***Lastovka (La rondine)***

Italijanska opera v treh dejanjih

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Giacomo Puccini** |
| Libreto | **Giuseppe Adami** |
| Po libretu Alfreda Marie Willnerja in Heinza Reicherta | |
| Izdajatelj partiture | Casa Musicale Sonzogno,  Milano 1917 |
| Praizvedba | 27. marec 1917,  Grand Théâtre de Monte Carlo |
| Premiera | 23. februar 2024,  Dvorana Ondine Otta Klasinc |

**USTVARJALCI OPERNE PREDSTAVE**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Simon Krečič** |
| Režiser, scenograf in kostumograf | **Hugo de Ana** |
| Oblikovalec svetlobe | **Valerio Alfieri** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Asistenta režije | **Michele Cosentino, Tim Ribič** |
| Asistentka koreografije | **Cleopatra Purice** |
| Asistent oblikovalca svetlobe | **Sašo Bekafigo** |

**ZASEDBA**

|  |  |
| --- | --- |
| Magda de Civry | **Sabina Cvilak** |
| Lisette, njena služkinja | **Valentina Čuden** |
| Ruggero Lastouc | **Max Jota** |
| Prunier, pesnik | **Martin Sušnik** |
| Rambaldo Fernandez | **Sebastijan Čelofiga** |
| Périchaud | **Marko Žaler** |
| Gobin | **Marko Škofič** |
| Crébillon | **Maks Feguš** |
| Yvette | **Martina Ledinek** |
| Bianca | **Mojca Potrč** |
| Suzy | **Dada Kladenik** |
| Georgette | **Terezija Potočnik Škofič** |
| Gabriella | **Nina Hvalec** |
| Lolette | **Renata Krajnc** |
| Butler | **Mihael Roškar** |
| Pevka | **Nina Hvalec** |
| Dame in gospodje, študenti, grizete, umetniki, cvetličarke, plesalke, natakarji | |

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertna mojstrica | Oksana Pečeny |

|  |  |
| --- | --- |
| Korepetitorji | Sofia Ticchi, Anna Fernandez Torres,  Robert Mraček |
| Šepetalki | Kristina Prah, Sabina Alatič |
| Inšpicienta | Iztok Smeh, Matjaž Marin |
| Slovenski prevod libreta | Luka Hrvatin |
| Izvedba nadnapisov | Domen Kužnar, Franc Marot |

**Vsebina opere**

*Prvo dejanje*

Na imenitni zabavi, ki jo je v svojem salonu priredila kurtizana Magda de Civry, se ambiciozni, a vase zagledani pesnik Prunier norčuje iz najnovejše mode sentimentalne ljubezni. Medtem ko ga Magdine prijateljice in služkinja Lisette dražijo, želi gostiteljica izvedeti več o pesnikovih pogledih. Kot se izkaže, je Prunier le iskal izgovor, da bi predstavil svojo najnovejšo pesem o Doretti, ki se odpove razkošju, ki ji ga v zameno za njeno naklonjenost obljublja kralj. A ker Prunieru zmanjka navdiha za nadaljevanje, mu pri tem pomaga Magda – in tako se v njeni dopolnitvi pesmi Doretta strastno zaljubi v študenta. Na zabavo prispe tudi Magdin zaščitnik Rambaldo Fernandez, ki svoji varovanki podari biserno ogrlico. Medtem ko Rambaldo zapusti družbo, da bi na zabavo pripeljal Ruggera Lastouca, sina svojega prijatelja iz otroštva, se Magda spominja svoje burne mladosti: ko je bežala pred tetinim varstvom, je v plesnem klubu Bullier srečala študenta, ki je naročil dve pivi in natakarju pustil bogato napitnino. Da bi se ji predstavil, je na mizo zraven njenega pripisal še svoje ime. Potem ko se Prunier ponovno znajde v središču pogovora, se skupini pridruži še Ruggero, in to natanko v trenutku, ko Magda dovoli Prunieru, da ji prerokuje iz dlani. Razkrije ji, da se bo kot lastovka preselila na jug proti morju v iskanju sonca in ljubezni. Ko Rambaldo povpraša druščino, kaj bi priporočili Ruggeru za njegov prvi večer v Parizu, se enoglasno strinjajo: ples pri Bullierju. Gostje odidejo, Magda pa se odloči, da bo ostala doma. Lisette si medtem nadene obleko svoje gospodarice in v Prunierovem spremstvu zapusti hišo. Toda Magda si v zadnjem hipu premisli, se obleče kot grizeta in na poti v noč ponovno zapoje Dorettino pesem.

*Drugo dejanje*

Študentje, grizete, umetniki, boemi, dekleta s cvetjem in drugi zabave željni obiskovalci se kratkočasijo v kaotičnem vrvežu nočnega kluba Bullier. Med skoraj preveč vsiljivim spogledovanjem študentov se Magda zateče k Ruggeru, ki sedi ob prazni mizi, kot da bi jo pričakoval. Prizna ji, da ga spominja na elegantna dekleta iz njegovega domačega kraja Montauban na jugu Francije, nato pa jo povabi na ples. Tudi Prunier in Lisette se navdušeno prepustita ritmu živahnega valčka. Ko se vrneta s plesa, Ruggero naroči dve pivi, Magda pa ga prosi, naj plača natakarju, preostanek pa mu pusti kot napitnino. Ruggero ji razkrije, da si želi ljubezen, ki bo trajala vse življenje, in povpraša Magdo, kako ji je ime. Potem ko ta na mizo napiše »Paulette«, se strastno poljubita. Lisette nenadoma prepozna svojo gospodarico, ki zanika svojo identiteto. Ko pari dvignejo kozarce, Ruggero in Prunier nazdravita lepoti svojih deklet. Nenenadoma se v nočnem klubu na Magdino presenečenje pojavi Rambaldo. Prunier skuša rešiti neprijetno situacijo z izgovorom, toda Magda svojemu zaščitniku pove, da je našla novo srečo v ljubezni. Ko se začne daniti, »Paulette« vsa pretresena izpove ljubezen od sreče objokanemu Ruggeru, s katerim se odloči zaživeti skupaj.

*Tretje dejanje*

Medtem ko se Magda in Ruggero prepuščata radostim življenja na Azurni obali, jima naglo kopnijo prihranki. Ko jo Ruggero zaprosi za roko in ji omeni njuno skupno starševsko srečo, Magda ostane brez besed, saj se počuti kot prevarantka. Njeno premišljevanje o lastni preteklosti prekine nepričakovani prihod Lisette in Pruniera, ki sta se sprla zaradi Prunierovega neuspešnega poskusa, da bi Lisette predstavil kot kabaretno pevko v Nici. Lisette si po svojem spodletelem debiju želi ponovno vstopiti v Magdino službo, Prunier pa Magdi prinese pozdrave od Rambalda, ki jo potrpežljivo čaka v Parizu. Toda Magda ne želi ostati brez Ruggera, ki se nenadoma vrne in ji opit od veselja pokaže pismo svoje matere, ki se strinja s poroko, in prosi Ruggera, naj namesto nje poljubi nevesto. Toda Magda se izvije iz Ruggerovega objema in mu pove, da se z njim ne more poročiti zaradi svoje omadeževane preteklosti. Ruggera preplavi jok, Magda pa se z obžalovanjem in bolečino ob izgubljeni prihodnosti poslovi od svojega ljubimca in se v spremstvu Lisette kot lastovka vrne k Rambaldu in v svoje nekdanje življenje.

**Puccinijeva opera Lastovka (La rondine) – na križpotju operete in melodrame**

Še preden je opera La fanciulla del West (Dekle z zahoda) leta 1910 ugledala luč sveta na odru Metropolitanske opere v New Yorku, je bil Puccini že na preži za novo zgodbo, ki bi bila vredna operne uspešnice, a je kljub sugestijam prijateljice Sybil Seligman in drugih kolegov, ki so mu v uglasbitev predlagali dramo Johannisfeuer (Janezov ogenj oziroma Ogenj svetega Janeza) Hermanna Sudermana, sprva ostal praznih rok, saj je iskal »nekaj vzvišenega, bolj muzikalnega in izvirnega«. Med resnejšimi kandidatkami za novo uglasbitev se je na Puccinijevem seznamu znašla še ena nemška drama, in sicer Hanneles Himmelfahrt (Hannelino vnebovzetje) Gerharta Hauptmanna, tej pa so se nato pridružile še A Florentine Tragedy (Firenška tragedija) Oscarja Wilda, roman Lorna Doone Richarda Blackmora, drama Liliom Ferenca Molnárja in celo španska komedija El genio alegre (Veseli duh) Joaquína in Serafína Quintera. Še posebej zadnja komedija, ki je na italijanskih tleh postala znana v prevodu kot Anima allegra (Vesela duša) in celo doživela istoimensko (nemo) filmsko adaptacijo v režiji Roberta Robertija leta 1919, je Pucciniju odprla pot do mladega dramatika Giuseppeja Adamija. Ta je po španski literarni predlogi bratov Quintero namreč nekaj mesecev intenzivno, a zaman pripravljal italijanski libreto za operno uprizoritev, ki sicer ni bila nikoli izvedena, je pa zato stkal tesne stike s Puccinijem, za katerega je ustvaril librete kar treh oper – La rondine (1917), Il trittico (1918) in Turandot (1924 oziroma 1926 ).

