon Lescaut*. Leta 2021 je pripravil nov režijski koncept uprizoritve Puccinijeve opere *Madama Butterfly* v Sassariju, leta 2022 pa je režiral Mascagnijevo opero *Maske* (*Le maschere*) pod glasbenim vodstvom Jacopa Bruse. Velik uspeh je požel z uprizoritvijo Donizettijeve opere *Lucrezia Borgia* s sopranistko Francesco Dotto v naslovni vlogi, z režijo Puccinijeve opere *Sestra Angelika* (*Suor Angelica*) v izvedbi različnih italijanskih gledališč, z uprizoritvama *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) in *I pagliacci* (*Glumači*) za Gledališče Vincenza Bellinija v Kataniji ter z režijo opere *Adriana Lecouvreur* pod dirigentskim vodstvom maestra Donata Renzettija (v produkciji Teatra Massimo v Palermu). Njegovo najplodovitejše umetniško sodelovanje se kaže v številnih repertoarnih uspešnicah tržaške Opere, kot so *Tosca*, *Gianni Schicchi*, *Orfej in Evridika* ter *Werther*. Nekoliko več eksperimentalnih in inovativnih pristopov lahko zasledimo v njegovih produkcijah Menottijeve opere *Medij* in Poulencove opere *Človeški glas* (*La voix humaine*) s priznanima protagonistkama Tiziano Fabbricini in Danielo Mazuccato. Z mednarodno priznanim grškim scenografom Yannisom Kokkosom je za antično gledališče v Epidavru soustvaril uprizoritev Cherubinijeve *Medeje*, za palermski Teatro Massimo pa opero *Kralj Roger* Karola Szymanowskega. Z navdušenjem se posveča oživljanju in uprizarjanju del, ki so danes skorajda utonila v pozabo, kot sta denimo nedokončana opera *Oslova senca* (*Des Esels Schatten*) Richarda Straussa in *Čarodejka* (*La maga*) Abrahama Goldfadna. Za lutkovno gledališče Piccoli di Podrecca je režiral *Malo čarobno piščal* (v produkciji tržaškega gledališča Rossetti) ter praizvedbo sodobne opere *Mr. Hyde* Giampaola Corala.

**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*), Nabucco (*Nabucco*), Barnaba (*La Gioconda*) in Baron Scarpia (*Tosca*).

**Nina Dominko**

»*Nina Dominko z ognjenim, dinamičnim in lahkotno razigranim petjem navdihuje občinstvo doma in v tujini. S svojim voluminoznim koloraturnim sopranom dosega zavidljive pevske višine, ki so zavite v žamet angelske miline.*«

Sopranistka Nina Dominko je prejemnica številnih nagrad, ki jih je osvojila na sloveskih in mednarodnih pevskih tekmovanjih. Leta 2019 je na mednarodnem pevskem tekmovanju »*Bellano paese degli artisti*« v Italiji dosegla tretje mesto, leto pred tem pa je na mednarodnem pevskem tekmovanju »*Lav Mirski*« v Osijeku dosegla 1. mesto. Za izjemne pevske nastope na opernih in koncertnih odrih je leta 2012 prejela študentsko Prešernovo nagrado, prav tako je bila leta 2010 polfinalistka Mednarodnega pevskega tekmovanja Ondina Otta v Mariboru. Študij petja je z odliko (»summa cum laude«) zaključila na ljubljanski Akademiji za glasbo pri prof. Piji Brodnik. Prav tako je zaključila študij glasbene pedagogike na mariborski Pedagoški fakulteti. Dodatno se izobražuje pri vrhunskih svetovnih pevcih (Víctor Garcia Sierra, Bernarda Fink, Marjana Lipovšek, C. Spencer, S. McCoy).

