**Hamlet**

Velika opera (grand opéra) v petih dejanjih

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Ambroise Thomas** |
| Libreto | **Michel Carré, Jules Barbier** |

Po istoimenski tragediji Williama Shakespeara v adaptaciji Alexandra Dumasa starejšega in Paula Meuricea

|  |  |
| --- | --- |
| Glasbena izdaja | **NOMOS Edition, Trst 2025** |
| Praizvedba | **9. marec 1868,**  **Salle Le Peletier,**  **Opéra de Paris** |
| Premiera | **9. maj 2025,**  **Dvorana Ondine Otta Klasinc** |

*Produkcija Opere Angers Nantes – Opere v Rennesu*

**Ustvarjalci operne predstave**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigentka | **Mojca Lavrenčič** |
| Režiser | **Frank Van Laecke** |
| Scenograf in kostumograf | **Philippe Miesch** |
| Oblikovalec svetlobe | **Jasmin Šehić** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Koreograf | **Tom Baert** |
| Asistent režije | **Tim Ribič** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| Hamlet, danski princ | **Charles Rice** |
| Gertruda, danska kraljica in vdova kralja Hamleta | **Irena Petkova** |
| Klavdij, danski kralj in brat pokojnega kralja Hamleta | **Luka Ortar** |
| Ofelija, Polonijeva hči | **Valentina Čuden** |
| Laert, Polonijev sin | **Martin Sušnik** |
| Marcel, Hamletov prijatelj | **Bogdan Stopar** |
| Horacij, Hamletov prijatelj | **Jaki Jurgec** |
| Duh pokojnega kralja Hamleta | **Sebastijan Čelofiga** |
| Polonij, glavni komornik | **Alfonz Kodrič** |
| Prvi grobar | **Tomaž Planinc** |
| Drugi grobar | **Žiga Lakner** |
| Dansko plemstvo, vojaki, služabniki, kmetje | |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Baletni ansambel SNG Maribor**

Mircea Golescu, Gabriel Marin, Vadim Kurgajev, Vasilij Kuzkin

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertna mojstrica | **Oksana Pečeny** |
| Korepetitorji | **Sofia Ticchi**  **Anna Fernandez Torres**  **Robert Mraček** |
| Šepetalka | **Sabina Alatič** |
| Lektorica za francoski jezik in slovenski prevod libreta | **Katja Ferlinc Knez** |
| Predvajanje nadnapisov | **Kristina Prah**  **Cristian Popovici** |
| Inšpicienta | **Matjaž Marin**  **Filip Tašner** |
| Inšpicient luči | **Robert Mraček** |

**VSEBINA OPERE**

***Prvo dejanje***

Na danskem dvoru Elsinor še nista minila dva meseca od smrti kralja Hamleta, ko fanfare že zmagoslavno naznanjajo sklenitev nepričakovane zveze: Klavdij, brat preminulega kralja in novi danski kralj, se je poročil s kraljico Gertrudo, bratovo vdovo. Toda vsi se vendarle ne prepuščajo svatovskemu veseljačenju – princ Hamlet, sin umrlega kralja, razočaran in globoko pretresen zaradi nagle materine poroke, z distance opazuje to neprimerno in sramotno dogajanje.

Hamletovo žalovanje za očetom prekine Ofelija, hči dvornega svetovalca Polonija. Ker je zaljubljena v Hamleta, je vznemirjena zaradi govoric, da namerava zapustiti dvor, toda Hamlet jo pomiri, da ostaja njegova naklonjenost nespremenjena. Kmalu se jima pridruži še njen brat Laert, da bi se poslovil pred svojim potovanjem na Norveško. Kot skrben brat prepusti Ofelijino varstvo Hamletu.

Medtem ko ves dvor proslavlja kraljevo poroko, se Hamlet umakne v samoto. Njegovo razmišljanje o dogodkih prekine vznemirljiva novica, ki mu jo sporoči prijatelj Horacij: ponoči so namreč opazili, kako tava duh pokojnega kralja po grajskem obzidju.

Tisto noč Hamlet na grajskem obzidju opreza za duhom, dokler se ta resnično ne prikaže in danskemu princu razkrije strašno novico: Klavdij je zastrupil kralja Hamleta, da bi se polastil prestola. Duh pokojnega kralja pozove sina, naj maščuje izdajalsko dejanje, pri tem pa naj prizanese kraljici Gertrudi. Vidno vznemirjen Hamlet priseže, da bo izpolnil očetovo voljo.

***Drugo dejanje***

Ofelija je vznemirjena zaradi vse večje Hamletove brezbrižnosti. V svoji čustveni ranljivosti in zmedenosti hrepeni po tem, da bi zapustila dvor – toda kraljica Gertruda jo prosi, naj ostane, saj verjame, da bi njena navzočnost lahko pomirila princa. Tudi Klavdij je opazil vedno bolj nepredvidljivo Hamletovo vedenje. Gertruda, ki jo prežema nemir, se sprašuje, ali morda njen sin pozna pravi vzrok očetove smrti, Klavdij, ki skrbno skriva svojo zaskrbljenost, pa vztraja, da Hamlet preprosto izgublja razum.

Kmalu zatem se pojavi princ in zavrne Klavdija, ki ga je naslovil kot »svojega sina«, obenem pa z ironično duhovitostjo napove, da bo tistega večera uprizorjena gledališka predstava. Ko prispejo igralci, jih Hamlet skrivaj prepriča, naj uprizorijo *Umor Gonzaga* – zgodbo, ki prikazuje zločin, nadvse podoben smrti njegovega očeta: kralja ubijejo z zastrupitvijo, da bi si morilec lahko prilastil krono. Hamlet upa, da bo prizor z nehoteno reakcijo pri Klavdiju in morda celo pri kraljici Gertrudi izzval razkritje resnice.

Da bi prikril svoj namen, se Hamlet pretvarja, da je nor – z igralci pije in se norčuje, svojo odločnost, da bi spoznal resnico, pa skriva za tančico posmeha in igre.

Ko se znoči, se dvor zbere, da bi si ogledal predstavo. Njen učinek je takojšen in silovit: ko morilec v igri seže po kroni, Klavdij pobesni in nenadoma prekine predstavo. Hamlet, ki je še vedno v vlogi razkrinkovalca in ga je razkritje še dodatno opogumilo, Klavdiju sname krono z glave, kar šokira prisotne in le dodatno poglobi nemir, ki pretresa dvor Elsinor.

***Tretje dejanje***

V samoti Hamlet premišljuje o naravi življenja in smrti. Z bridkostjo ugotavlja, da je imel priložnost ubiti kralja, a je pri tem okleval. Ko sliši, da se približuje Klavdij, se skrije. Tiran, ki ga muči krivda, poklekne k molitvi in prosi mrtvega brata, naj zanj posreduje pri Bogu. H Klavdiju nato pristopi Polonij, da bi ga potolažil, nato pa odideta.

Hamleta osupne spoznanje, da je bil tudi Polonij vpleten v očetov umor. Ko se mu približata Gertruda in Ofelija, v Hamletu izbruhne bes. Hladno zavrne Ofelijino ljubezen in jo roti, naj zbeži s skorumpiranega dvora in poišče zatočišče v samostanu. Njegove krute besede jo strejo in v solzah zapusti sobo. Gertruda, ki je prav tako globoko pretresena, se začne spraševati, kaj je v resnici vir sinove bolečine.