Okoliščine, ki so botrovale Puccinijevemu izbiranju besedilne predloge njegove naslednje opere, so bile, milo rečeno, prežete z različnimi interesi, in tako se je med ponujenimi besedili znašel tudi libreto La Crociata degli Innocenti sicer vplivnega italijanskega literata in politika Gabrieleja D'Annunzia, ki je zgodbo zasnoval po t. i. neuspeli otroški križarski vojni leta 1212, a je besedilo Puccini zavrnil in ga v pismu prijateljici Sybil Seligman označil z naslednjimi besedami: »D'Annunzio je rodil majhno, brezoblično pošast, ki je nezmožna hoditi ali živeti ... Mar se v gledališčih v Londonu ne da nič videti?« V mrzličnem iskanju novega primernega libreta je Puccini naletel na besedilo The Two Little Wooden Shoes izpod peresa angleške viktorijanske pisateljice Marie Louise de la Ramée, širše znane pod psevdonimom Ouida. Nad predlogo z italijanskim naslovom Due zoccoletti (Dve cokli) se je sprva navdušil, a je kmalu zatem izgubil interes – vse dokler ni zasledil objavo, da naj bi njegov rojak in skladateljski kolega Pietro Mascagni besedilo uporabil za svojo naslednjo opero. Ker je Ouida leta 1908 umrla brez oporoke, se je vprašanje glede avtorskih pravic nekoliko zapletlo, kar je Puccinija bržkone iz kljubovanja spodbudilo, da je sprožil ustrezne pravne postopke, vse dokler italijanska sodišča niso odločila, da je treba izvesti javno dražbo v imenu Ouidinih upnikov. Kljub temu da je Puccinijev založnik Ricordi na Mascagnijevo razočaranje dal najvišjo ponudbo, je Puccini po tej zmagi takoj izgubil zanimanje za projekt, Mascagni pa je v prihodnjih letih vseeno dokončal opero, ki je bila leta 1917 uprizorjena v Rimu z naslovom Lodoletta.

Puccini se je v letih po newyorški praizvedbi opere Dekle z zahoda večkrat poigraval z idejo, da bi v okviru ene operne uprizoritve združil tri operne enodejanke, in tako je že okrog junija 1913 našel besedilne predloge za svoj nov glasbenogledališki podvig, Il trittico (Triptih). Toda šele njegov obisk Dunaja, kamor je še isto leto odpotoval v mesecu oktobru, da bi si ogledal avstrijsko premiero Dekleta z zahoda v Dvorni (poznejši Državni) operi, je dejansko pomenil konkreten korak v smeri dokončne izbire dramskega sižeja za novo uglasbitev. Kot pripoveduje anekdota, se je Puccini nekega večera odpravil do Carltheatra na Praterstrasse, da bi si tam ogledal katero izmed dunajskih operet. V nadaljevanju večera sta k njemu pristopila direktorja gledališča, Heinrich Berté in Otto Eibenschütz, ki sta Pucciniju predlagala, da bi za njuno gledališče ustvaril opereto, in to za precej visok honorar – domnevno v višini med 200 in 400 tisoč avstrijskimi kronami. Puccini naj bi tako za novo opereto ustvaril veliko manj glasbe kot po navadi, največ osem ali devet samostojno zaokroženih glasbenih »točk« – arij, duetov, morda celo kakšen valček ali dva. Čeprav je bila ponudba zelo mamljiva, je Puccini s previdnostjo izrazil svoj interes in prosil svojega dunajskega prijatelja, barona Eisnerja von Eisenhofa, naj pri tem dogovoru sodeluje kot njegov posrednik, k čemur je bržkone botrovalo tudi dejstvo, da Puccinijeva nemščina ni bila pretirano boljša od njegove okorne angleščine.

Potem ko je minilo le nekaj tednov od potovanja na Dunaj, je Puccini prejel prvo različico libreta, ki pa ga je odločno zavrnil. Če se je še decembra leta 1913 zdelo, da bo dogovor v celoti propadel, še posebej po Puccinijevem pismu Eisenhofu, v katerem je zapisal, da ne bo nikoli komponiral operete – s pridržkom, da bi morda lahko ustvaril kakšno komično opero po zgledu Kavalirja z rožo (Der Rosenkavalier) Richarda Straussa, le da bi morala ta biti bolj zabavna in bolj organska –, pa je le nekaj mesecev zatem prišlo do pomembnega preobrata. Takrat sta se namreč dunajska impresarija dokopala do drugega libreta, ki sta ga spisala Alfred Willner in Heinz Reichert. Ko je Puccini marca 1914 sprejel nov libreto, je domnevno že zaradi dramatične teže prvega dejanja privolil v dogovor, da bo namesto operete ustvaril lahkotno oziroma komično opero. »Dunajski kvartet« v sestavi Bertéja, Eibenschütza, Willnerja in von Eisenhofa je zato pripotoval do Milana, da bi se s skladateljem uredili še zadnji detajli glede avtorskih pravic. Premierna uprizoritev dela, ki je bilo še vedno navedeno kot opereta, bi se tako zgodila na Dunaju v nemškem jeziku, medtem ko bi Puccini obdržal pravice za uprizoritve po Italiji in Južni Ameriki, pri čemer bi lahko za pripravo italijanskega libreta kar sam izbral najprimernejšega avtorja.

Po tehtnem premisleku je Puccini za libretista opere La rondine (Lastovka) izbral Giuseppeja Adamija, ki mu je bila med prevajanjem iz nemščine v italijanščino dokaj svobodno prepuščena odločitev glede končne adaptacije libreta. Potem ko bi Puccini končal s komponiranjem na Adamijev libreto, bi se za dunajsko praizvedbo italijansko besedilo prevedlo v nemščino. Kot se je Adami spominjal ustvarjalnega procesa s skladateljem, ki ga je opisal v biografiji Puccini leta 1935 – ta velja za izmed prvih Puccinijevih biografij nasploh –, se je celoten koncept dela, ki je bil sicer pomenljivo začrtan z nemškim libretom Willnerja in Reicherta, spreminjal povsem arbitrarno in glede na potrebe uglasbitve. Še več, Puccini je – z zavedanjem, da naj bi po pričakovanjih naročnika ustvaril opereto ali opéro comique z govorjenimi dialogi – popolnoma zaobšel dogovor o formatu glasbenogledališkega dela in namesto posameznih glasbenih točk ob govoru nastopajočih ustvaril celovito prekomponirano strukturo, ki se je sicer izkazala kot »polnokrvna« opera brez govornih vložkov, povsem drugo in obenem legitimno vprašanje pa je, kako in v kolikšni meri je skladateljevo koketiranje z lahkotnejšim sižejem vplivalo na zasnovo in morebiten odklon od ustaljenega glasbenega idioma v smeri melodrame.

Puccini je še pred jesenjo 1914, ko je bila že večina kontinentalne Evrope v vojni, dokončal prvo dejanje Lastovke. Četudi sta se Avstrija in Italija vsaj po maju 1915 znašli na nasprotnih straneh vojne, se Puccini v javnosti ni politično opredeljeval in tako ni nikoli izrazil averzije do avstrijskih sil (kakor tudi ne desetletje pozneje do Mussolinija in naglo rastočega fašizma), je pa bil zato tembolj zaskrbljen, kako bo vojna vplivala na potek njegovih umetniških načrtov. Da bi si razjasnil okoliščine, ki bi lahko usodno zapečatile usodo Lastovke, je baronu von Eisenhofu v pismu zastavil neposredno vprašanje: »Povejte mi, glede na zastrašujoče stanje zaradi te grozne vojne, kaj se bo zgodilo s to opero?« Glede na to, da je bilo prvo dejanje že dokončano, Puccini ni hotel zavreči kompozicije, ki jo je v pismu Sybil Seligman opisal kot »lahkotno, sentimentalno opero s pridihom komedije ... všečno, vedro in lahko za petje, z malce valčka ter živahnimi melodijami, ki gredo zlahka v uho ...«, kot »nekakšno reakcijo proti odvratni glasbi sedanjosti«.

Zgodaj spomladi leta 1916 je bila Lastovka dokončana. Ker sta bili Italija in Avstrija še vedno v vojni, izvedba dunajske premiere ni prišla v poštev, zato je Puccini po srečanju z impresarijem Bertéjem, ki je potekalo na »nevtralnem« terenu, tj. v švicarskem Interlaknu, dobil dovoljenje za tisk partiture in prvo uprizoritev opere v Italiji. Zapletov pa s tem kompromisom še ni bilo konec, saj je sicer lojalen Puccinijev založnik Tito Ricordi prejeti rokopis Lastovke zavrnil, ga označil kot opero, ki »se ni izšla in se zdi kot slab primerek Lehárja«. Vidno prizadet Puccini, ki je o tem pisal tudi svoji prijateljici Sybil Seligman, pa vseeno ni dopustil, da bi projekt propadel, zato je ponudil partituro konkurenčnemu glasbenemu založniku Sonzognu, ki je skladatelju svetoval, da bi bilo zaradi izrednih vojnih razmer opero najbolje uprizoriti v bližnjem Monte Carlu v nevtralni kneževini Monako. Pucciniji se je s predlogom strinjal, in tako je Lastovka svojo praizvedbo pod glasbenim vodstvom Gina Marinuzzija ter z Gildo dalla Rizza in Titom Schipom v glavnih vlogah doživela že 27. marca 1917 v Velikem gledališču Monte Carla (Grand Théâtre de Monte Carlo).

