

Evergreen

Komu potok solz ne lije

Glasbeno-gledališki projekt

Karmine Šilec

Sezona

2016/2017

Krstna izvedba

6. 10. 2016

SNG Opera in balet Ljubljana

Informacijsko središče in blagajna

Župančičeva 1

Vhod je s Cankarjeve ceste.

Ponedeljek–petek 10.00–13.00 in 14.00–18.00

oziroma do začetka predstave,

v soboto 10.00–13.00

ter uro pred predstavo.

Box Office and Information Centre

Župančičeva 1

Entrance from the Cankarjeva Street.

Monday - Friday 10.00 - 13.00 and 14.00 - 18.00

or until the beginning of the performance,

Saturday 10.00 - 13.00 and one hour prior to the performance.

T: +386 (0)1 241 59 59, +386 (0)1 241 59 60

F: +386 (0)1 241 17 64

M: +386 (0)31 696 600

blagajna@opera.si

www.opera.si

Svet zavoda/Institute Council:

Janez Lotrič (predsednik/Chairman), Nenad Firšt (namestnik

predsednika/Deputy Chairman), Mateja Demšič, Tadej Kenig,

Biserka Močnik, Tomaž Rode, Slavko Savinšek

Strokovni svet/Council of Experts:

Matjaž Drevenšek (predsednik/Chairman), Sonja Kerin Krek

(namestnica predsednika/Deputy Chairwoman), Danica

Dolinar, Petar Đorčevski, Tomaž Habe, Manca Marinko

SEZONA 2016/17
SEZONA

9

Zasedba

12

0 predstavi

24

Čemu služi glasba?

—
Mladen Dolar

27

Orfični trenutek

—
*Karmina Šilec in
Tatjana Ažman*

36

0 glasbi

42

Prevod besedil

48

Moje življenje z opero

—
Samo Hubad (1917–2016)

62

Cast / In Brief / Résumé



Eevergreen

Komu potok solz ne lije

Glasbeno-gledališki projekt
Karmine Šilec

Krstna izvedba
6. 10. 2016

Glasba

Gavin Bryars, Archibald Joyce,
John Cage, Valentin Silvestrov,
Jacob Cooper, Edward Elgar,
Ēriks Ešenvalds, Georges Aperghis,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Robert Honstein

Avtorica projekta in glasbenega koncepta ter režiserka

Karmina Šilec

Dirigent

Marko Hribernik

Scenograf

Marko Japelj

Kostumografinja

Belinda Radulović

Oblikovalec luči

Andrej Hajdinjak

Oblikovalec giba

Gregor Luštek

Oblikovalec tona

Danilo Ženko

Dramaturginja

Tatjana Ažman

Lektorice

Metka Damjan, Nevenka Verstovšek,
Nataša Jelić, Višnja Fičor

Vodja zbora

Željka Ulčnik Remic

Koncertni mojster

Gregor Traven

Asistent avtorice projekta

Dorian Šilec Petek

Asistentka režiserke

Irena Svolfšak

Asistentka dirigenta

Mojca Lavrenčič

Asistentka oblikovalca giba

Monika Dedović

Korepetitorji

Marko Hribernik, Višnja Kajgana, Mojca
Lavrenčič, Marina Đonlić (operi zbor)

Šepetalca

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Zasedba:

Tenor

Aco Bišćević, k. g.

Bariton

Jože Vidic

Bariton

Robert Vrčon

Tenor

Matej Vovk

Bas

Peter Martinčič

Sopran

Urška Arlič Gololičič

Mezzosopran

Mirjam Kalin

Performerka

Zvezdana Novaković, k. g.

Pripovedovalci

Eva Germ, k. g., Tomaž Zadnikar,
Jakob Adamič Šeme, k. g.

Dečki (vsi k. g.)

Jakob Adamič Šeme, Jurij Rozman,
Tomislav Birk, Kostja Birk, Adrijan
Ignjatović, Maj Pleskovič, Enej Hace,
Svit Šekoranja

Kvartet (vsi k. g.)

Nejc Mikolič, Rok Hrvatin (viola),
Michele Francesco Marrini (violončelo),
Jošt Lampret (kontrabas)

Pianist

Marjan Peternel, k. g.