Ko ostaneta sama, Hamlet svoj bes usmeri proti materi. Obtoži jo izdaje in jo prisili, da se sooči z resnico o lastni vlogi pri moževem umoru. Ko ga Gertruda milo prosi za odpuščanje, se znova prikaže duh pokojnega kralja Hamleta, ki sina opomni, da je maščevanje namenjeno le Klavdiju in da mu ni dano soditi svoji materi. Ker duha ne more videti, je Gertruda prepričana, da je Hamlet dokončno izgubil razum.

***Četrto dejanje***

Ofelije se je polastila blaznost. Zaznamovana z bolečino in izdajo se umakne v svoj svet sanj in iluzij. V prepričanju, da je Hamletova nevesta, se oklepa drobcev spominov in domišljije. Njene misli tavajo k zgodbi o vodni nimfi – eteričnemu bitju, ki s svojo zapeljivostjo vabi izgubljene duše v pogubo.

Ujeta v žalost in povsem odmaknjena od preostalega sveta si vzame življenje in tiho zdrsne v globino nežno žuborečega potoka.

***Peto dejanje***

V odmaknjenem kotičku pokopališča Hamlet naleti na grobarja, ki sta pravkar izkopala svež grob, in ju radovedno povpraša, komu je namenjen – a mu moža ne znata povedati. Prežet z bolečino in krivdo Hamlet obžaluje trpljenje, ki ga je povzročil Ofeliji, in objokuje ljubezen, ki jo je zavrgel.

Laert, ki se je pravkar vrnil z Norveškega, je pretresen zaradi novice o sestrini smrti, za katero krivi Hamleta. Besen se spopade s princem v dvoboju. Ko Hamlet ranjen pade, vstopi žalna procesija za Ofelijin pogreb. V tistem pretresljivem trenutku Hamlet dokončno dojame strašno resnico, da Ofelije ni več.

Globoko užaloščenemu se še zadnjič prikaže duh kralja Hamleta in sina opomni na obljubo, da bo maščeval zločin, ki je razdrl njihovo družino. Z rastočim besom Hamlet obračuna s Klavdijem in ga ubije – in tako končno maščuje očetov umor.

Medtem ko duh pokojnega kralja počasi izginja, njegove poslednje geste razkrijejo Klavdijevo krivdo in Hamletovo nedolžnost. Kljub svoji izčrpanosti in ranjenosti Hamlet vstane, opogumljen z vzklikajočimi glasovi zbranih, ki ga pozdravljajo kot pravega kralja Danske.

**IZ GLEDALIŠKEGA LISTA**

Francoski skladatelj **Charles Louis Ambroise Thomas** (1811–1896) je, zahvaljujoč svojemu očetu, violinistu in glasbenemu učitelju, že zgodaj prejel osnove glasbene izobrazbe in se zgodaj vpisal na Pariški konservatorij. Študij je leta 1832 zaključil z Rimsko nagrado (Prix de Rome), ki mu je omogočila triletno bivanje v rimski Vili Medici, od koder se je vrnil v Pariz leta 1835 in začel komponirati opere, sprva brez vidnejšega uspeha. Pozornost je vzbudil šele s komično opero *Le caïd* (*Poveljnik*, 1849), ki kaže še močne rossinijevske vplive, nato še s komično opero *Le songe d'une nuit d'été* (*Sen kresne noči*, 1850), ki pa ima zaradi svoje parodične note razen naslova bore malo skupnega z istoimensko Shakespearovo dramo.

Po smrti skladateljskega kolega Gaspareja Spontinija leta 1851 je Thomas zasedel njegovo člansko mesto v Akademiji lepih umetnosti, pet let pozneje pa je postal profesor kompozicije na Pariškem konservatoriju, kjer je leta 1871 na mestu ravnatelja nasledil preminulega skladatelja Daniela Françoisa Esprita Auberja. Dve leti po praizvedbi Gounodevega *Fausta* ga je uspeh te opere navdihnil za komponiranje opere *Mignon* po Goethejevem romanu *Učna leta Wilhelma Meistra* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), nato pa še za opero *Hamlet*, ki je bila njegov prvi mednarodni uspeh.

V Franciji je sredi 19. stoletja vladalo veliko zanimanje za Shakespearova dela, kar je spodbudilo tudi Thomasa, da je najprej napisal že omenjeno komično opero *Sen kresne noči*. Toda Thomasev *Hamlet* ni bil reakcija na Gounodevo opero *Romeo in Julija* (*Roméo et Juliette*), prvič uprizorjeno leta 1867 v Théâtre Lyrique, kot so sprva domnevali nekateri strokovnjaki, ampak »projekt« z daljšo zgodovino, saj sta libretista Jules Barbier in Michel Carré za Thomasa že konec leta 1850 pripravila besedilno predlogo v štirih dejanjih, na katero je dokončal prvo verzijo opere (1868), vendar pa je vodstvo pariške Opere zahtevalo, da mora biti delo napisano v formatu vélike opere (fr. *grand opéra*), v petih dejanjih in z obveznim baletnim prizorom.

Thomas je v *Hamletu* sledil vzoru francoske lirične drame (*drame lyrique*), pri čemer je bil njegov pogled na glasbenogledališka dela Wagnerja, Bizeta, Fauréja in Debussyja večinoma skeptičen. Svoje poglede na opero kot najžlahtnejšo glasbenogledališko zvrst je prenesel tudi na naslednike, denimo na Julesa Masseneta, skladatelja še danes pogosto izvajanih oper *Manon* in *Werther*. Opero *Hamlet* je komponiral po besedilni predlogi, ki sta jo Barbier in Carré zasnovala po uspešni adaptaciji Shakespearove tragedije, uprizorjene v Théâtre Historique leta 1847, ki sta jo soustvarila Alexandre Dumas starejši in Paul Meurice, medtem ko je Thomaseva opera *Hamlet* doživela svojo praizvedbo 9. marca 1868 v pariški Operi oziroma v Salle Le Peletier.

Thomasu je z različnimi sredstvi uspelo doseči enotnost, ki je v *Hamletu* ustvarila določeno napetost, k čemur so prispevale tudi tradicionalne arije in ansambelske scene, ki so dramaturško združene v medsebojni povezanosti. K večji glasbenodramaturški kompaktnosti opere in njenemu približevanju zvrsti glasbene drame prispevata tudi ponavljanje tem v smislu vodilnih motivov, ki označujejo različna psihološka stanja in medosebne odnose, kot denimo ljubezenski odnos med Hamletom in Ofelijo, kakor tudi uporaba določenih instrumentov, ki so povezani z določenimi liki, na primer s Hamletom (violončelo) ali Ofelijo (flavta, harfa), pri tem pa ustvarjajo značilen zvočni kolorit in glasbeno atmosfero.

Kljub temu da je bil Thomas s komponiranjem opere leta 1867 že pri koncu, je šele v švedski sopranistki Christini Nilsson našel idealno interpretinjo za Ofelijo – več težav je imel skladatelj z iskanjem primernega tenorista, zato so za naslovno vlogo določili »razpoložljivega«, a izjemnega dramskega baritonista Jeana-Baptista Fauréja. Praizvedbo je dirigiral François George-Hainl. Za uprizoritev v londonski Kraljevi operi na Covent Gardnu je Thomas leto pozneje (1869) pripravil italijansko verzijo v prevodu Achilleja de Lauzièresa, ki je v smislu pripovednega toka zvestejša Shakespearovemu izvirniku in po kateri na koncu Hamlet umre, še isto leto pa je bila v Leipzigu uprizorjena tudi nemška različica opere v prevodu Friedricha Wilhelma Langhansa.