Lastovka je v Monte Carlu doživela navdušen sprejem, tako pri občinstvu kot v dnevnem časopisju, pri čemer jo je osrednji časnik Journal de Monaco označil kot »razgibano, živahno in ... izvrstno glasbeno komedijo« (»une comédie musicale variée, vivante ... exquise«). Nedvomno sta javno priznanje in Puccinijev mednarodni ugled doprinesla k temu, da je bila Lastovka le dva meseca kasneje izvedena – prav tako z velikim uspehom – pod Marinuzzijevim dirigentskim vodstvom in v interpretaciji Gilde dalla Rizza v Buenos Airesu, le v vlogi Ruggera Lastouca je nastopil ameriški tenorist Charles Hackett. A ne glede na prve, opogumljajoče uspehe je Puccinija najtežja preizkušnja šele čakala, in to na domačem, italijanskem prizorišču. Prva italijanska produkcija opere, ki je bila uprizorjena junija 1917 v Bologni, je prejela razočarajoče kritike, ki pa so bile še slabše v primeru druge italijanske produkcije, ki se je s povsem novo zasedbo – vključno z mlado Toti dal Monte v vlogi Magdine služabnice Lisette – zvrstila oktobra isto leto v milanskem Teatru dal Verme, četudi je bila uprizoritev pri občinstvu dobro sprejeta. Dunajsko občinstvo si je Lastovko oziroma Die Schwalbe v nemškem prevodu ogledalo po koncu vojne, in sicer leta 1920 v Ljudski operi (Volksoper) pod taktirko Felixa Weingartnerja. Šele leta 1928 pa je opera doživela svojo prvo uprizoritev v ZDA, in sicer v newyorški Metropolitanski operi, kjer sta ob tej priložnosti v glavnih vlogah nastopila sopranistka Lucrezia Bori in tenorist Beniamino Gigli, medtem ko na Slovenskem doslej še ni bila izvedena.

Z izjemo dveh najzgodnejših glasbenogledaliških del Le villi (Vile) in Edgar velja Lastovka (La rondine) še danes za najredkeje izvajano Puccinijevo opero, k čemur je prav gotovo doprinesla tudi negativna recepcija skladateljevih sodobnikov in glasbenih poznavalcev, med katerimi je imel Tito Ricordi še posebej pomembno vlogo, saj je bil navsezadnje eden redkih, ki je sploh videl in preučil partituro še pred njeno »zvočno realizacijo«. Njegova oznaka, da gre v primeru Lastovke za »slabega Lehárja«, tako še danes velja za prvo začrtano koordinato v smeri iskanja glasbenopoetskih in estetskih paralelizmov med sicer jasno »izrisanim« puccinijevskim slogom in njegovemu približevanju operetnemu in celo melodramatičnemu izrazu, za katerega je sicer na splošno značilna pretirana sentimentalnost in stereotipizacija likov brez globlje psihološke profilizacije. Kot zapiše glasbeni pisec Charles Osborne v svojem apologetskem slogu, »La rondine ni primer slabega Lehárja, niti operete ali komične opere. Gre za lahkotno, romantično opero, katere glasba premore dovolj zanimivih melodij, šarma in subtilne orkestracije, da lahko ta prevlada nad dokaj šibkim libretom, ob predpostavki, da je lirična sopraniska sposobna upodobiti vlogo Magde, dirigent pa sposoben interpretirati romantično zamaknjenost partiture, ne da bi se ta potopila pod poznoromantično težo.«

Četudi Osborne predpostavlja, da bi lahko bili dunajski kritiki a priori bolj naklonjeni Puccinijevemu slogovnemu ekskurzu v dunajsko opereto, ki si ga je privoščil z Lastovko, pa so bili odzivi tamkajšnjih piscev vse prej kot pozitivni. Georg Marek je tako denimo zapisal, da se mu zdi opera »neizrazita in dolgočasna«, medtem ko je Richard Specht delo označil kot »šibko od začetka do konca«. Le muzikolog Mosco Carner je bil v svoji pomenljivejši sodbi nekoliko bolj prizanesljiv: »La rondine sicer nima vitalne melodične iskrivosti in kaže na naprezanje v lirični invenciji, čeprav nikakor ni brez navdiha.« Po vsem zapisanem tudi Osborne priznava, da je La rondine nedvomno neuravnoteženo delo s končnim dejanjem, ki je tako v glasbenem kot dramaturškem smislu antiklimaktično, zato se po njegovem prepričanju ključ do umetniškega uživanja skriva v delu samem (in sui generis), ne pa v primerjavi z drugimi mojstrovinami bodisi v zvrsti operete, kot sta denimo Lehárjevi Vesela vdova ali Grof Luksemburški, ali opere, kakršen je Kavalir z rožo Richarda Straussa. Težava, ki jo prinaša naivni Osbornov predlog, je v tem, da je praktično nemogoče odmisliti celoten kulturni, še posebej glasbenogledališki kontekst vseh dosedanjih estetskih izkušenj in doživetij nasploh. Še več, zaradi vse večje glasbenosemantične premreženosti že obstoječih glasbenih del in njihovih posameznih doživetij znotraj nepregledne množice poslušalcev se število primerjav nekega glasbenega dela z drugimi le še povečuje, s tem pa se tudi postopoma izostrujejo specifične lastnosti nekega dela (ali vsaj naše razumevanje o njem), vključno z morebitnimi podobnostmi in razlikami z drugimi deli.

Med prve vtise, ki jih lahko dobimo med poslušanjem Lastovke, nedvomno sodi ugotovitev, da je Puccini namesto »standardne« uverture spisal orkestralni preludij, katerega živahen allegro brillante se po sedemnajstih taktih umakne »romantični« (tako Osborne) oziroma »ljubezenski« ali »amore« temi, ki se z namenom posredovanja oziroma zvočne ponazoritve protagonistkinega ljubezenskega hrepenenja pojavlja skozi vso opero. Zavesa se tako brez posebne priprave na glasbeno atmosfero predstave, ki jo po navadi ustvarja uvertura, dvigne in medias res, torej sredi živahnega pogovora gostov na zabavi, ki jo je v svojem salonu priredila pariška kurtizana Magda de Civry. Recitativnost Puccinijeve glasbe, ki preveva uvodni prizor, se tako kaže predvsem kot glasovna zlitost Magdinih prijateljic – Yvette, Biance in Suzy –, ki skoraj vedno nastopijo v tercetu, pri čemer se tako vsebinsko kot glasovno dopolnjujejo brez jasnejše razmejitve njihovih značajev, medtem ko se v drugem tercetu, ki ga sestavljajo Magda, njena služabnica Lisette in pesnik Prunier, postopoma razkrivajo individualni svetovni nazori oziroma nagnjenja k romantizmu (Magda), pragmatičnosti (Lisette) in cinizmu (Prunier). Ko se Prunier posmehuje romantični ljubezni, mu Magdine prijateljice pritrjujejo, četudi jim partitura na tem mestu veleva, naj pojejo »s pretiranim koprnenjem« (»con esaggerato languore«). Puccini je z omenjeno gesto najbrž želel ustvariti satirično reakcijo, a se je v glasbi naslonil na že slišano temo protagonistke iz orkestralnega preludija, s čimer je le poudaril sentimentalnost in Prunierovo zagrenjenost.

Magda, ki želi na svoji zabavi ohraniti dobro vzdušje, okara svoje prijateljice in njihovo draženje pesnika, pri tem pa s pridom uporabi živahen motiv iz začetnih taktov orkestralnega preludija, na katerega se ponovno naveže Prunier, ki nadaljuje s svojo kritiško tirado proti romantični ljubezni. Medtem ko se dekliški tercet zbadljivo naveže na njegove besede, »É un microbo sottile che turbina nell' aria« (»To klica je neznatna, ki prežema zrak«), ga Magda povabi, naj ob klavirju zapoje svojo najnovejšo pesem. Še preden pesnik prisede h klavirju, se ponovno oglasi Magdina romantična tema, ki ji kmalu sledi niz apreggiev in naznanitev uvodne pevske fraze, pri čemer sprva slišimo le klavir. Med Prunierovim petjem se v zvok klavirja pomešajo pihala, ki ga kmalu skoraj preglasijo, nekaj taktov zatem pa se glasbeni igri pridruži še solo violina ob podpori celeste in harfe. Prunierovo arijo Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar? (Kdo bi lahko uganil Dorettine lepe sanje?) po odpeti prvi kitici, ko pesniku zmanjka domišljije za nadaljevanje, prevzame Magda, pri čemer se iz solistične arije razvije nekakšen duet, v katerem se Magda povzpne do visokega C in privede Prunierovo pesem do bleščečega, »romantičnega« zaključka, s katerim navduši svoje domače občinstvo.