V sezoni 2023/2024 je v SNG Maribor pela solistično vlogo v Orffovi scenski kantati *Carmina Burana*, nato pa še vlogo Kraljice noči v Mozartovi operi Čarobna piščal. V ljubljanski Operi je v preteklih sezonah debitirala z vlogami Evridike (Offenbachova komična opera *Orfej v podzemlju*), Sophie (Masseneteva opera *Werther*), Musette (Puccinijeva *La bohème*) in Adine (Donizettijeva opera *Ljubezenski napoj*), v tržaški Operi pa se je predstavila v vlogi Kraljice (La Regina) v okviru produkcije *Mozartiade* na glasbo W. A. Mozarta. V prejšnji sezoni se je kot Giulietta (*Capuleti in Montegi*) predstavila v HNK Split, v zagrebški Operi pa kot Kraljica noči (*Čarobna piščal*). Sopranski part iz kantate *Carmina Burana* je pela tudi v sarajevski Operi s Sarajevsko filharmonijo. V prejšnji sezoni je pela tudi na več koncertnih dogodkih, denimo na Adventnem koncertu v Lafnitzu, na koncertu cikla Carpe artem (v SNG Maribor), na koncertu samospevov za Glasbeno matico Ljubljana, na gala koncertu Puccinijeve glasbe v Pulju ter na koncertu v Vili Vipolže s SNG Opera in balet Ljubljana. Kot solistka je sodelovala tudi na državni proslavi ob dnevu združitve prekmurskih Slovencev z matičnim narodom, ki so jo priredili v Beltincih.

V sezoni 2022/2023 je debitirala kot Zerbinetta (*Ariadna na Naksosu*) v SNG Opera in balet Ljubljana in upodobila vlogo Adine (*Ljubezenski napoj*). Nastopila je na koncertu z vojvodinskim Simfoničnim orkestrom v Novem Sadu; prav tako je kot solistka nastopila v Mozartovi *Maši v c-molu* v Slovenski filharmoniji, v Orffovi kantati *Carmina Burana* v HNK Ivana pl. Zajca na Reki ter na Festivalu Ljubljana (z mariborsko Opero). Na Festivalu Piccolo Opera se je predstavila z vlogo Amine iz Bellinijeve opere *Mesečnica* (*La sonnambula*).

Med njene prepričljive odrske kreacije sodijo vloge, kot denimo Olympia (*Hoffmannove pripovedke*), Kraljica noči (*Čarobna piščal*). Z velikim uspehom se je predstavila tudi v vlogah, kot so Sestra Constance iz Poulencove opere *Pogovori karmeličank*, Rosina iz Rossinijeve komične opere *Seviljski brivec*, Norina iz Donizettijeve komične opere *Don Pasquale*, Violetta Valéry iz Verdijeve opere *La traviata*, Blondchen (iz Mozartove opere *Ugrabitev iz seraja*), Adela (*Netopir*), Prva vila (*Rusalka*) in Princesa v pravljični operi *Obuti maček* Césarja Kjuja.

Poleg že omenjenih solističnih vlog je nastopila v komorni operi *Namišljena resničnost* ter izvedla solistična sopranska parta iz Mozartove »Vrabčje maše« v C-duru (*Spatzenmesse*, K. 220) in Haydnove *Misse brevis*. Kot solistka se je predstavila tudi z orkestrom Slovenske vojske in s Simfoničnim orkestrom SNG Maribor na Božično-novoletnem koncertu, na koncertu Operna noč v Mestnem parku v Mariboru in na gostovanju v Oderzu v Italiji, s Simfoničnim orkestrom Umetnostne fakultete Pech pa kot Kraljica noči v koncertni izvedbi opere *Čarobna piščal* v HNK Osijek.