V vlogi Ofelije, ki je namenjena koloraturnim sopranistkam, so nastopale številne uveljavljene pevke, kot so Nellie Melba, Emma Calvé in Lillian Nordica. Naslovno vlogo so prav tako upodobili nekateri slavni baritonisti: Franz Betz, Giuseppe Kaschmann (Josip Kašman), Maurice Renaud, Mattia Battistini in Titta Ruffo, ki so prispevali, da se je Thomasev *Hamlet* obdržal na svetovnih sporedih do zgodnjega dvajsetega stoletja. Po premieri *Hamleta* v francoskem mestu Lille leta 1960 je nekaj pevcev spet začelo nastopati v naslovni vlogi, predvsem Sherrill Milnes v San Diegu (1978), New Yorku (1982) in Chicagu (1890), v vlogi Ofelije pa Joan Sutherland v Torontu (1986). Najvidnejši interpret naslovne vloge Hamleta je bil Thomas Hampson (1993) v Monte Carlu. V nobeni od slovenskih opernih hiš – tako v Mariboru kot v Ljubljani – Thomaseve opere *Hamlet* še niso izvedli.

**dr. Manica Špendal**

**Opera kot interpretacija: *Hamlet* Ambroisa Thomasa**

**in njegova povezanost s Shakespearom**

Ambroise Thomas (1811–1896) se je rodil v francoskem Metzu in se zelo zgodaj proslavil kot čudežni otrok, ki je že pri devetih letih igral klavir in violino na povsem profesionalni ravni. Njegova življenjska pot, posuta s številnimi priznanji in nagradami, mu je tlakovala zavidanja vredno akademsko in glasbeno kariero, kar se zdi z vidika družbenega pogojevanja povsem logičen korak za posameznika, ki prihaja iz glasbene družine in je spontano podvržen vzgoji očeta violinista in matere, nadarjene pianistke. Toda kar se sprva bere kot začetek biografije novega »Mozarta iz Metza«, se v resnici ni zaključilo z navdušenim ali celo posthumnim triumfom občinstva, saj so Thomaseve opere – z redkimi izjemami – že v začetku 20. stoletja naglo utonile v pozabo. Številnim opernim poznavalcem so se namreč zdele preveč akademske, preveč »francoske« ali pa – še posebej v luči porajajočega se wagnerjanstva, Verdijevega glasbenega gledališča in italijanskega verizma – preprosto preveč konservativne. A četudi so ga sodobniki obtoževali marsičesa, predvsem že omenjene konservativnosti in eklektičnosti, je prav on avtor edine uglasbitve *Hamleta*, ki se uprizarja še danes.

Čeprav je Ambroise Thomas ob Charlesu Gounodu, Camillu Saint-Saënsu in Julesu Massenetu soustvarjal novo operno zvrst *drame lyrique*, ki se še danes upira natančnejšim definicijam in jo lahko razumemo bodisi dobesedno kot lirično dramo oziroma kot francosko različico glasbene drame, se je njegova skladateljska kariera začela z ustvarjanjem komične opere (*opéra comique*), ki je kot specifična glasbenogledališka zvrst nastala že v 18. stoletju in je bila tesno povezana z najverjetnejšim mestom svoje uprizoritve – s pariškim gledališčem Opéra Comique, ki je izhajalo iz meščanske tradicije in se borilo za svoj prostor ob državni pariški Operi, ki pa jo je neposredno podpiral francoski dvor oziroma vsakokratni establišment francoske oblasti.

Prav na odru Opére Comique je Thomas dosegel svoje prve uspehe, na primer z deloma *Le caïd*[[1]](#footnote-1) (*Poveljnik*, 1849) in *Le songe d’une nuit d’été* (*Sen kresne noči*, 1850), katerih odmevnost mu je prinesla pomembna priznanja: leta 1851 je postal član Akademije lepih umetnosti (*Académie des Beaux-Arts*), leta 1856 profesor kompozicije na Pariškem konservatoriju, leta 1871, po smrti Daniela Auberja, pa tudi ravnatelj te prestižne glasbene institucije. Thomas se je uveljavil tudi kot skladatelj množičnih zborov, ki so krepili kolektivni duh Francozov in so bili priljubljeni v času Drugega cesarstva, nemalokrat pa mu je bilo zaupano tudi članstvo v marsikaterih umetniških komisijah, ki so aktivno sooblikovali tedanjo francosko kulturno politiko. Skratka, Thomas si je s svojim neutrudnim delom ter širokim in dinamičnim delokrogom utrdil mesto v pariškem umetniškem establišmentu in ga zadržal vse do smrti, kar je pomenljivo vplivalo tudi na estetsko recepcijo njegovih del.

Thomasevo življenje, ki je trajalo skoraj celotno 19. stoletje – od 1811 do 1896 –, je zaznamovala napeta prelomnica med tradicijo in prebojem, ki se je vsaj deloma zrcalila tudi v spremembi družbenopolitične klime med Drugim cesarstvom (1852–1870) in Tretjo republiko. Za ambicioznega skladatelja, kakršen je bil sam, se je to velikokrat zdelo kot nevarna hoja po vrvi visoko nad tlemi, saj je ustvarjal v času, ki ga je po eni strani zaznamovala prestižna tradicija francoske opere, na drugi pa vse bolj divji in nepredvidljivo utripajoči duh moderne. Kar šestnajst del je Thomas zvesto ustvarjal opere s pregledno strukturo, manjšim ansamblom in melodično bogato glasbo v slogu, ki je postal nekakšen zvočni emblem glasbenega odra Opére Comique. A tudi ko je ustvarjal poznejša dela, kakršna je denimo operna enodejanka *Gillotin et son père* iz leta 1859, ki jo je leta 1974 revidiral in preimenoval v *Gille et Gillotin*, je bilo očitno, da se ta zvrst postopoma staplja s svojo sestro z nasprotnega (vsaj družbenega, če že ne docela umetniškega) pola, veliko opero (*grand opéra*) in da v svoji izvorni obliki postaja že preživeta in notranje izpraznjena. Morda je tudi Thomas zaznal, da Opéra Comique (tako institucija kot glasbena zvrst) tone v epigonsko fazo svoje eksistence – še posebej, ker je bila *Gille et Gillotin* s pomočjo pravnih sredstev in brez njegove umetniške prisotnosti na vajah dobesedno porinjena na oder, morda pa je »senca« njegove uspešne kariere preprosto zastrla »sonce« njegovega glasbenega navdiha, kar se kaže v pomenljivem, kar šestletnem premoru ustvarjanja oper med letoma 1860 in 1866.

Prav v tem obdobju sta nastali Gounodevi, za številne operne poslušalce vizionarski priredbi Goetheja in Shakespeara – *Faust* (1859) in *Roméo et Juliette* (1867). Umetniška dela, ki so temeljila na literarnih predlogah – posebej delih neprekosljivih klasikov – v Franciji 19. stoletja niso bila nobena redkost, zato se zdi povsem logično, da je tudi Thomas leta 1866 svoj ustvarjalni molk prekinil z *Mignon* (prav tako priredbo Goethejeve literarne mojstrovine *Učna leta Wilhelma Meistra*), s katero mu je uspelo pokazati svojo glasbenodramaturško dovršenost in se dokončno uveljaviti kot »resen« francoski operni skladatelj. Gounoda in Thomasa pa je povezovalo še nekaj – oba sta namreč sodelovala z istima libretistoma, zvezdama tedanje operne scene: Julesom Barbierjem in Michelom Carréjem. Z obema je Thomas že med svojim ustvarjalnim zatišjem po letu 1860 intenzivno pripravljal *Hamleta* – v upanju, da bi se mu tokrat uspelo prebiti na oder slavne pariške Opere, domujoče v palači Garnier. Tam je sicer že doživel nekaj uspehov, na primer z dvodejanko *Le comte de Carmagnola* (1841) po libretu Eugèna Scriba, toda po uspehu z *Mignon* se je želel vrniti s še bolj ambicioznim projektom – svojo prvo veliko opero.