V glasbenem dialogu, ki sledi, lahko prvič slišimo tri moške goste, Périchauda, Crébillona in Gobina, ki pa jim Puccini – tako kot prej že Magdinim prijateljicam – namenja bolj malo pozornosti. Podobno pomanjkanje globine v psihološki karakterizaciji, kar ponovno utrjuje skladateljeve tendence k melodramatični stereotipizaciji, lahko opazimo tudi v primeru Magdinega ljubimca Rambalda, ki je s pomočjo monotonih fraz in neizrazite melodike prikazan kot skrajno dolgočasen lik, ki ostane v senci tudi med nadaljnjim razgrinjanjem zgodbe. To se kaj kmalu pokaže tudi v skladateljevem preusmerjanju pozornosti v situaciji, ko bi dvorljiva gesta, kot je denimo Rambaldov poklon ogrlice Magdi, lahko v simbolnem smislu pomenila korak naprej v njunem razmerju, toda Magdina reakcija na podarjeno ogrlico v Rambaldu sproži ironičen odziv, ki ga povsem zasenčita Prunierova »intervencija« z omembo Dorettine teme ter živahno klepetanje služkinje Lisette. Puccinijev glasbenodramaturški fokus je tako vseskozi usmerjen na Magdin čustveni univerzum, zato ne preseneča, da je glasbeni vrhunec prvega dejanja neločljivo povezan prav z Magdino reminiscenco na nekdanjo ljubezen, ki se začenja z recitativom Denaro, denaro! Nient' altro che denaro! (Denar, denar! Nič drugega kot denar!), ob katerem se oglaša tudi romantična tema v orkestru, in nadaljuje z nostalgično obarvano arijo Ore dolce e divine (Sladke in božanske ure), ki jo še dodatno »mehča« sladkobna spremljava orkestra v ritmu valčka.

Pogovor v Magdinem salonu se tudi po njenem nostalgičnem ekskurzu nadaljuje po ustaljenem redu: dekleta še naprej dražijo Prunierja, sprva ob ritmu poživljajočega valčka, nato pa v tekočem parlandu, vse dokler se izbrani druščini ne pridruži Ruggero Lastouc, ki Rambaldu prinese pismo svojega očeta. Ruggero, o katerem ni veliko znanega, se sprva kaže kot podeželan in sin Rambaldovega prijatelja iz otroštva, toda pozornemu ušesu se skoraj nemudoma po njegovem nastopu razkrije glasbena povezava z Magdino ljubezensko temo, s katero ga Puccini jasno določi kot objekt Magdinega poželenja oziroma kot njeno ljubezensko izbiro. Živahen utrip salonskega druženja nas ponovno preusmeri k trivialnostim, tokrat k Prunierovemu vedeževanju iz dlani, pri čemer v svoji nenavadno orientalski oziroma pentatonsko obarvani melodiji, v kateri lahko prepoznamo obrise terceta ministrov Pinga, Panga in Ponga iz Puccinijeve zadnje opere Turandot, Magdo primerja s potujočo lastovko, ki se v iskanju ljubezni seli na jug, proti soncu in morju. Kot zanimivost Prunier namigne še to, da ima usoda dva obraza, ki ju zaznamujeta bodisi nasmeh ali tesnoba (Il destino ha un suo duplice viso: un sorriso o un'angoscia? Mistero!), toda njen razplet ostaja še skrivnost.

Odrsko dogajanje se nadaljuje z ansamblom, v katerem drugi povabljenci svetujejo Ruggeru, naj preživi svojo prvo pariško noč v plesnem klubu Bullier, pri tem pa se razpoloženje stopnjuje z živahno polko, ki jo začenja dekliški trio, kateremu se pridruži še Lisette s svojo solistično pasažo vse do visokega C. Ko gostje odidejo, se ponovno oglasi ritem valčka, v katerem Magda zapoje Prunierovo temo lastovke, ki jo Puccini zaključi s subtilno spremljavo godal. Čeprav se zdi, da je prvega dejanja že konec, nas čaka posebno presenečenje v podobi kratkega dueta Pruniera in Lisette, T'amo! – Menti! (Ljubim te! – Laži!). Čeprav je duet zasnovan na kratki in ponavljajoči se temi, ki si jo podaja zaljubljeni par, ima povsem drugačen značaj od glasbe, namenjene osrednjemu ljubezenskemu paru (Magdi in Ruggeru) v drugem dejanju. Podobno kot Mimì in Rodolfo s konca prvega dejanja opere La bohème tudi Lisette in Prunier končata svoj duet, ko skupaj odideta v noč. Po njunem odhodu se tik pred koncem prvega dejanja le še za hip pojavi Magda z motivom iz svoje arije in s kratko refleksijo Dorettine teme.

Kot ugotavlja Charles Osborne, je Puccini najprivlačnejšo glasbo spisal za prvo dejanje, pri tem pa še zapiše, da je usihanje privlačnosti glasbenega materiala ena izmed glavnih pomanjkljivosti opere, ki bi si v nasprotnem primeru lahko na svetovni ravni obetala več uprizoritev. Kot se izkaže, je prav »operetna živahnost« drugega dejanja tisti dramaturški dejavnik, ki kompenzira primanjkljaje v glasbeni teksturi. Uvodni zbor študentov in drugih gostov nočnega kluba Bullier deluje sicer energično, a hkrati banalno. Vrvež nočnega življenja se umiri šele po Magdinem vstopu v bar, pri čemer je Puccini pripravil nadvse primeren zvočni teren za spogledovanje študentov s privlačno obiskovalko. Magdin nekoliko daljši ljubezenski prizor z Ruggerom se začne, ko se mu predstavi z melodijo iz teme lastovke. Napev njunega valčka Nella dolce carezza della danza (Ob nežnem božanju plesa), ki ga prevzame zbor obiskovalcev, se sicer že sam po sebi kaže kot glasbena točka, polna šarma, ki pa svojo inspiracijo v veliki meri dolguje Franzu Lehárju. Tudi valček, ki ga v nadaljevanju izvaja orkester, kaže tesno sorodstvo s plesnimi dvoranami cesarskega Dunaja, a je tokrat pregneten z glasbeno domišljijo, ki spominja na slog Johanna Straussa mlajšega.

Magda in Ruggero izrazita svojo prebujajočo se ljubezen z romantično temo, plesalke in plesalci pa nato nadaljujejo s svojim valčkom. Plesni ritem spremlja tudi pogovor Lisette in Pruniera, a se ob vrnitvi Magde in Ruggera prelevi v romantično temo. Še posebej ganljiv del dueta se začne z Magdinim vprašanjem »Perchè mai cercate di saper ch'io sia?« (»Zakaj sploh skušaš izvedeti, kdo sem?«) Prizor z obema paroma zaljubljencev vodi do kvarteta z ansamblom, ki predstavlja glasbeni vrhunec drugega dejanja in se začenja z Ruggerovo kantilensko obarvano melodijo Bevo al tuo fresco sorriso (Pijem na tvoj cvetoč nasmeh). Glasbenodramatična napetost se iz nežnega napeva postopoma razvije v ansambel in nato do omenjenega vrhunca, ki spominja na ansambel iz drugega dejanja opere La bohème. Magdin čustveni izbruh Ma voi non lo sapete cosa sia aver sete d'amore (Saj sploh ne veste, kaj pomeni biti žejen ljubezni), v katerem prizna Rambaldu, da ljubi Ruggera, je sicer prekratek, da bi si zaslužil status arije, čeprav je morda v glasbenodramatičnem smislu njen najučinkovitejši samostojni pevski pasus v celotni operi. Magdini zavrnitvi Rambalda naglo sledi odhod preostalih nočnih veseljakov in kratka pesem, ki jo izza kulise poje sopranski solo. Po kratki modulaciji sledi repriza kvarteta, a tokrat v obliki emfatično zgoščenega dueta Ruggera in Magde, ki dejanje zaključita v unisonu in s skupno izpovedjo ljubezni na visokem B.

Tretje dejanje se začenja s štirinajstimi takti orkestralnega uvoda v kvaziimpresionističnem idiomu, ki s pentatonsko melodično konturo in vzporednimi kvintakordi (predvsem s celotonskimi postopi) evocira prostranost pokrajine, a hkrati tudi občutek neizbežnosti. Prizor je osredotočen na Magdo in Ruggera, ki sta nekaj mesecev preživela na Azurni obali in se ob naraščajočih dolgovih začenjata zavedati morebitnih ovir skupnega življenja v prihodnosti, ki bi jo lahko v primeru njune poroke ogrozila Magdina lahkoživa in »omadeževana« preteklost. Na tem mestu velja opozoriti na številne paralelizme med zgodbo Puccinijeve Lastovke in Verdijevo opero La traviata, kakor tudi na podobnost med obema protagonistkama, Violetto Valéry in Magdo de Civry (obe sta bili namreč pariški kurtizani), ki so različne muzikologe in teoretike spodbudile k podrobnejšim analizam in interpretacijam. Priznani poznavalec italijanske romantične opere Julian Budden je Lastovko denimo definiral kot »Traviato, iz katere so bili pregnani vsi pomembnejši problemi«, medtem ko jo Rhea Jacobs označi kot »lahkotno Traviato« (»La traviata lite«). Kakorkoli že, dialog ljubezenskega para na obmorski hotelski terasi preveva nekakšna otopela zasanjanost v ritmu valčka ter počasno sprejemanje realnih okoliščin in s tem najrazličnejših bojazni, povezanih s potencialno zavrnitvijo s strani Ruggerove družine. Magdine dvome, ali naj Ruggeru razkrije svojo preteklost in s tem tvega, da ga za vedno izgubi, še dodatno poglobi Ruggerova naivna vera v zamišljeno skupno prihodnost, ki jo izrazi v svoji edini solistični ariji Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa (Povej mi, da mi želiš slediti do moje hiše), četudi ta tako v glasbenem kot v emfatičnem smislu ne prinese vidnejšega preboja.