Operni zbor

Soprani:

Loredana Colautti, Bernarda Golob Švara, Andreja Mohorič, Monika Müller, Darja Novak, Mojca Svobljšek, Bianca Julijana Telban, Kristina Šuster, Tatjana Verce, Jasmina Črnčič*, Marja Filipčič*, Katarina Ragelj Fortuna, Urša Remič*, Martina Robiňak*, Ana Sandrin*

Alti:

Monica Adriana Abbati de Vasle, Eva Bezget, Meta Bohinc, Višnja Fičor, Zarja Pivko, Ana Plemenitaš, Mojca Tiran, Eva Germ*, Polona Kopač*, Inez Osina*, Ana Studen*, Anja Šinigoj*

Tenorji:

Damjan Kozole, Jože Oblak, Danilo Papič, Janez Perman, Miha Ravnikar, Rusmir Redžić, Sebastjan Savnik, Edvard Strah, Aljaž Žgavc, David Čadež*, Jernej Jenko*

Baritoni, basi:

Rok Bavčar, Robert Brezovar, Anton Habjan, Vlado Hrstič, Rok Krek, Tomaž Marolt, Juraj Pajanović, Marko Pikš, Bratislav Ristić, Silvo Škvarč, Tomaž Zadnikar, Milan Zavodnik, Gregor Zorko, Miha Klobčar*, Lucas Somoza Osterc*

Inšpektor zbora: Rok Krek

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

I. violine: Rahela Grasselli, Ioannis Vayenas, Polona Ruter, Vesna Velušček, Natalija Čabrunič Pfeifer, Matej Avšič, Metka Zupančič, Michela Dapretto, Domen Lorenz, Tim Demšar*, Matej Haas*

II. violine: Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Ana Stadler, Olga Čibej Pletikosić, Nastja Dolinar, Saša Kmet, Špela Jevnišek, Beti Bratina, Plamenka Dražil*

Viola: Ana Glišič, Evgenij Meleščenko, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski, Kristijan Dražil*

Violončela: Damir Hamidulin, Fulvio Drosolini, Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera, Aleksandra Čano Muharemović, Ksenija Trotošek, Tamara Gombač*, Stane Demšar*

Kontrabasi: Dimitre Ivanov, Gueorguiev, Valerij Bogdanov, Vlado Boljunčič

Harfa: Anja Gaberc*, Aleksandra Verbitskaya*

Orgle: Marjan Peternel*

Flavte: Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrović, Matjaž Debeljak, Špela Benčina

Oboe: Claudia Pavarin, Jonathan Mauch, Darko Jager, Manca Marinko
Klarineti: Tadej Kenig, Jakob Bobek, Zvone Richter, Borut Turk

Fagoti: Árpád Balázs Piri, Jure Mesec, Milan Nikolić, Miha Petkovšek*, Stanko Koren*

Rogovi: Primož Zemljak, Erik Košak, Bojan Gombač, Sarah Akif*, Edi Bizjak* (Šofar)

Trobente: Uroš Pavlovič, Gregor Turk, Jure Močilnik, Blaž Avbar*, Matjaž Jevšnikar*

Pozavne: Aleš Šnofl, Andrej Sraka, Branko Panič, Leon Leskovšek, Tin Cugej*

Tuba: Aleš Plavec

Timpani: Tomaž Vouk

Tolkala: Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Erik Kranjc*, Katarina Kukovič*

Inšpektor orkestra: Bojan Gombač

Inspicient

Tomaž Čibej

Producentka

Brigita Gojčič

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana
Vodja: Matjaž Arčan

Tehnična služba SNG Opera in balet Ljubljana

Vodja organizacijske enote tehnika: **Edi Martinčič**; vodja scenske razsvetljave – lučni mojster: **Jasmin Šehić**; vodja odrske tehnike: **Franci Stanonik**; avdio mojster: **Matjaž Kenig**; video mojster: **Marko Krajšek**; vodja rekviziterjev: **Sandi Dragičević**; vodja maske: **Marijana Sešek**; vodja frizerjev – lasuljarjev: **Darinka Letnar**; vodja garderobe za moške: **Vida Markelj**; vodja garderobe za ženske: **Ksenija Šehić**

*zunanji sodelavec/zunanja sodelavka

Predstava ima en odmor.