Na tem mestu velja opomniti, da so strogi pogoji za dodelitev državnih subvencij od pariške Opere zahtevali, da vsako leto uprizori vsaj eno *grand opéro*, da bi lahko upravičila in ohranila svoj status. Ta je morala imeti pet dejanj, vključevati tudi vsaj en baletni prizor in izhajati iz dramatične, zgodovinske vsebine. Thomas je zato *Hamleta* prilagodil tem zahtevam: četrto dejanje je razdelil na dve polovici, v novo četrto dejanje je dodal še baletno glasbo in spremenil zasedbo – in tako je 9. marca 1868 njegova prva velika opera vendarle dočakala svojo praizvedbo.

Z močnim naslonom na tradicijo *grand opére* je Ambroise Thomas s *Hamletom* dvignil operno umetnost v svet lirične oziroma glasbene drame (*drame lyrique*) ter s tem tlakoval pot novemu odrskemu izrazu, ki se je pozneje manifestiral v opernem ustvarjanju Julesa Masseneta in Georgesa Bizeta. Thomas je s svojo sintezo tradicije in inovacije, ki se v njegovi glasbenogledališki poetiki razprostira med lahkotnostjo *opére comique* in patosom *grand opére*,pomembno začrtal nadaljnjo razvojno slogovno pot *drame lyrique*: odrsko dogajanje se je tako osredotočilo na manjše število oseb, kar je omogočilo tudi bolj prepričljivo odrsko realizacijo intimnih prizorov. Tudi pivske pesmi, balade in ljudsko izročilo so se v *drame lyrique* »naravno« združili z deklamatornim slogom petja in melodičnim razkošjem v orkestru. Operni liki so posledično postali bolj življenjski, pri čemer niso bili več apriorno heroji ali kakorkoli drugače karikirane osebnosti, ampak veliko bolj prizemljeni posamezniki »iz mesa in krvi«, postavljeni v pogosto konflikten družbeni kontekst, ki je oblikoval njihovo ravnanje in postavljal pravila njihovega sveta.

Tako je Thomas tudi v *Hamletu* v glasbenodramaturškem smislu izrisal prefinjeno igro moči med kraljico Gertrudo, Hamletom in Ofelijo (Ophélie). V duhu *drame lyrique* je Hamletu in Ofeliji postavil enakovredno žensko figuro. Še preden v drugem dejanju Ofelija zapoje svojo arijo, lahko v uvodu opere zaslišimo motiv dueta *Doute de la lumière* (*Dvomi o svetlobi*), v katerem ji je Hamlet nekoč prisegel ljubezen. Ko se Hamlet nato pojavi med njeno arijo in jo popolnoma ignorira, je Ofelija prepričana, da je ne ljubi več, zato prosi kraljico Gertrudo, če lahko zapusti dvor.

A pravo norost je v Thomasevi operi treba iskati drugje, pri čemer se kot očitna izbira – vsaj s tradicionalno percepcijo histeričarke – kaže celotno četrto dejanje, ki je posvečeno Ofeliji in njenemu »prizoru blaznosti« in naposled tragične smrti. Potem ko trdi, da je Hamlet njen mož, zapoje melanholično balado z virtuoznimi in ekscitiranimi koloraturami, ki se z glasbenim citatom teme iz dueta *Doute de la lumière* prelijejo v slutnjo bližajoče se smrti. Čeprav je pri Shakespearu Hamletov umor Ofelijinega očeta Polonija ključen dogodek, ki privede do njenega samomora, sta libretista Barbier in Carré ta prizor izpustila, njen duševni razpad pa sta v skladu z romantičnim idealom ljubezni kot ultimativni življenjski sili pripisala zgolj zlomljenemu srcu, čemur pa lahko – predvsem z naslonom na Ofelijino psihološko sorodnost s Hamletom in njuno skupno ujetostjo v komplot dvornih intrig, ki paralizirajo manifestacijo želje obeh – oporekajo številne sodobne uprizoritve in novi poskusi branja Shakespearove tragedije ter njenih nadaljnjih odrskih adaptacij.

Zanimivo razlago o globljih motivih Shakespearove tragedije, ki presega freudovsko fokusacijo na pomen Ojdipovega kompleksa, je podal francoski psihoanalitik Jacques Lacan v svojem seminarju *Želja in interpretacija želje v Hamletu*,[[2]](#footnote-2) v katerem danskega princa ne predstavi kot lika, ki bi bil ohromljen zaradi psihološke neodločnosti, temveč kot subjekt, katerega želja je strukturno blokirana znotraj razkrojenega simbolnega reda. Hamletova nezmožnost delovanja tako ne izhaja iz šibkosti volje, temveč iz premestitve njegove pozicije v družinskih in jezikovnih strukturah, ki oblikujejo subjekt. S smrtjo očeta in uzurpacijo očetovske vloge, ki jo zavzame skorumpirani Klavdij, razpade simbolna funkcija Ime-Očeta, Hamlet pa se nenadoma znajde v svetu, kjer so koordinate želje temeljito premešane. Objekt-vzrok njegove želje (*objet petit a*) je izmaknjen ali odsoten, figure, kot je Ofelija, pa njegovega hrepenenja ne morejo stabilizirati, temveč prejkone reflektirajo praznino, okoli katere kroži to hrepenenje.

Lacan tako znameniti monolog *Biti ali ne biti* ne bere kot Hamletovo razmišljanje o samomoru, temveč kot spoprijem z Realnim – tj. z mejo simbolnega, izkušnjo simbolne kastracije in nebivajočega, ki preganja subjekt. Duh starega kralja po tej razlagi ni zgolj narativni element, temveč vračanje Realnega: spektralni simptom razpadlega simbolnega reda, ki terja dejanje, za katerega ni več simbolne legitimacije. Hamletovo odlašanje tako ne sledi logiki odlašanja, temveč temporalni logiki želje, zato lahko ponovno deluje šele, ko se na obzorju pokaže možnost novega simbolnega reda, ki ga napove prihod Fortinbrasa. Kot sklene Lacan, želje ne moremo preprosto predpostaviti, ampak jo moramo najprej razložiti, pri čemer *Hamlet* postane oder, na katerem se v mediju jezika razgrne drama želje, izgube in interpretacije.