Po kratkem Magdinem ariozu, ki ga prežema predvsem tesnoba pred izgubo Ruggera, sledi prizor s Prunierom in Lisette, ki s svojim obiskom poskrbita za zaželeno popestritev odrskega dogajanja. Lisette v pogovoru s Prunierom razkrije nedavne dogodke, ki so zaznamovali njeno iskanje novih kariernih priložnosti v svetu glamurja in zabave. Tako se Lisette med drugim spominja svojega katastrofalnega pevskega debija v Nici, ki ga orkester pomenljivo ilustrira s padajočimi »žvižgi«, s katerimi naj bi se na njen nastop odzvala zgrožena publika. Ko se mlademu paru pridruži Magda, se v orkestru oglasita tema lastovke ter motiv iz dueta Lisette in Pruniera s konca prvega dejanja. Kot se izkaže, je bil glavni razlog obiska predvsem Lisettina prošnja, da bi jo Magda ponovno zaposlila kot sobarico, toda njeno odločitev zasenči Ruggerov prihod s pismom svoje matere, v katerem mu ta daje blagoslov za sklenitev poroke z Magdo. Puccinijeva glasba je na tem mestu, kot zatrjuje Osborne, »neizrazita in ne uspe ustvariti dovolj patosa, ki bi zadostil odrski situaciji«. Resnici na ljubo velja priznati, da se ob Magdinem prebiranju pisma v poslednjem duetu z Ruggerom sicer oglasi nekaj dramatičnih gest, pri čemer je še zlasti pomenljivo oglašanje zvonov, ki lahko sočasno zavzamejo onomatopejsko in simbolno funkcijo oznanjevanja poroke oziroma fantazme o poroki, ki se očitno ne bo zgodila, in poslednje ure pravkar razpadle ljubezni. Konec opere se tako v glasbenem kot emfatičnem smislu razblinja v zvočnem antiklimaksu, in sicer v pianissimu Des-dura in z Magdinim poslednjim vzdihljajem na dvočrtanem tonu As.

Če tragedija v nas vzbudi strah in usmiljenje do tistih, ki trpijo po krivici, in če se nas komedija dotakne predvsem s smehom in obljubo srečnega konca, bi melodramatsko senzibilnost, kot trdi John Champagne, morda najbolje označili s hrepenenjem in obžalovanjem. V svetu, kjer veljajo verske dogme in je sreča v prihodnosti zagotovljena z verskim prepričanjem, se lahko hrepenenje zmanjša bodisi z molitvijo, opravljanjem dobrih del in z zagotovilom o nebeški nagradi, medtem ko je obžalovanje izbrisano z zakramentom pokore in s prepričanjem, da »ne grešimo več«. Dokler so živi, verniki živijo v možnosti kesanja, odpuščanja, milosti in obljubljene odrešitve – a ker živimo v sekularnem svetu brez takšnih zagotovil, sta hrepenenje in obžalovanje le dve plati (moderne) melanholije, melodramatičnega presežka, ki skuša s pogosto klišejskimi označevalci nakazati intenzivnost omenjenih negativnih čustev. Zaradi tega melodrama, kot je prepričan Peter Brooks, sočasno predstavlja težnjo po resakralizaciji kakor tudi nezmožnost pojmovanja sakralizacije onkraj specifičnih pogojev posameznikove osebnosti. Liki v melodramah si namreč pogosto prizadevajo spodbijati nepravične družbene konvencije ali se vsaj boriti z lastno preteklostjo in preseči zlovešči mehanizem lastne ujetosti vanjo, a ker je njihov boj oseben in partikularen, jim pogosto spodleti. Prav takšen antagonizem med subjektom in (družbenim) svetom, ki ga neposredno obkroža, pa je morda najgloblji način, kako lahko melodrama spregovori o nepravičnosti življenja, kajti ljudje so navsezadnje neprizanesljivi, sanje umirajo in pravica ne zmaga vedno.

Eden izmed indicev, da se je Puccini tudi z nedorečenim zaključkom opere (hote ali nehote) močno približal melodrami, ki kar kliče po nadaljevanju – kot nikoli dokončana telenovela –, je tudi stanje »vmesnosti«, ki nam za razliko od katarze ali srečnega konca, kot ju po navadi pričakujemo v tragediji oziroma komediji, ne more ponuditi jasnih odgovorov o Magdini nadaljnji usodi. Kot poudari John Champagne, se ambivalenten konec kot posledica Puccinijeve lastne neprepričanosti, ki gledalca pusti nepotešenega, razkriva v kar treh različicah tretjega dejanja, v katerih pa se vendarle kaže skupni imenovalec v identični zaključni Magdini frazi »Non dir niente ... Più niente ... che sia mia questo dolore ...« (»Nič ne reci ... Nič več ... Naj bo ta bolečina moja ...«) Champagne tako v Magdinem poslednjem vzdihljaju (»Ah!«) prepozna predvsem njeno nezmožnost z besedami izreči globino lastnega razočaranja, a kljub temu zaradi tega ne umre – le njeno življenje postane »sumljivo« podobno vsakdanjemu in nasploh vsemu, s čimer se lahko poistoveti tudi povsem običajen človek brez utvar o lastni junaškosti ali superiornosti.

Še več, po Champagnovem prepričanju je bila Puccinijeva nezmožnost »končati« opero nadvse pomenljivo dejstvo, zakaj določena paradigma glasbenogledališke ekspresije preprosto ni več »delovala« oziroma ni več premogla enakega učinka na poslušalce. Kot zatrjuje Champagne, tiči razlog za to predvsem v historični spremembi vloge ženske v družbi kakor tudi v spremembi melodramatske senzibilnosti. Resnici na ljubo pa omenjene spremembe nikakor niso bile edine, ki so rahljale obstoječo operno paradigmo »žrtvovane ženske, ki vzbuja sočutje« – tudi kolateralna kriza cis-moškosti oziroma tradicionalne vloge moškega, kot jo je skonstruiral prav dominirajoči moški pogled na družbeno realnost, se v Puccinijevih številnih etično šibkih moških likih (Des Grieux, Rodolfo, Pinkerton) vse bolj izrazito kaže kot trend karakterne kastracije, kot simptom spolne in družbene razlike, ki ženske sicer postavlja v etično nadrejen položaj, a postanejo zaradi družbenih »zakonov«, ki so jih spisali moški, žrtve lastnih želja in hrepenenj. V tem smislu lahko tako rekoč vsa erotična zbliževanja žensk in moških v Puccinijevih operah – in pri tem Lastovka ni nobena izjema – opišemo kot »poroko« neenakovrednih polov, ki se le redko končajo srečno, a zato pri poslušalcih porajajo toliko več »pristnih« melodramatičnih občutij – obžalovanja po izgubljenem in hrepenenja po novem, a nikoli doseženem.