**Martin Sušnik**

Tenorist Martin Sušnik se je rodil v Avstraliji, a že od otroštva živi v Sloveniji. Študij solopetja je z odliko (»summa cum laude«) zaključil na Akademiji za glasbo v Ljubljani v razredu prof. Pije Brodnik. Za svoje dosežke je že v času študija prejel študentsko Prešernovo nagrado in svečano listino za izredne študijske dosežke Univerze v Ljubljani. Z velikim uspehom se je udeležil različnih tekmovanjih v Sloveniji in v tujini, kjer je osvojil več zlatih priznanj, nazadnje prvo nagrado na mednarodnem tekmovanju opernih pevcev »Giovanni Martinelli & Aureliano Pertile« v italijanski Montagnani leta 2017. Na koncertih, tako doma kot v tujini, večkrat nastopa z različnimi zbori, s komornimi zasedbami in z orkestri. Udejstvuje se predvsem na opernih odrih, prav tako pa se posveča tudi petju oratorijev, maš in samospevov. Gostoval je na številnih evropskih koncertnih odrih, prav tako v Kraljevi operi v Versaillesu, Opéri Comique v Parizu, Operi HNK Zagreb, SNG Opera in balet Ljubljana. Kot član opernega ansambla SNG Maribor je uspešno upodobil veliko vlog, kot so Romualdo (*Črne maske*), Camille de Rosillon (*Vesela vdova*), Nemorino (*Ljubezenski napoj*), Vojvoda Mantovski (*Rigoletto*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) Lenski (*Jevgenij Onjegin*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Lindoro (*Italijanka v Alžiru*), Grof Almaviva (Seviljski brivec), Princ Tamino (*Čarobna piščal*), Vitez de la Force (*Pogovori karmeličank*), Nick (*Dekle z zahoda*), Pong (*Turandot*), Ernesto (*Don Pasquale*), Loge (*Rensko zlato*), Belmonte (*Ugrabitev iz seraja*). Med njegovimi zadnjimi odrskimi kreacijami izstopajo naslovna vloga Gounodeve opere *Faust*, Gabriel von Eisenstein (*Netopir*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), Matthias (*Marpurgi*), Don José (*Carmen*), Tonio (*Hči polka*), Benjamin F. Pinkerton (*Madama Butterfly*), Alfredo Germont (*La traviata*), Prunier (*Lastovka*) idr. Leta 2021 je prejel Glazerjevo listino za izjemne dosežke na področju operne poustvarjalnosti.

**Danilo Kostevšek**

Danilo Kostevšek je svojo glasbeno pot začel na Srednji glasbeni in baletni šoli Maribor, kjer je obiskoval pouk petja v razredu prof. Leone Bašović-Gerenčer. Petje (koncertno-pedagoška smer) je študiral na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani in leta 2005 diplomiral v razredu prof. Eve Novšak-Houška. Podiplomski specialistični študij samospeva in oratorija je zaključil leta 2010 na Univerzi za glasbo in upodabljajoče umetnosti na Dunaju v razredu priznane slovenske mezzosopranistke in komorne pevke Marjane Lipovšek. Pevsko se je izpopolnjeval na različnih mednarodnih seminarjih v Dubrovniku, na Dunaju in Salzburgu pri priznanih pevskih pedagogih, kot so Alfred Burgstaller, Ian Honeyman, Marvin H. Keenze, Maarten Koningsberger in Richard Miller. Je dobitnik dveh nagrad na Državnem tekmovanju mladih glasbenikov Republike Slovenije v letih 1998 in 2000. Sodeloval je z različnimi komornimi skupinami, v času študija je bil tudi član Komornega zbora RTV Slovenija. Kot solist je sodeloval pri snemanju avtorske filmske glasbe Tomaža Raucha za film *Gangl* (2002). Nastopil je na recitalih abonmajskega ciklusa Glasbene mladine ljubljanske (2003) ter na koncertnem abonmaju Akademije za glasbo z orkestrom SNG Opera in balet Ljubljana (2004). Leta 2006 je na Festivalu Brežice (v vlogi Dubrovnika) sodeloval pri krstni izvedbi opere *Der Zauberprofessor* mladega slovenskega skladatelja Jureta Godlerja. V letu 2008 je v vlogi Modreca uspešno nastopil v Zagrebu pod dirigentskim vodstvom Tomislava Fačinija v komorni operi Paula Hindemitha *Hin und zurück*. V začetku leta 2011 je izvedel noviteto za glas, trobento in orgle skladatelja Zeqirja Ballata. V sezoni 2011/2012 je v mariborski Operi debitiral v vlogi St. Briocha v Lehárjevi opereti *Vesela vdova* ter istega leta krstno izvedel delo Roberta Kampleta *Pogreb pri Svetem križu* v okviru EPK Maribor 2012 s Simfoničnim orkestrom Konservatorija Maribor. V sezoni 2012/2013 je nastopil v abonmajskem ciklusu Narodnega doma Maribor. Na koncertnem ciklusu Glasbene matice Ljubljana (2013) je s pianistom Ivanom Ferčičem nastopil z recitalom samospevov in jih posnel tudi za Radio Slovenija. Istega leta je skupaj s Kvartetom Feguš izvedel delo Igorja Stravinskega *In memoriam Dylan Thomas*. Kot koncertni pevec in interpret samospevov nastopa doma in v tujini (Avstrija, Hrvaška in Nemčija). Od leta 2005 deluje tudi kot pedagog, od leta 2009 pa poučuje petje na mariborskem Konservatoriju za glasbo in balet.