Thomas se je kot močan glasbeni dramatik izkazal v vsaj štirih ključnih prizorih opere – prvi v tem nizu se gotovo izrisuje v duetu Hamleta in njegove matere Gertrude, ki ga lahko tudi v psihoanalitičnem smislu označimo za nesporni »vrhunec« opere. Naslednji prizor iz nabora najprepričljivejših glasbenih upodobitev dramskih konfrontacij je finale drugega dejanja; tukaj imamo v mislih predvsem prizor po izvedeni pantomimi (mišnici) *Umor Gonzaga*, ki vidno pretrese aktualnega kralja Danske, Klavdija, v katerem Hamlet prepozna morilca svojega očeta. Pantomima je neposredno označena z »želom tujega«, če nekoliko bolj svobodno uporabim metaforo Bernharda Waldenfelsa, ki označuje drugost znotraj lastnega subjekta (v tem primeru glasbene podobe opere), kar se kaže v Thomasevi izbiri eksotičnega inštrumenta – saksofona, ki se kot »eksterni označevalec« resnice prvič pojavi v operni literaturi. V kaotičnem zaključku opere se tako ponovno oglasi fragmentiran motiv napitnice, s katerim je Hamlet malo prej »izrekel« dobrodošlico gostujočim igralcem, ki pa sedaj v novi zvočni konstelaciji označuje Hamletovo zblaznelost in neizogibno spoznanje o prihajajoči tragediji.

Z enako intenziteto dramatičnosti nas prepriča tudi prizor iz prvega dejanja, v katerem Horacij, Marcel in Hamlet pričakujejo prihod duha Hamletovega očeta. Mističen koralni uvod, ki ga nadvse prožno oblikujeta klarinet in angleški rog, se povsem spontano staplja z oddaljenimi zvoki slavja iz dvorca Elsinor, pri tem pa dobimo celo vtis modernističnega zvočnega kolaža. Podoben eksotizem, tokrat s skandinavskega severa, lahko zasledimo tudi v melanholično obarvani melodiji v as-molu iz Ofelijinega prizora blaznosti (*Pâle et blonde*). Prav ta lirična napoved Ofelijine utopitve je prevzeta iz švedske ljudske balade, *Djupt i hafvet* (*Globoko v oceanu*), s katero je Thomasa seznanila njegova prva operna Ofelija – sopranistka Christina Nilsson. Zanimiv paralelizem z Wagnerjevo kompozicijsko logiko semantičnega označevanja se kaže denimo tudi v Thomasevi uporabi reminiscenčnega motiva Hamletovega in Ofelijinega srečanja iz prvega dejanja, ki se nato še večkrat ponovi, še posebej pred Ofelijinim tragičnim koncem, s čimer skladatelj nedvoumno pokaže na vzrok omračitve njenega uma – izgubo Hamletove ljubezni.

Čeprav sta že v Shakespearovem izvirniku prikazana kot sorodni duši, sta Ofelija in Hamlet kljub temu odtujena – povezuje ju resnična ali le domnevna norost. Prav v vprašanju Hamletove prisebnosti se razkrije glasbenodramaturška spretnost Ambroisa Thomasa. Čeprav sta libretista iz Shakespearove predloge – razen znamenitega monologa *Biti ali ne biti* – odstranila vse Hamletove introspektivne trenutke, je skladatelju vseeno uspelo na subtilen način manipulirati z gledalčevo percepcijo protagonista. Tako denimo brez vsakršnih zadržkov do opernih tradicij v tretjem dejanju ustvari dialog med Gertrudo in Hamletom, kjer ji ta neposredno in brez olepševanja vrže v obraz svoj prezir, saj jo dojema kot morilko svojega očeta. Ta prizor, z dvanajstimi razburkanimi menjavami izvajalskega tempa, stopnjuje napetost in razkrije Hamletovo bistrost, zaradi katere ga – ironično – mati dojema kot norega. Njen vtis izhaja po eni strani iz lastnega strahu, da bo razkrita, po drugi pa iz Hamletovega nepredvidljivega, normam nasprotujočega vedenja, kot je prikazano denimo v drugem dejanju, kjer Hamlet v slogu *drame lyrique* nepričakovano zapoje veselo in poskočno napitnico (*Chanson bachique*). A Thomas ta trenutek mojstrsko obrne, tako da se navidezno brezskrbno veseljačenje iznakazi v tesnobno in celo groteskno razpoloženje. Ko želi Hamlet z zrežiranim prizorom razkriti kralja Klavdija kot morilca svojega očeta, začne z verzom *Ô vin, dissipe la tristesse* (*O vino, preženi žalost*)*.* Ko se mišnica zapre in Hamlet glasno obtoži Klavdija umora, na dvoru izbruhne kaos – toda Thomas na tem mestu presenetljivo dovoli Hamletu, da kljub svoji pretresenosti utiša zbor z vrnitvijo k refrenu pivske pesmi.

Medtem ko Gertruda in dvor v njem vidijo le blazneža, se v sodobnih inscenacijah opere *Hamlet* večkrat poudarja še nekaj drugega: Hamlet je namreč edini, ki vidi jasno in zaradi svoje etične integritete ne sledi slepo nemoralnim političnim avtoritetam – je edini, ki stopa iz začrtane poti osebne in politične oportunosti, zato je tudi drugačen od vseh drugih. Znameniti Shakespearov citat »Nekaj je gnilega v deželi danski«, pokaže, da je Hamlet tisti, ki vidi razkroj onkraj bleščeče fasade dvora, kar navsezadnje morda sovpada tudi s Thomasevo umetniško intenco po preseganju bleščečega, a vsebinsko izpraznjenega opernega spektakla. Da bi dosegel višji nivo emfatičnosti zvočne teksture, je Thomas glavnino melodij opere prenesel v orkester. Hamleta najpogosteje označi z žlahtnim zvenom violončela, Ofelijo pa z eteričnima flavto in harfo. Razmerje med vokalom in orkestrom postane jasno že v prvem dejanju: duh očeta se Hamletu oglasi na enem samem tonu, negibno in brez izraza. Pravo čustveno globino tega prizora pa ustvari šele inštrumentalna spremljava, ki se udejanji v novem, nenavadnem spoju angleškega roga in baritonskega saksofona z godali. Thomas daje prednost razumljivosti pétega besedila, z redkimi, a izrazitimi koloraturami, medtem ko orkester – kot pri Wagnerju – postane osrednji glasbeni protagonist oziroma subjekt, ki tako v tematskem kot emocionalnem smislu povezuje prizore.

Za svojo izvirno orkestracijo in poglobljeno glasbeno dramaturgijo je Thomas že po praizvedbi opere prejel velik aplavz. *Hamlet* je dosegel mednarodne odre, pri čemer je bil samo v pariški Operi do leta 1918 uprizorjen kar 321-krat. Barbier in Carré sta v skladu s francosko dramsko tradicijo Hamletu namenila srečen konec. Na pariški praizvedbi je Hamlet po maščevanju Klavdija postal kralj – in tako, v nasprotju z izvirnikom, ni umrl zaradi Laërtovega zastrupljenega meča.

Shakespearov original je bil v zgodnjih francoskih prevodih sicer očiščen svoje stvarne govorice, številnih likov in zapletov ter celo pregovorno turobnega in z obešenjaškim humorjem prežetega »angleškega« duha – vse to v korist domnevno bolj vzvišenega sloga in »lažje prebavljive« zgodbe z manj smrtnimi izidi. Z vznikom romantike pa se je odprla pot za nove prevode in reinterpretacije – in Alexandre Dumas starejši je to priložnost s pridom izkoristil. Njegova drama iz leta 1847 se v vseh ključnih točkah znova opira na Shakespearovo tragedijo – ohranil je le »francoski« konec, v katerem Hamlet zasede prestol. Veliko bolj problematična pa se je Dumaseva adaptacija zdela londonskemu občinstvu, ki je takšno samovoljno sprevrnitev konca tragedije v psihološko neprepričljiv »happy end« doživelo kot nasilen in nesprejemljiv poseg v angleško literarno zapuščino. Po številnih negativnih kritikah in nenehnih pritiskih angleške javnosti so tako Thomas, Barbier in Carré leta 1869 ustvarili novo različico opere s Hamletovo smrtjo. Tudi tukaj Hamlet med dvobojem z Laërtom razkrije Klavdijevo krivdo, a to stori brez pomoči duha, na koncu pa omahne ob Ofelijinem truplu. Kljub posebni adaptaciji za angleško občinstvo pa ta verzija ni naletela na večje navdušenje preostale mednarodne javnosti, saj se je opera s še eno dodano smrtjo paradoksno še bolj oddaljila od duha Shakespearove tragedije.