Benjamin Virc

**BIOGRAFIJE**

**Simon Krečič, dirigent**

Dirigent in pianist Simon Krečič je leta 2002 zaključil študij klavirja na ljubljanski Akademiji za glasbo kot zadnji diplomant priznanega slovenskega pianista Acija Bertonclja. Leta 2005 je opravil podiplomski študij klavirja v razredu Aleksandra Madžarja na Visoki umetniški šoli v Bernu. V času podiplomskega izpopolnjevanja v Švici je začel študirati še dirigiranje pod mentorstvom Dominiqua Roggena. Novembra 2008 se je udeležil mednarodnega dirigentskega tekmovanja v italijanskem Grosettu, kjer je osvojil tretjo nagrado. Od marca 2009 je redni gost orkestra Slovenske filharmonije in Simfoničnega orkestra RTV Slovenija. Dirigiral je številne koncerte v okviru abonmajskih ciklov (Modri abonma, Kromatika, Mozartine), protokolarne in priložnostne koncerte ter številna snemanja. Študij dirigiranja je zaključil septembra 2012 na ljubljanski Akademiji za glasbo v razredu Milivoja Šurbka z baletno premiero na glasbo Igorja Stravinskega v produkciji SNG Opera in balet Ljubljana. V ljubljanski operni hiši je bil tudi dirigent baletne predstave Don Kihot. Sodeluje s številnimi vidnimi domačimi in tujimi solisti, kot so Dubravka Tomšič Srebotnjak, Eugen Indjic, Aleksandar Madžar, Branimir Slokar, Wonji Kim Ozim, Baiba Skride, Harriet Krijgh, Lauma Skride idr. Njegov širok simfonični repertoar obsega mnogo temeljnih simfoničnih del od Mozarta, Beethovna, Haydna, nato vseh pomembnejših romantikov (Brahms, Schubert, Schumann, Mendelssohn), pa vse do glasbe 20. in 21. stoletja. Od decembra 2013 je umetniški direktor Opere SNG Maribor. Kot operni dirigent se je medtem močno uveljavil tudi v mednarodnem prostoru. Marca 2011 je bil asistent dirigenta predstave Werther v Teatru Real v Madridu. Februarja 2015 je dirigiral Verdijevo opero Macbeth v Teatru Verdi v Pisi v režiji slovitega italijanskega režiserja Daria Argenta ter simfonični koncert na festivalu Palermo Classica na Siciliji. Julija 2016 je bil dirigent baletne predstave Favn, Carmen (Debussy, Ščedrin) na gostovanju Baleta SNG Maribor na Dubrovniškem poletnem festivalu. Oktobra 2016 je na Verdijevem festivalu v skladateljevem rojstnem kraju Bussetu dirigiral opero I masnadieri (Razbojniki) v produkciji Teatra Regio iz Parme, prvo mariborsko uprizoritev Wagnerjeve glasbene drame Das Rheingold (Rensko zlato) januarja 2017, Rossinijevo opero La Cenerentola (Pepelka) marca 2017 v Ljubljani, Verdijevo opero Un ballo in maschera (Ples v maskah) novembra 2017 na Kitajskem (v Velikem gledališču Tianjin in v Velikem gledališču Harbin), Puccinijevo Tosco v Rovigu, Skopju in na Reki, Donizettijevo komično opero La fille du régiment februarja 2018 v tržaškem Teatru Verdi ter Webrovega Čarostrelca avgusta 2018 v Rheinsbergu pri Berlinu. V zadnjih letih je dirigiral še Hoffmannove pripovedke Jacquesa Offenbacha ter Devico Orleansko Čajkovskega v Ljubljani, Turandot v Rovigu in Ferrari, Ljubezenski napoj v Trstu ter baletni večer Danza d’autore v palermskem Teatru Massimo. Redno sodeluje s pomembnimi imeni opernega sveta, kot so José Cura, Piero Giuliacci, Bruno de Simone, Dimitra Theodossiou, Carlos Almaguer idr. Med zadnjimi simfoničnimi koncerti velja omeniti sodelovanje s Praško in Zagrebško filharmonijo, z Opero HNK na Reki, s Simfoničnim orkestrom Savaria iz madžarskega Szombathelyja ter s Simfoničnim orkestrom Siciliana iz Italije. Zelo plodno in odmevno je tudi njegovo sodelovanje s koreografom Edwardom Clugom, s katerim sta v zadnjih letih soustvarila kar tri baletne predstave, in sicer scensko kantato Carmina Burana Carla Orffa, Les noces (Svatba) in Le sacre du printemps (Posvetitev pomladi) Igorja Stravinskega ter Faust na glasbo Milka Lazarja. Za izjemne dosežke na področju kulture mu je Mestna občina Maribor leta 2019 podelila Glazerjevo listino.

**Hugo de Ana, režiser**

Eden od najvidnejših opernih režiserjev svoje generacije, Hugo de Ana, se je rodil v Buenos Airesu, kjer je diplomiral iz vizualnih umetnosti in kostumografije na umetniški akademiji Ernesta de la Corcove. Po diplomi je nekaj časa poučeval na Univerzi v Plati, a se je kmalu začel posvečati gledališču. Njegova gledališka kariera se je začela v Teatro Colón v rodnem Buenos Airesu, kjer je najprej deloval kot tehnični direktor in izvršni producent. Za omenjeno gledališče je režiral opere, kot so Turandot, Werther, Don Carlos, Cavalleria Rusticana, Glumači, Medeja Luigija Cherubinija in Razuzdančeva usoda Bele Bartóka. Sledi obdobje delovanja v čilski prestolnici, Santiagu, kjer je uprizoril opere Romeo in Julija, Lucrezia Borgia, Don Carlos in Hoffmannove pripovedke, za katere je kar tri leta zapored prejel posebno nagrado kritikov za najboljšo režijo. Kmalu se je s svojim prepoznavnim režijskim konceptom, ki izhaja iz spektakularne scenografije in posebne rabe odrske luči, uveljavil tudi v Evropi, kjer je najprej sodeloval z madridskim gledališčem Zarzuela, nato še z barcelonsko Opero Liceu. Za slednjo je ustvaril predstave, kot so Gluckova Armida, Giordanova opera Andrea Chénier, Wagnerjeva Valkira, Rossinijeva opera Ermione in Verdijev Otello. Njegov italijanski debut predstavlja režija Rossinijeve opere Mojzes v Egiptu v Bologni leta 1990. Od takrat sodeluje z najpomembnejšimi italijanskimi glasbenimi gledališči. Za milansko Scalo je režiral opere Lucrezia Borgia, Samson in Dalila, Moč usode in Trubadur, za torinski Teatro Regio Manon Lescaut, za neapeljski Teatro San Carlo Mojzes v Egiptu. V rimskem Teatro dell’Opera je režiral opere Ermione, Werther, Respighijevi operi Marie Victoire ter La fiamma (Plamen), Seviljski brivec, Mascagnijevo Iris, za veronsko Areno pa operi Nabucco in Hoffmannove pripovedke. V beneški operi La Fenice je uprizoril Bizetovo Carmen. Sodeloval je s številnimi opernimi in glasbenimi festivali, med drugim tudi z Rossinijevim opernim festivalom, za katerega je režiral opero Semiramida, poleti 2007 pa je za mednarodni festival v španskem Santadru režiral Bellinijevo Mesečnico. Velik uspeh so doživele tudi njegove operne uprizoritve drugod po Evropi. Za Nemško opero v Berlinu je ustvaril režijo opere Don Carlos, za londonski Covent Garden operi Don Carlos in Lucrezia Borgia; pod režijo se je podpisal tudi pri operni produkciji Aide (Opera v Sevilli) in Tosce (Opera v Tel Avivu). Kot avtorja režijskega koncepta ga zasledimo tudi v produkcijah oper, kot so Cid (Sevilla in Washington), Simon Boccanegra (Parma) ter Turandot, Ljubezenski napoj in Norma (Tokio). Nedavno je režiral Gounodovo opero Faust v parmskem Teatru Regio, ob tem pa še Berliozovo dramatično legendo Faustovo pogubljenje in Schumannove Prizore iz Goethejevega Fausta. V zadnjih treh letih je režiral kar nekaj novih opernih produkcij, začenši z Donizettijevo opero La favorita v Čilu, Cherubinijevo Medejo v Torinu, Aido v Padovi in La traviato v Mariboru. Tem se je pridružila še režija Lehárjeve operete Vesela vdova v Padovi. V zadnjih mesecih leta 2011 je režiral še opere Boris Godunov v Santiagu, Simon Boccanegra v Bilbau in Tosco v Tel Avivu. Hugo de Ana je za svoje umetniške dosežke prejel številne nagrade, med drugim je dobitnik nagrade “abbiati” leta 1997, in sicer za režijo oper Iris, Turandot in Hoffmannove pripovedke, leta 2002 pa mu je bila ista nagrada podeljena za opero Don Carlos v madridskem Teatru Real, in sicer za najboljšo režijo, scenografijo in kostumografijo. Leta 2002 je prejel tudi nagrado “Opera Award” za režijo Verdijeve opere Moč usode, dve leti kasneje pa za režijo Gounodove opere Faust.

**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 prof. 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 (s tema vlogama je debitirala v Operi SNG Maribor). V naslednjih letih je požela odlične kritiške odzive kot Mimì v Puccinijevi operi La bohème, Liù v Turandot, Desdemona v Othellu, Nedda v operi I pagliacci, 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 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 losangeleške Opere. 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, londonski Barbican, 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 (Jevgenij 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 idr.

**Valentina Čuden**

Sopranistka Valentina Čuden je svojo glasbeno pot začela na Dunaju, in sicer na glasbeni šoli v razredu prof. Vetter von der Lilie ter na konservatoriju za glasbo kot najmlajša članica pevskega zbora pod vodstvom prof. Otta Partmanna. Kot najstnica je bila zaposlena kot igralka v Auersperškem gledališču na Dunaju, sodelovala je tudi pri izvedbi Molnarjeve drame Dečki Pavlove ulice. Pevsko se je izpopolnjevala pri Piji Brodnik v Ljubljani. Pred tem se je izobraževala pri Yoriko Tanno in Stuartu Hamiltonu v Torontu. Sodelovala je tudi pri pevskih delavnicah pod vodstvom hrvaške sopranistke Dunje Vejzović, Ulfa Bästleina v Ljubljani, Daniela Ferroja v Italiji in Stephena Delanyja v Avstriji. Med letoma 2002 in 2006 je v Kanadi kot pevka in pianistka prejela več prvih nagrad na festivalu Kiwanis, na NATS festivalu ter na tekmovanju Canadian Music Competition, kjer je bila finalistka (2006). Leta 2004 je z odliko diplomirala kot koncertna pianistka na univerzi Carleton v Otavi v Kanadi v razredu Verne Jacobson. Za svoje izjemne uspehe je prejela nekaj štipendij, leta 2004 tudi odličje »Medal of Music«. Od leta 2009 je članica Opere SNG Maribor, kjer je nastopila v številnih vlogah: Frasquita (Carmen), Giannetta (Ljubezenski napoj), Sestra Genovieffa in Nella (Sestra Angelica, Gianni Schicchi), Grofica Ceprano (Rigoletto), Olga (Vesela vdova), Pošast (Kdor upa, ne odneha), Leonora (Črne maske) in Curra (Moč usode). V ljubljanski operni hiši je pela vlogo Madame Herz v Mozartovi enodejanki Gledališki direktor ter Leonoro v Črnih maskah Marija Kogoja. Oder je delila z mnogimi glasbeniki, med drugim s Sašo Olenjukom, Sabino Cvilak, Mileno Morača, Juretom Ivanušičem, Janezom Lotričem, skupino Katice itd. Pela je pod vodstvom raznih dirigentov, kot so Simon Robinson, Loris Voltolini, Benjamin Pionnier, Aleksandar Spasić, Igor Švara in Uroš Lajovic. Nastopila je na odrih v Sloveniji, Avstriji, Italiji, Kanadi in na Japonskem. Pevkin širok repertoar ključno zaznamujejo predvsem vidnejše in naslovne vloge del različnih glasbenogledaliških zvrsti, ki jih je poustvarila na odru mariborske Opere, med drugimi Eliza Dolittle (My Fair Lady), Amor in Dvorna dama (Kronanje Popeje), Aksinja in Kaznjenka (Lady Macbeth Mcenskega okraja), Rosalinda (Netopir), Musetta (La bohème), Norina (Don Pasquale), Lisa (Mesečnica) in Katja Silvana (Planinska roža).