**Luka Ortar**

Basbaritonist Luka Ortar (rojen 1985) je svojo glasbeno pot začel kot trobentar. Ob študiju gradbeništva v Ljubljani je na Srednji glasbeni in baletni šoli Ljubljana obiskoval pouk petja, bil član različnih komornih zborov in se dodatno izobraževal na solopevskih seminarjih pri profesorjih Giorgiu Surianu, Dunji Vejzović, Snežani Neni Brzaković, Heleni Fojkar Zupančič, Matjažu Robavsu, Mariji Helle, Larsu Frankeju, Petru Mausu ter na konzultacijah pri Marcosu Finku. V študijskem letu 2011/2012 je uspešno opravil sprejemne izpite za študij petja v razredu prof. Dunje Vejzović na Akademiji za glasbo v Zagrebu. Na solopevskih državnih tekmovanjih TEMSIG je v svoji kategoriji prejel tri zlate plakete (tretje mesto leta 2006 in prve nagrade v letih 2008, 2010 in 2013). Leta 2010 je prejel tudi nagrado za najboljšo izvedbo obvezne skladbe. Kot nagrajenec je z orkestrom SNG Opera in balet Ljubljana nastopil v mali in veliki dvorani Slovenske filharmonije. V ljubljanskih Stožicah pa je kot eden izmed šestih solistov prepeval s simfoničnim orkestrom in zborom Dunajski dečki. Leta 2012 je bil na avdiciji pri dirigentu Emmanuelu Villaumu izbran kot nadomestni solist za vlogo Bertranda iz opere *Jolanta* Čajkovskega za sodelovanje na celomesečni evropski turneji s svetovno znano sopranistko Anno Netrebko, Slovenskim komornim zborom in orkestrom Slovenske filharmonije, s katerimi je nastopal v najprestižnejših opernih in koncertnih hišah. Koncertiral je tudi z Zagrebškimi solisti in z orkestrom Slovenske filharmonije. Leta 2014 je na seminarju Oper Oder-Spree v Berlinu prejel nagrado za najboljšega izvajalca. Leta 2015 je prejel prvo nagrado na mednarodnem tekmovanju Lav Mirski v Osijeku in drugo nagrado na mednarodnem tekmovanju Iuventus Canti na Slovaškem. Leta 2015 se je na tekmovanju Neue Stimmen uspešno uvrstil v finalno serijo. Leta 2016 je debitiral z vlogo Klavdija (v Händlovi operi *Agrippina*, HNK Zagreb), s katero je tudi diplomiral in zaključil magistrski študij petja na Akademiji za glasbo v Zagrebu. Marca 2017 je v sklopu Opernega studia SNG Opera in balet Ljubljana nastopil v vlogi Figara v Mozartovi operi *Figarova svatba*. Kot solist HNK Ivana pl. Zajca na Reki je nastopil v več pomembnejših vlogah, med drugim kot Escamillo (*Carmen*), Figaro (*Figarova svatba*), Egiptovski kralj (*Aida*), Colline (*La bohème*), Montano (*Otello*), Avenant (*Lepotica in zver*), Sulejman (*Nikola Šubić Zrinjski*), Kralj Marke (*Tristan in Izolda*), Achilla (*Julij Cezar v Egiptu*) idr.