Kakorkoli že, Carréjev in Barbierev libreto, ki je osredotočen na štiri glavne like – Hamleta, Ofelijo, Gertrudo in Klavdija –, izrisuje jasno zaporedje dogodkov, Ambroise Thomas pa je v takšni strukturi s kongenialnim ustvarjalnim impulzom prepoznal prostor za glasbo in ga zapolnil z notranjo razklanostjo Shakespearovega Hamleta ter z vplivom, ki ga ima nanj dvor. Thomaseva glasba daje operi čustveno globino, saj Hamleta vedno znova vrača k njegovemu priseženemu maščevanju – in s tem k svetu, ki se mu je v prvem dejanju želel iztrgati. Uprizoritev nam lahko tudi s pomočjo te glasbene dramaturgije razkrije, da je »srečen konec« pravzaprav še bolj tragičen: »Moja duša je v grobu, gorje, in jaz sem kralj,«[[3]](#footnote-3) izreče Hamlet kot svoje zadnje besede v navideznem srečnem razpletu. Toda svet na koncu ni ozdravljen, Hamletov notranji boj ne doživi hollywoodske razrešitve, in tudi para, ki ju je (meta)zgodba o popolni razkrojitvi simbolnega reda in posledični odsotnosti protagonistove želje na vse kriplje želela ločiti, ne združi epilog. Ta zmes tradicionalne francoske recepcije *Hamleta*, ki želi protagonista na vsak način ohraniti živega, in uvida v njegova notranja brezna in dvome, ki jih razgrinja Thomaseva izpovedna, lirična in tragična glasba, predstavlja poklon Hamletu, čigar duh vedno znova pade pod težo pokvarjenega sveta, v katerem pravzaprav nikjer ni prostora, kjer ne bi bilo, pa čeprav čisto malo, nekaj gnilega.

**Benjamin Virc**

**BIOGRAFIJE**

**Mojca Lavrenčič**

Mojca Lavrenčič (rojena leta 1993) je predstavnica mlajše generacije slovenskih dirigentov, ki jo odlikuje vsestranska glasbena radovednost. Po študiju dirigiranja na Akademiji za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom dirigentov Marka Letonje in Simona Dvoršaka, ki ga je zaključila z odliko (summa cum laude), je poglabljala svoje znanje na področju historične izvajalske prakse med študijem čembala na prestižni šoli Schola Cantorum Basiliensis v Baslu (Švica) pod vodstvom profesorja in dirigenta Andrea Marcona. Za izvrstne poustvarjalne uspehe je že med študijem prejela študentsko Prešernovo nagrado za koncertno dejavnost, srebrno priznanje iz čembala na mednarodnem glasbenem tekmovanju Svirel ter zlato priznanje na mednarodnem tekmovanju za komplementarni klavir v Nišu. Vse od leta 2014 je dejavna v SNG Opera in balet Ljubljana, kjer sodeluje kot korepetitorka, asistentka in dirigentka. Bila je asistentka domačih dirigentov, kot so Marko Hribernik, Simon Krečič, Loris Voltolini, Igor Švara, Aleksandar Spasić, Živa Ploj Peršuh, Simon Dvoršak, ter dirigentov iz tujine, kot so David Švec, Jaroslav Kyzlink in Kevin Rhodes. Sodelovala je s priznanimi režiserji, kot so Frank Van Laecke, Jiři Nekvasil, Vinko Möderndorfer, Yulia Roschina, Aleksandar Popovski, Matjaž Farič, Rocc, Lutz Hochstraate, Jernej Lorenci, Eva Hribernik, ter uveljavljenimi koreografi, kot so José Carlos Martínez, Jean-Sébastien Colau, Vincenzo Veneruso, Howard Quintero Lopez, Ivan Peternelj in Lukas Zuschlag. Kljub svoji mladosti je uspešno dirigirala številne opere in glasbenogledališka dela, kot so *Devica Orleanska*, *Hoffmannove pripovedke*, *Prodana nevesta*, *Lepotica in zver*, *Dnevnik Ane Frank* idr., ter balete *Ljubezen*, *Gusar*, *Giselle* ter *Peter in volk*. Kot dirigentka je veliko sodelovala s Slovenskim komornim glasbenim gledališčem, s katerim je premierno izvedla slovensko otroško opero *Gospod in hruške* skladatelja Dušana Bavdka. Bila je tudi glasbena vodja otroških oper *Kaznovana radovednost* in *Brundibar* ter pomagala pri uprizoritvah *Candide*, *The Turn of the Screw* in *La Ceccina*. Redno sodeluje z različnimi slovenskimi orkestri, zlasti s Slovensko filharmonijo, Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija in Simfoničnim orkestrom SNG Maribor, s katerimi pripravlja koncerte različnih formatov in za različne priložnosti. Marca 2023 je prvič debitirala kot dirigentka v tujini. Na povabilo baletnega direktorja Jean-Sébastiena Colaua in koreografa Joséja Carlosa Martíneza je prevzela glasbeno vodenje baletne produkcije *Gusarja* Adolpha Adama v največjem italijanskem gledališču, Teatru Massimu v Palermu na Siciliji. Po uspešnem sodelovanju je ponovno prejela vabilo k dirigiranju koncerta ob dnevu žena in Prokofjevega baleta *Pepelka* v nagrajeni koreografiji Thierryja Malandaina marca 2024. V veliko veselje ji je glasbeno poustvarjanje z mladimi poklicnimi in ljubiteljskimi glasbeniki. Soustanovila in vodila je simfonični orkester Grex Symphoniacorum Univerze v Ljubljani in Kapelo Jezuitskega kolegija ter enega najboljših tamburaških orkestrov v Sloveniji, Tamburjaše. Zavzema se za širjenje kulturne zavesti v slovenskem kulturnem okolju, ki ga bogati z zanimivimi koncertnimi programi, poimenovanimi kot Dvoriščni koncerti.