title
description

0 predstavi

Mit o Orfeju, ki je z močjo glasbe nagovarjal bogove, je že več stoletij eden največjih mitov. Glasbeniki na ladji Titanik, ki so do zadnjega trenutka igrali in z glasbo morda pomagali več kot 2000 dušam na utapljačem se parniku, pa so postali globalni mit našega časa. Predstava Evergreen je inspirirana z velikim trenutkom, ko je transcendentna narava glasbe opravila s pritiskom brezbrizne usode. Glasbeniki so v trenutku soočanja z neizogibno smrtjo pod najbolj zahtevnimi pogoji igrali na gigantski mehanski strukturi, ki se je hrupno rušila, ko jo je požiral besneči, brezkompromisni ocean. Njihova glasba je tako postala način prevzemanja nadzora sredi kaosa in sredi neznanega; ohranjala je upanje in zaobjemala tisto neizogibno – smrt. To je bila ekstremna preizkušnja, način, kako prevarati smrt, čeprav samo za nekaj trenutkov. Za te glasbenike je bila glasba zakrament, ki ga je v kratkem izpolnila smrt. Bila je vrhunec slovesnosti. Ljudje iščemo take

trenutke vznesenosti, iščemo izkušnjo transcendentnega, nekaj, kar nas globoko gane, in za trenutek presežemo svoje meje. V takšnih trenutkih se nam zdi, kot da živimo polneje kot po navadi, potisnemo stvari do roba in se uživimo v vse človeštvo. Poslednje minute igranja teh glasbenikov so emblem tega, kar glasba je: duhovna vez s tistim večjim od nas in medsebojna človeška povezanost.

Koncept zgodbe o glasbenikih je vznemirljiv, vendar se ga predstava dotika ohlapno. Dogajanje okoli glasbenikov je kot prosojna zavesa, izza katere gledalec sicer spremlja dogajanje na Titaniku, zavedajoč se, da to nista »pravi čas in prostor« dogajanja.

Evergreen skuša skozi glasbo ujeti izgubljene trenutke v času, intimna čustva/zvoke tistih končnih sekund, grozo, pozabo, plemenitost, pogum, strah, vero, skrivnostno moč glasbe ... in zvoku podariti moč nesmrtnosti. Zvoki

nosijo svojo pripoved o tem, kaj se zgodi z glasbo, ko drsi skozi podmorsko gostoto in ustvarja nove akustične kvalitete. Vera in lepota zvenita skozi glasbo, kot je morda zvenela glasba v nezaslišanih trenutkih pritiska, v tej nepričakovani človeški drami, v tej širni, valujoči temi.





title
description

Čemu služi glasba?

Mladen Dolar

Čemu služi glasba? Sredi vseh prizadevanj za preživetje, za boljše preživetje, za večanje dobrin in sredstev, prizadevanj, ki tvorijo stvarino tolikotisočletne človeške zgodovine, je glasba videti kot zarez, kot dejavnost, ki nima funkcije. Ne služi nobeni neposredni koristi. To je sicer res za vso umetnost, a glasba je tu še posebej zaostreno izpostavljena kot umetnost *par excellence*, onkraj reprezentacije in mimezisa. Videti je kot čista zarez transcendence sredi funkcionalno naravnane sveta, brez vsake pretenzije, da bi kar koli imitirala ali predstavljala, se nanašala na kakršno koli vnaprejšnjo danost. Ko se oglasi glasba, utihnejo vse običajne življenjske potrebe in zahteve, umaknejo se vse običajne namere in kalkulacije, predstavljene so v drugi plan. V prekinitvi z vsem našim siceršnjim naprezanjem in nehanjem glasba ustvari svoj lastni čas in lastni prostor, drugačno časovnost in prostorskost – kot da je čas izven časa,

prostor izven prostora. Hipoma ustvari drugi svet sredi tega našega sveta. Njena funkcija je videti onkraj funkcije, prelom s funkcionalnostjo kot tako. A čemu tedaj služi nekaj, kar nima funkcije?

Že vse od davnih začetkov človeške zgodovine je veljal ta paradoks, da ima prav tisto, kar nima nobene funkcije, nemara najvišjo vrednost, prav v svoji brezkoristnosti izpričuje najvišjo veljavo. In kolikor glasba 'nima smisla' – v nasprotju z likovnimi umetnostmi in literaturo ničesar ne predstavlja, ničesar ne pripoveduje, ničesar ne osmišlja – je prav zato še posebej predestinirana za to, da uteleša najvišji smisel, smisel onkraj vseh običajnih smislov, smisel, ki ga ni mogoče izraziti z nobenimi besedami. Od tod prastara zveza glasbe z religijo – prav glasba, ki poprisoti transcendenco kot tako, je bila tisti medij, ki lahko evocira dvig k božanstvu, k svetemu, k sublimnemu, onkraj vseh posvetnih ozirrov. S svetim si deli