**Dada Kladenik**

Dada Kladenik se je rodila leta 1969 v Celju. Nadarjenost za glasbo je pokazala že v zgodnjem otroštvu; pri petih letih je začela prepevati v otroškem pevskem zboru, obiskovala pa je tudi nižjo glasbeno šolo. Po končani osnovni šoli se je vpisala na Srednjo glasbeno in baletno šolo Maribor (današnji Konservatorij za glasbo v Mariboru) in začela obiskovati ure petja pri profesorici Bredi Brkič, kasneje pa še pri Nikoli Mitiću, Milevi Pertot ter pri profesorici Alenki Dernač-Bunta na ljubljanski Akademiji za glasbo. Leta 1989 se je zaposlila v Operi SNG Maribor, kjer je debitirala v svojih prvih opernih vlogah: Lucia (*Cavalleria rusticana*), Dunjaša (*Carjeva nevesta*), Berta (*Seviljski brivec*), Giovanna in Maddalena (Rigoletto), Ines (*Trubadur*), Svečenica (*Aida*), Rosette (*Manon*), Clotilde (*Norma*), Alisa (*Lucia di Lammermoor*), Guvernanta (*Pikova dama*), Glas matere (*Hoffmannove pripovedke*), Knez Orlovski (*Netopir*), Rdeča maska (*Črne maske*), Filipjevna (*Jevgenij Onjegin*), Tretja vila (*Rusalka*), Tretja dama (*Čarobna piščal*), Dvorjanka (*Obuti maček*). Kot solistka je nastopila tudi v plesni predstavi Grk Zorba ter na številnih koncertih SNG Maribor. Dada se ukvarja s poučevanjem petja ter z glasbeno terapijo, zato je ustanovila svoje društvo Aeda, s katerim uspešno sodeluje z drugimi glasbeniki, obenem pa goji jazz petje in nastopa z raznimi glasbenimi sestavi po Sloveniji ter v tujini. Med njene zadnje pevske upodobitve v mariborski Operi sodijo vloge Madelon (*Andrea Chénier*), Marte (*Faust*), Melite (*Planinska roža*), Princ Orlovski (*Netopir*) in Mercedes (*Carmen*). V sezoni 2022/2023 je debitirala v vlogah Ciece (Slepe ženske) iz Ponchiellijeve opere *La Gioconda*, Caroline Astor iz opernega muzikala *Tesla* in v vlogi Pevca v operi *Manon Lescaut*, v sezoni 2023/2024 pa kot Suzy v Puccinijevi operi *Lastovka*.

**Bogdan Stopar**

Tenorist Bogdan Stopar je pouk solopetja obiskoval pri prof. Simoni Raffanelli Krajnc, s katero je med šolanjem sodeloval pri številnih glasbenogledaliških projektih in nastopil v različnih vlogah, kot so Princ Tamino iz opere *Čarobna piščal*, Čarovnica iz opere J*anko in Metka*, Bastien iz opere *Bastien in Bastienne* ter Zajček iz otroške spevoigre *Koga se strah boji?*. Leta 2012 je v okviru Evropske prestolnice kulture z vlogo Polkovnika Pickeringa nastopil v muzikalu *My Fair Lady*. V sezoni 2013/2014 je postal član Zbora Opere SNG Maribor, občasno pa nastopa tudi v manjših in srednjih solističnih vlogah. V sezoni 2014/2015 je nastopil v naslovni vlogi pravljične opere *Obuti maček* Césarja Kjuja, nato pa še kot Branjevec v muzikalu *My Fair Lady*. V sezoni 2015/2016 je poustvaril vloge Drugega pretorijca, Senekovega prijatelja in Konzula iz Monteverdijeve opere *Kronanje Popeje* ter vlogo Drugega Filistejca iz opere *Samson in Dalila*. V naslednjih sezonah so mu bile zaupane vloge Froha v operi *Rensko zlato*, Sla iz opere *Trubadur*, Stražarja iz opere *Lady Macbeth iz Mcenskega okraja*, Notarja v Bellinijevi operi *Mesečnica* in Fredericka Fleeta v muzikalu *Titanic*. V zadnji uprizoritvi Mozartove spevoigre *Ugrabitev iz seraja* je nastopil v vlogi Pedrilla, nato pa še kot Opat v operi *Andrea Chénier*, Jani v operi *Marpurgi*, v vlogi Mirana Svetlina v opereti *Planinska roža* ter kot volk Akela in kača Kaa v pravljični operi *Knjiga o džungli* Giovannija Sollime. Pevsko tehniko je izpopolnjeval na seminarjih pri Vernocchi v Italiji, pri priznanem baritonistu Marcosu Finku, sopranistki Rebeki Lokar in tenorju Renzu Zulianu.

1. Diana Wallace, »Gothic Histories and Gothic Heroines«, v: *Lucia di Lammermoor* (gledališki list), Royal Opera House, London, sezona 2023/2024, str. 31. [↑](#footnote-ref-1)
2. Mary Evans, »The Emergence of Feminism«, v: *Lucia di Lammermoor* (gledališki list), Royal Opera House, London, sezona 2023/2024, str. 49. [↑](#footnote-ref-2)