**Frank Van Laecke**

Režiser in avtor Frank Van Laecke se je v zadnjih desetletjih uveljavil kot vsestranski gledališki ustvarjalec, ki si je s svojo prepoznavno avtorsko poetiko prislužil tudi nominacijo za britansko nagrado »Lawrence Olivier«. Na začetku svoje profesionalne poti je deloval kot pisec več flamskih televizijskih nadaljevank, ki so doživele velik uspeh, nato pa se je na pobudo belgijske igralke in pevke Linde Lepomme začel intenzivneje ukvarjati z vodenjem glasbenega oddelka Kraljevega flamskega baleta in z režijo. Od takrat je režiral številne dramske uprizoritve, opere, muzikale in televizijske oddaje. Med letoma 1997 in 1999 je deloval kot umetniški direktor produkcijske hiše Music Hall s sedežem v Bruslju, v tem času pa je za Nizozemsko kraljevo gledališče v Antwerpnu režiral tudi dramo *Equus* Petra Schafferja.Leta 2003 je režiral muzikal *The Prince of Africa* (*Princ Afrike*) z glasbo Dirka Brosséja in v naraciji angleškega igralca Davida Sucheta, znanega po svoji ikonični upodobitvi lika detektiva Hercula Poirota, ki ga je ustvarila Agatha Christie. Jeseni istega leta je svojo praizvedbo doživela tudi Laeckejeva simfonična božična zgodba z naslovom *Santa*, ki je bila uprizorjena v produkciji newyorškega gledališča Beacon Theatre naslednje leto. V sodelovanju s Paulom Berkenmanom in Dirkom Brosséjem je soavtor muzikala *Sacco & Vanzetti*. Van Laecke je režiral številne muzikale, med drugimi *Hollywood by Night*, *Je Anne*, *Jesus Christ Superstar*, *Jubilee 15*, *She Loves Me* (za katerega je prejel kar štiri nominacije za različne flamske glasbene nagrade), evropsko premiero muzikala *Jekyll & Hyde*, *Annie*, *Oliver!* (za katerega je prejel nominacijo za najboljšega režiserja), *Yours Anne*, *Rembrandt* (zanj je prejel štiri nominacije in osvojil dve nagradi), *The Sound of Music* (*Moje pesmi, moje sanje*), *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kralj in jaz*, *Anatevka* (z nominacijo za najboljšo režijo), *Tell Me on a Sunday* in *Domino* (nagrada občinstva leta 2012). 15. septembra 2001 je bila v Antwerpnu praizvedba spektakelsko-pustolovskega muzikala *Tintin and the Temple of the Sun* (*Tintin in Sončev tempelj*), ki ga je Van Laecke soustvaril s skladateljem Dirkom Brosséjem in piscem Sethom Gaaikemo. Francoska različica predstave, ki jo je pripravil Didier Van Caulwelaert, je bila v francoski gledališki reviji *Télémoustique* razglašena za najboljši frankofoni gledališki dogodek v letu 2002. Muzikal je leta 2007 prejel kar osem nominacij za različne flamske glasbene nagrade ter nagrado za najboljšo režijo. Kar deset nominacij za flamske glasbene nagrade je režiser požel z uprizoritvijo muzikala *Dracula* (za glasbeno založbo Music Hall), ki je prejel tudi nagrado za najboljšo režijo. Še večji uspeh (neverjetnih trinajst nominacij in osvojenih osem nagrad, vključno z nagrado za najboljšo režijo) je Van Laecke dosegel leta 2008, in sicer z režijo muzikala *Daens* v soavtorstvu z Allardom Blomom in Dirkom Brosséjem. Avtorjev čut in posluh za številne bivanjske in družbene tematike se zrcalita tudi v zgodbi muzikala *Ben X*, ki prikazuje življenje dečka z avtizmom in s katerim je prejel izvrstne kritike. Leta 2010 je režiral Verdijevo opero *Aida* za gledališče NTGent, takoj zatem pa še dramo *Master Class* (*Mojstrski tečaj*) ameriškega dramatika Terrencea McNallyja s Pio Douwes v vlogi Marie Callas. S to produkcijo si Van Laecke ni prislužil le soglasne pohvale kritikov, ampak je bil nominiran tud za prestižno nizozemsko nagrado občinstva, predstava pa je bila uvrščena tudi na program Nizozemskega gledališčega festivala. Leta 2010 je s koreografom Alainom Platelom režiral mednarodno uspešnico *Gardenia*, ki je bila premierno uprizorjena na festivalu v Avignonu. Oba režiserja in belgijska skupina Les Ballets C de la B so bili po avignonski premieri deležni velikega navdušenja in laskavih priznanj mednarodne javnosti. Predstava je še dve leti zatem gostovala po vsem svetu, leta 2012 pa je bila nominirana za prestižno britansko nagrado »Lawrence Olivier«. Med najuspešnejšimi režijami oper velja omeniti ikonične glasbenogledališke mojstrovine, kot so *La bohème*, *La traviata*, *Nabucco*, *Aida*, *Carmen*, *I pagliacci* (*Glumači*), *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*), *Don Pasquale*, *Ugrabitev iz seraja*, *Faust*, *Tosca*, *Manon Lescaut* in *Madama Butterfly*, ki je bila razglašena za najboljšo nizozemsko operno produkcijo v letu 2012. Leta 2013 je v Nemčiji režiral Brittnovo opero *Peter Grimes*, s katero je požel izjemne kritiške odzive, naslednje leto pa muzikal *Čarovnik iz Oza*, ki je bil uprizorjen v več gledališčih v Belgiji in na Nizozemskem. Leto 2014 je bilo za Van Laeckeja leto neslutenih ekstremov. Po režiji intimne komične drame *Pauline in Paulette* je uspešno nadaljeval z režijo glasbenega spektakla *14–18* (za Studio 100), ki je privabil več kot 335.000 obiskovalcev in prejel številne nagrade, med drugimi tudi »Golden Label« za glasbeno gledališče. Med letoma 2014 in 2015 je režiral mladinski muzikal *Kadanza* (za Studio 100 – Ketnet), nato pa še odmevne predstave *En Avant Marche* (z Alainom Platelom in Stevenom Prengelsom), *De Sokkensonate* (*Sonata Nogavička*), Bizetevo *Carmen* (za Poletno opero Alden Biesen) in muzikal *Sacco & Vanzetti* (za belgijsko glasbeno in gledališko skupino Festivaria). Slovenskemu občinstvu se je predstavil z več režijami v ljubljanski Operi (*Katja Kabanova*, *Lucia di Lammermoor*, *Devica Orleanska*, *Capuleti in Montegi*, *Faust*).