**Max Jota**

Tenorist Max Jota je leta 2022 prejel nagrado Judita za vlogo Gabrieleja Adorna v Verdijevi operi Simon Boccanegra na Splitskem poletnem festivalu, revija Opera Britannia pa ga je leta 2014 uvrstila med najboljše svetovne moške izvajalce po debiju v naslovni vlogi Offenbachove opere Hoffmannove pripovedke v Teatru Verdi v Pisi (Italija). Glasbeni študij je opravil v Toskanskem opernem studiu (Studio Opera Toscano, LTL), izpopolnjeval se je tudi na mojstrskih tečajih interpretacije za operne pevce Mednarodne akademije lirske umetnosti (Accademia Lirica Internazionale di Arte Lirica) v Osimu, na šoli italijanske opere (Scuola dell’Opera Italiana) pri Teatru Comunale v Bologni ter na Zvezni univerzi Paraiba – UFPB v brazilskem mestu João Pessoa. Med njegovimi glavnimi nagradami velja omeniti prvo nagrado na mednarodnem tekmovanju opernih glasov (Concorso internazionale voce lirica) v okviru festivala Castrocaro, nagrado za najboljšega izvajalca na mednarodnem tekmovanju Riccardo Zandonai v Rivi del Garda; nagrado za najboljšega izvajalca skladbe Antonia Carlosa Gomesa na mednarodnem tekmovanju Maria Callas v São Paulu v Braziliji. Med najpomembnejšimi vlogami, v katerih je nastopil domala po vsem svetu, so Hoffmann (Hoffmannove pripovedke), Calaf (Turandot), Mario Cavaradossi (Tosca), Pinkerton (Madama Butterfly), Rodolfo (La bohème), Turiddu (Cavalleria rusticana), Don José (Carmen), Enzo Grimaldo (La Gioconda), Riccardo (Un ballo in maschera), Gabriele Adorno (Simon Boccanegra), Macduff (Macbeth), Oronte (Langobardi na prvem križarskem pohodu), Ismaele (Nabucco), Alfredo Germont (La traviata), Vojvoda Mantovanski (Rigoletto), tenorski part iz Verdijevega Rekviema, Giorgio (v Giordanovi operi Marcella), Creonte (v Leoncavallovi operi Kralj Ojdip), Don Giovanni (Don Giovanni) in Edgardo di Ravenswood (Lucia di Lammermoor).

**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) idr. Leta 2021 je prejel Glazerjevo listino za izjemne dosežke na področju operne poustvarjalnosti.

**Sebastijan Čelofiga**

Basbaritonist Sebastijan Čelofiga se je rodil v Mariboru, kjer je obiskoval nižjo in srednjo glasbeno šolo za petje pri profesorici Jolandi Korat. Po opravljenem sprejemnem izpitu se je vpisal na Kunstuniversität Graz, kjer je študiral v razredu prof. Ulfa Bästleina. Svojo profesionalno pevsko pot je začel v sezoni 1998/1999 kot zborist v mariborski Operi, katere stalni član je od leta 2000. Kot solist je oblikoval vloge v operah Madama Butterfly (Cesarjev komisar, Matičar), La traviata (Markiz d’Obigny), Zlatorog (Marco), Pikova dama (Narumov), Netopir (Dr. Falke), Werther (Johann), Tosca (Sciarrone, Ječar), La bohème (Alcindoro), Moč usode (Župan, Kirurg), Romeo in Julija (Gregorio), Hoffmannove pripovedke (Hermann, Schlémil), Črne maske (Petruccio), Vesela vdova (Cascada), Obuti maček (Kralj, Ljudožerec), Pogovori karmeličank (Javelinot), Carmen (Morales) idr. Sodeloval je z mednarodno priznanimi dirigenti, kot so Stefano Pellegrino Amato, Nello Santi, Francesco Rosa, Michael Halás, Marko Letonja, Valerij Gergijev, Benjamin Pionnier, Uroš Lajovic, ter z režiserji, kot so Plamen Kartaloff, Hugo de Ana, Diego de Brea, Janusz Kica, Pier Francesco Maestrini, Damir Zlatar Frey, Jun Aguni, Janez Burger idr. Z mariborsko Opero je gostoval v Italiji, na Hrvaškem, v Srbiji, Singapurju in na Japonskem. Kot koncertni pevec je ob različnih priložnostih nastopal z opernimi arijami in samospevi po Sloveniji in v Avstriji. Med njegove zadnje odrske kreacije na mariborskem odru sodijo vloge, kot so Fouquier-Tinville (Andrea Chénier), Dr. Pravnik (Planinska roža), Frank (Netopir), na začetku sezone 2020/2021 pa je debitiral v vlogi Odposlanca iz slovenske operne novitete Marpurgi.

**Marko Škofič**

Marko Škofič se je učil solopetje pri prof. Jolandi Korat na Konservatoriju za glasbo in balet v Mariboru ter študiral glasbeno pedagogiko na Pedagoški fakulteti v Mariboru. V obdobju šolanja se je udeležil številnih pevskih nastopov ter tekmovanj na državnem in mednarodnem nivoju. Pel je tudi v zasedbah, kot so komorni zbor Orfej pod vodstvom Andraža Hauptmana, komorni zbor Hugo Wolf pod vodstvom Aleša Marčiča, mešani pevski zbor Pro Musica in v vokalni sestav Opus-6, ki so s svojimi nastopi na raznih tekmovanjih doma in v tujini dosegali vrhunske rezultate, poje tudi v dalmatinski klapi Dalmari. V sezoni 2011/2012 je postal član zbora Opere SNG Maribor, kjer je poustvaril vloge gledališkega ravnatelja Kazimirja Kalana v Planinski roži, drugega oficirja Charles Lightollerja v Titaniku in Prvega turista v Tesli. Marko Škofič se udejstvuje tudi kot organist in zborovodja, ki ima pod svojim okriljem mešani zbor Ars Musicae v Limbušu in Mešani cerkveni pevski zbor v Destrniku.

**Mojca Potrč**

Sopranistko Mojco Potrč so v svet glasbe popeljali baletni čeveljci, kasneje pa je na glasbeni šoli v Mariboru vpisala še violino in klavir. Vrsto let je prepevala v tudi zboru Carmina Slovenica, s katerim še danes sodeluje. Leta 2006 je diplomirala kot profesorica glasbe na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Od leta 2002 sodeluje v Operi SNG Maribor kot solistka v manjših vlogah, od leta 2006 pa je redno zaposlena kot sopranistka v opernem zboru. Med njene operne in operetne vloge spadajo: Praskowia (Vesela vdova), Ida (Netopir), Giovanna (Rigoletto), Druga gozdna vila (Rusalka), Spreobrnjena novinka (Sestra Angelika), Žalostna deklica in Pošast (Kdor upa, ne odneha), Muza (Hoffmanove pripovedke), Grofica Ceprano (Rigoletto), Nova maska (Črne maske), Druga vešča (Dido in Enej). V srednji šoli in skozi vsa leta študija se je pevsko izobraževala pri vrhunskih pevcih tako v Sloveniji kot v tujini. Njene mentorice so bile Natalija Biorro, Irena Petkova, Petya Ivanova, Dragica Kovačič, Simona Raffanelli Krajnc in Brigitta Maya Picco. Z ansamblom !Kebataola! je sodelovala pri projektu Miracles in Morton Feldman: Kdo bi si mislil, da sneg pada, z zborom Carmina Slovenica je nastopila v performansu Na juriš in the mood, sodelovala je tudi na Choregie festivalu, festivalu Lent (Movàzs), kot solistka je nastopila tudi z zasedbo Toti big band Maribor. S pevkama Dado Kladenik in Valentino Čuden je leta 2013 ustanovila vokalni trio Serafine. S posebnim pedagoškim pristopom ter s praktičnimi izkušnjami nastopanja na različnih odrih – tako klasičnih kot zabavnih – razdaja svoje znanje mladim in jim tako pomaga uresničiti glasbene cilje v Studiu Primo.