**Charles Rice**

Britanski baritonist Charles Rice je pod mentorstvom Marka Wildmana študiral petje na Kraljevi akademiji za glasbo, nato pa se je vokalno izpopolnjeval še v Narodnem opernem studiu v Londonu. Med pomembne mejnike v pevčevi karieri lahko prištejemo nadvse uspešne angažmaje in sodelovanja z Mestnim gledališčem v Celovcu, Voralberškim deželnim gledališčem, Opero Toulon, Angleško potujočo opero (English Touring Opera) idr. Z Operno skupino Mahogany (Mahogany Opera Group) je sodeloval v Studiu Linbury in na Bregenškem festivalu, nastopil je tudi v Nacionalni operi Lorene, Aldeburškem festivalu, Kraljevi festivalski dvorani, katedrali v Canterburyju, cerkvi St. Martin in the Fields, Dvorani Cadogan in drugod. Med njegovimi zadnjimi uspešnimi nastopi velja omeniti odrske kreacije, kot so Orest (iz Gluckove opere *Ifigenija na Tavridi*) ter naslovne vloge oper *Evgenij Onjegin* Čajkovskega, *Hamlet* Ambroisa Thomasa in *Don Giovanni* W. A. Mozarta, ki jih je izvedel v opernih hišah v Nantesu, Rennesu, Angersu in Avignonu. Pohvalo kritikov in občinstva si je prislužil tudi z interpretacijami vlog, kot so Cecil (*Gloriana*, Kraljevo gledališče v Madridu), Oront (Charpentierjeva opera *Medeja*, Veliko gledališče v Ženevi), Simonson Ivanovič (Alfanova opera *Risurrezione* (*Vstajenje*), Wexfordska festivalska opera) ter Gabey (Bernsteinov muzikal *On the Town*) in Demetrius (Brittnova opera *Sen kresne noči*), ki ju je izvedel v Centru uprizoritvenih umetnosti Hyogo na Japonskem. Z naslovno vlogo Figara iz Rossinijeve komične opere *Seviljski brivec* in vlogo Maximiliana iz muzikala *Candide* se je predstavil na Grange Festivalu v Hampshiru, z vlogo Neda Keena iz Brittnove opere *Peter Grimes* pa v Palači umetnosti kraljice Sofije v Valencii. V Operi Lyon je leta 2012 nastopil kot Arthur Koestler v praizvedbi opere *Benjamin, dernière nuit* (*Benjamin*, *sinoči*) švicarskega skladatelja Michela Tabachnika, leta 2017 pa kot Procolo v Donizettijevi komični operi *Viva la mamma* (*Gledališke prigode in nezgode*). Med aktualnimi in prihodnjimi pevčevimi angažmaji velja omeniti nastope v naslovni vlogi Thomaseve opere *Hamlet* v Operi Slovenskega narodnega gledališča Maribor, v vlogah Črnopartijskega ministra v Ligetijevi »anti-antioperi« *Le Grand Macabre* (*Velika groza*) na Festivalu Enescu in Radiu Francija, Floriana v komični operi *Princesa Ida* Gilberta in Sullivana, uprizorjeni v Dvorani kraljice Elizabete, ter vloge Figara (*Seviljski brivec*), Marcella (*La bohème*) in Cecila (*Gloriana*) v produkcijah Angleške nacionalne opere (English National Opera). Med Charlesovimi najnovejšimi odrskimi kreacijami zasledimo tudi vloge, kot so Bello (*Dekle z zahoda*, Državna opera Hamburg), Ramiro (*Španska ura*, Simfonični orkester Georgea Enescuja), Demetrius (*Sen kresne noči*, Opera Lille), Albert (*Werther*, Irska nacionalna opera) in Jacques Hury v praizvedbi opere *L’Annonce faite à Marie* (*Oznanjeno je bilo Mariji*) v Operi Nantes. Med pomembne debije sodi tudi pevčev nastop v ciklu koncertov BBC Proms v letu 2023, *Horrible Histories*.

**Irena Petkova**

Mezzosopranistka Irena Petkova se je rodila v Bolgariji. Po diplomi iz solopetja na konservatoriju v Sofiji je kmalu postala solistka tamkajšnje državne opere. Po evropski koncertni turneji, še posebej po osvojitvi posebne nagrade na mednarodnem pevskem tekmovanju Boris Hristov, pa je postala redna gostja številnih opernih hiš po Evropi, zlasti v Nemčiji. Njen repertoar obsegajo predvsem vloge iz Mozartovih oper ter iz italijanske tradicije belcanta (Rossini, Donizetti, Bellini), visoke in pozne romantike (Verdi, Puccini) in verizma (Leoncavallo, Mascagni, Puccini). Velik uspeh je požela z upodobitvijo naslovne vloge Bizeteve opere *Carmen* in z drugimi pomembnimi vlogami, kot so Rosina (*Seviljski brivec*), Adalgisa (*Norma*), Fenena (*Nabucco*), Cherubino (*Figarova svatba*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Starka (*Kandid*) idr. Redno nastopa tudi kot koncertna pevka, zlasti v Franciji in Španiji, debitirala pa je tudi v veliki dvorani dunajskega Musikverein. Od leta 2006 je solistka Opere SNG Maribor, kjer je nastopila v številnih opernih produkcijah, med drugim v operah *Falstaff*, *Pesnik in upornik*, *Čarobna piščal*, *Kandid*, *Ples v maskah*, *Nabucco*, *Norma*, *Hoffmannove pripovedke*, *Lakmé*, *Seviljski brivec*, *Faust*, *Pikova dama*, *Moč usode*, *Jevgenij Onjegin*, *Netopir*, *Werther* idr. V pevkinem repertoarju zasledimo pevske upodobitve, kot so Frugola, Gorečnica in Ciesca iz Puccinijevega *Triptiha* (*Plašč*, *Sestra Angelika*, *Gianni Schicchi*), Amneris (*Aida*), Ježibaba (*Rusalka*), Dalila (*Samson in Dalila*), Azucena (*Trubadur*), Bersi (*Andrea Chénier*). V sezoni 2020/2021 je debitirala v vlogi Dine iz slovenske operne novitete *Marpurgi*, v sezoni 2022/2023 pa z vlogo Laure Adorno iz opere *La Gioconda*, nazadnje pa je na odru mariborske Opere navdušila z vlogama Princese Eboli in Emilie iz Verdijevih mojstrovin *Don Carlo* in *Otello*.

**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.

**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 (L*ady Macbeth Mcenskega okraja*), Rosalinda (*Netopir*), Musetta (*La bohème*), Norina (*Don Pasquale*), Lisa (*Mesečnica*), Mavgli (*Knjiga o džungli*), Katja Silvana (*Planinska roža*).

**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.

**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.

**Jaki Jurgec**

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

**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*.

**Alfonz Kodrič**

Po končani gimnaziji in srednji glasbeni šoli v Mariboru, je nadaljeval študij na Akademiji za glasbo v Ljubljani v razredu prof. Alenke Dernač Bunta. Že v času študija je sodeloval v opernih predstavah in na koncertih. Izpopolnjeval se je pri Nikoli Mitiću in Valentinu Pivovarovu in leta 1998 postal solist Opere in baleta SNG Maribor. Doma in v tujini (Hrvaška, Italija, Ukrajina, Tajvan, Kosovo) se je predstavil z najznačilnejšimi vlogami iz basovskega repertoarja, kot so Sparafucile (*Rigoletto*), Banco (*Macbeth*), Timur (*Turandot*), Kralj Egipta (*Aida*), Colline (*La bohème*), Don Basilio (*Seviljski brivec*), Don Ruy Gomez de Silva (*Ernani*), Cirillo (*Fedora*), Lodovico (*Otello*), Markiz d’Obigny (*La traviata*), Ferrando (*Trubadur*), Sarastro (*Čarobna piščal*), Tom (*Ples v maskah*), Knez Gremin, Zarecki, Rotni (*Jevgenij Onjegin*), Loredano (*Dva Foscarija*), Pistola (*Falstaff*), Luther in Crespel (*Hoffmannove pripovedke*), Grof Ceprano (*Rigoletto*), Drevo (*Granatno jabolko*), Manucci (*Črne maske*), Kromow (*Vesela vdova*), Seneka (*Kronanje Popeje*), Billy Jackrabbit (*Dekle z zahoda*), Duhovnik (*Lady Macbeth Mcenskega okraja*) idr. Pogosto nastopa tudi kot koncertni pevec.

1. Izraz arabskega izvora (qaid) označuje poveljnika ali vodjo. Izraz je bil v veljavi predvsem v normanski kraljevini Siciliji in se je uporabljal za palatinske uradnike in člane kurije, še posebej za tiste, ki so bili muslimani ali spreobrnjenci v islam. [↑](#footnote-ref-1)
2. Prim. Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller (ur.). Le Séminaire, Livre VI: Le désir et son interprétation. Paris: Éditions de La Martinière / Seuil, 2013. [↑](#footnote-ref-2)
3. V francoskem izvirniku: »*Mon âme est dans la tombe, hélas, et je suis Roi.*« [↑](#footnote-ref-3)