**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 in Caroline Astor iz opernega muzikala Tesla.

**Terezija Potočnik Škofič**

Terezija Potočnik Škofič je univerzitetna diplomirana zgodovinarka in članica Zbora Opere SNG Maribor. Otroška leta je preživela v številni družini, v kateri je imela glasba, še posebej pa petje, pomembno vlogo. S tremi starejšimi sestrami je tako že od otroštva prepevala v kvartetu Zdovčeve dečve, soizdala zgoščenko koroških ljudskih pesmi Vigredni cajt ter sodelovala na turneji po Kanadi in ZDA. S kvartetom je dvakrat sodelovala na narečni popevki Vesela jesen, na koroškem etno jazz projektu Zbudimo kralja Matjazza, prav tako pa še vedno veliko nastopa po Sloveniji, zamejstvu in v tujini. Po končani gimnaziji Antona Martina Slomška v Mariboru leta 2002 se je vpisala na študij zgodovine na mariborski Filozofski fakulteti, obenem pa se je vpisala na tedanjo Srednjo glasbeno in baletno šolo Maribor (današnji Konservatorij Maribor), kjer je obiskovala pouk solopetja pri profesorici Alenki Češarek Krnjak. Zborovske izkušnje je nabirala v Vokalni skupini Canticum pod vodstvom Jožeta Fürsta, v Komornem zboru Hugo Wolf pod vodstvom Aleša Marčiča, vokalno pa se je izpopolnjevala tudi pri Simoni Raffanelli Krajnc. Leta 2009 je uspešno diplomirala iz zgodovine in obenem maturirala iz solopetja. Isto leto je postala članica Zbora Opere SNG Maribor. V mariborski Operi se je doslej predstavila v več solističnih vlogah, kot so Pastirček v Tosci, Paž v Rigolettu (v produkcijah iz leta 2012 in 2023), Sylvianne v opereti Vesela vdova, Zelo lepa maska v Kogojevi operi Črne maske, Drugi deček v Mozartovi operi Čarobna piščal in na več božičnih koncertih. Kot vokalistka izvaja tudi druge glasbene zvrsti in redno sodeluje s Pihalnim orkestrom Mežica, z Big bandom Konservatorija Maribor, s koroškimi jazzisti ter z različnimi narodnozabavnimi skupinami in sodobnimi glasbenimi sestavi.

**Nina Hvalec**

Nina Hvalec je magistrica profesorica angleščine in magistrica profesorica sociologije. Že leta 2016 in še v času študija je začela sodelovati z Zborom Opere SNG Maribor. Glasba jo spremlja od malih nog: po končani nižji glasbeni šoli iz klavirja, orgel in flavte se je v srednji šoli osredotočila predvsem na solo petje. Prve napotke je prejela od operne solistke in sopranistke Sabine Cvilak, kasneje pa se je vpisala v razred profesorja Aleša Marčiča, kjer je tudi uspešno zaključila šolanje. V času pevskega izobraževanja je osvojila več vidnejših priznanj – dvakrat je osvojila prvo mesto in zlato priznanje na regijskem delu tekmovanja TEMSIG (Celjska in Koroška regija) ter bronasto priznanje na državni ravni omenjenega tekmovanja. Na mednarodnem tekmovanju Petar Konjović je leta 2010 prejela drugo nagrado, leta 2012 tretjo nagrado, dvakrat pa je sodelovala tudi na Slovenskih pevskih dnevih. Leta 2016 je za svoje pevsko udejstvovanje prejela bronasto Gallusovo značko, Leta 2012 je v okviru kulturno-umetniškega projekta Maribor 2012 – Evropska prestolnica kulture nastopila v glavni vlogi Elize Doolittle v muzikalu My Fair Lady pod taktirko Damijana Močnika in v režiji Horsta Zanderja. Pevsko se je izpopolnjevala pri priznanih opernih solistkah – Sabini Cvilak, Rebeki Lokar in Andreji Zakonjšek Krt –, prav tako je sodelovala s številnimi priznanimi glasbeniki, ki delujejo znotraj in tudi izven meja klasične glasbe, kot so Tadeja Vulc, Sašo Vollmaier, Gal Gjurin, Severa Gjurin, Nina Pušlar, Alja Krušič, Jean Markič, Domen Gracej in Marko Smiljanić. Poleg solističnega udejstvovanja je mnogo uspehov požela v vokalnem kvartetu Rusalke. Dekliška skupina je na uglednem državnem tekmovanju Naša pesem kar dvakrat osvojila srebrno priznanje, leta 2016 pa celo prvo mesto v kategoriji malih vokalnih skupin. V Operi SNG Maribor se je solistično že predstavila na več zborovskih božičnih koncertih, v vlogah Turistke in Planinke v opereti Planinska roža Radovana Gobca, Turistke v opernem muzikalu Tesla Slavka Avsenika ml. ter kot solistka iz zbora v operni noviteti Marpurgi skladateljice Nine Šenk.

**Renata Krajnc**

Renata Krajnc je profesorica sociologije in nemškega jezika s književnostjo. Že med študijem na mariborski Filozofski fakulteti je začela obiskovati pouk solopetja pri profesorju Alešu Marčiču in zaključila izobraževanje pri profesorici Simoni Raffanelli Krajnc na Glasbeni in baletni šoli Antona Martina Slomška. Kot solistka je sodelovala pri različnih glasbenogledaliških projektih omenjene ustanove: med drugim je upodobila vlogo Mame v operi Janko in Metka, vlogo Pamine v operni pravljici Papageno igra na čarobno piščal, bila pa je tudi pripovedovalka v glasbeno lutkovni predstavi Koga se strah boji. V okviru Evropske prestolnice kulture – Maribor 2012 je poustvarila glavno vlogo Elize Doolittle iz muzikala My Fair Lady v režiji Horsta Zandra in pod dirigentskim vodstvom Damijana Močnika. Leta 2012 je bila solistka v Maši za mir Karla Jenkinsa v izvedbi orkestra Brass banda Maribor (današnjega Brass banda Slovenija) pod dirigentskim vodstvom Aleksandra Čonča. Leta 2014 je prejela tretjo nagrado na mednarodnem pevskem tekmovanju Petar Konjović v Beogradu, kot pevska solistka pa se je Izpopolnjevala tudi pri priznanih opernih umetnikih, kot so Vilma Vernocchi, Rebeka Lokar, Renzo Zulian, Marcos Fink in Andreja Zakonjšek Krt. Leta 2022 je bila solistka v oratoriju Blaženi Anton Martin Slomšek, kjer je sodelovala s Simfoničnim orkestrom Maribor in dirigentko Andrejo Došler. Renata Krajnc je svoj glas že večkrat posodila junakom risank in se ukvarja z njihovo sinhronizacijo. Od leta 2016 je redna članica Zbora Opere SNG Maribor. V mariborski Operi se je doslej predstavila z vlogo Tretjega dečka v Mozartovi operi Čarobna piščal, z vlogama Fortune in Palade iz Monteverdijeve opere Kronanje Popeje, z vlogo Druge služkinje v Puccinijevi operi Turandot, bila pa je tudi solistka na božičnem koncertu opernega zbora.

**Mihael Roškar**

Na Ptuju rojeni basbaritonist Mihael Roškar je glasbeno pot pričel s klarinetom na glasbeni šoli Karol Pahor pod mentorstvom prof. Damijana Kolariča in prof. Rudija Toplaka. S učenjem klarineta je pri prof. Kolariču nadaljeval v programu umetniške gimnazije Srednje glasbene in baletne šole Maribor, svoje znanje pa je izpopolnjeval v poletni šoli Mata Bekavca. Po zaključku srednje šole se je vpisal v program glasbene pedagogike na Pedagoško fakuleto Univerze v Mariboru. V tem času je delal solo petje pri prof. Olgi Gracelj, vokalno tehniko pri prof. Marjanu Trčku, klarinet in saksofon pri prof. Slavku Kovačiču, diplomiral pa je na temo irske (kositrne) piščali pod mentorstvom prof. Cveta Kobala. Več let je bil tudi član APZ Ptuj in Vokalnega ansambla Musica, kjer se je v okviru Pevske šole Musica pevsko izpopolnjeval pri prof. Robertu Fegušu. Udeležil se je več tečajev in izobraževanj, med drugimi tudi delavnice pevskega izraza pri dr. Anne Nacher in zborovskega seminarja pri dr. Bradyu R. Allredu. Med letoma 2016 in 2021 je sodeloval v več predstavah Teatra III, Mladinskega gledališča DPD Svoboda Ptuj in Ecipeci kreativnega gledališča. Leta 2016 je prevzel vodenje Komornega moškega zbora Ptuj, od leta 2019 pa kot ustanovni član prepeva v pevskem sestavu Opus 6. Z Opero SNG Maribor je začel prvič sodelovati leta 2013 pri izvedbi Verdijeve opere Aida. Redni član Zbora Opere SNG Maribor je postal leta 2022, še isto leto pa je debitiral v solistični vlogi Krmarja iz opere La Gioconda.