nefunkcionalnost, zametavanje neposrednih koristi in dobroti. Ni ga religioznega rituala, kolikor daleč seže spomin, ki bi ne uporabil glasbe kot svojega sredstva, pomagala in neposrednega vzvoda. A če po eni strani glasba predstavlja prekinitve z vso običajno čutnostjo in napeljuje k transcendenci, pa je po drugi strani kot medij sama nekaj nadvse in docela čutnega. Ima moč, da lahko v trenutku preplavi vse naše čute, dušo in telo, neustavljivo nas ponese s seboj v svoj drugi svet. Videti je, da smo ji izpostavljeni brez zaščit in zavor – ušesa nimajo vek, vedno smo odprti zvočnosti. Kolikor je njena čutnost najsublimnejša med vsemi, najbolj nematerialna, oprta le na valovanje zraka, ki sproti izgineva in izzveneva, vtem ko nastaja, pa obenem prav v tem nemara predstavlja čutnost pripeljano do svojega vrhunca, do čiste oblike; prav spricho nematerialnosti je najbolj čutnost kot taka, odvezana od bolj prijemljivih

čutov. Njena temporalnost v svojem minevanju evocira večnost in obenem pogreznjenost v sedanji trenutek, oboje v enem. Po tej plati je bilo v glasbi vselej tudi nekaj demoničnega, htoničnega, zemeljskega, docela in najbolj telesnega prav v njeni breztelesnosti. Glasba zapeljuje, nemara nič ne zapeljuje tako zelo kot glasba, a zapeljuje tako k onkrajtelesni transcendenci kot k najbolj telesnemu ugodju. V sebi ima plat čutne naslade, frivolnosti, zabave, lajšanja, ugodja zaradi ugodja, strasti in užitka. Njena ločitev od posvetne sfere in interesov je nosilec neke ambivalence in nihanja med dvema skrajnostma, med najvišjim in najnižjim, med svetim in sublimnim na eni strani in na drugi steženjem čutnim ugodjem in frivolni zabavi, če ne kar polteni strasti. Če po eni strani najavlja najvišji smisel, pa po drugi preti z izgubo smisla, s čutno preplavljenostjo. Je kot vir odrešenja in pogube. Glasba prezentira čisto spiritualnost nasproti telesnosti, a obenem lahko v svoji breztelesnosti uteleša čisto mesenost, kvintesenco mesenosti nasproti običajni telesnosti. Kot da bi vzvode za svoj dvig k spiritualnosti iskala v tem, da se je zvezala z njenim nasprotjem in našla svojo moč v silah mesenosti. Kot ločena od življenja lahko zastopa življenje v čisti obliki. Prav kolikor je nefunkcionalna, je lahko sidrišče številnih funkcij, nezdržljivih, protislovnih, raznorodnih, ne da bi bila kdaj zvedljiva na katero izmed njih.

Magična moč glasbe je taka, da lahko učinkuje tam, kjer odpovejo vse racionalne strategije in premisleki. Ali taka je vsaj mitična predstava o glasbi, ki pa je ni mogoče preprosto ločiti od njene realne funkcije. Kaj je v glasbi realnost, kaj mit, kaj fantazija? Ali obstoji družbena funkcija glasbe, ki bi jo bilo mogoče jasno ločiti od mita o družbeni funkciji glasbe? V glasbi kot da se sekata mit in socialna realnost. Dve najstarejši funkciji glasbe, religiozna in erotična,

sta obe vpisani v to konstelacijo. Z glasbo je mogoče nagovarjati neizprosne bogove in si poskusiti pridobiti njihovo naklonjenost in milost, vsaj tako lahko upamo, in z glasbo si je mogoče pridobiti naklonjenost ljubljenega bitja, osvojiti srce. Ima moč, da izzove ljubezen, torej nekaj, česar ni mogoče doseči z nobenim preišljenim načrtom. Glasba je moč nemočnih, poslednje zatočišče v brezizhodnosti, ko odpove vse drugo, upanje obupanih. Njena najvišja funkcija nastopi tam, kjer odpove vsaka funkcionalnost.

Lahko glasba ukloni smrt? Lahko ukloni naravne sile in zakone? Eden najstarejših in paradigmatičnih glasbenih mitov, mit o Orfeju, v celoti zadeva prav to točko. Orfej lahko z močjo svoje glasbe omeči bogove, da mu povrnejo ljubljeno, hkrati pa ima njegova glasba tudi moč, da omeči divje zveri, ki se ne morejo upreti njegovim zvokom, njihova naravna krutost je z glasbo kulturno udomačena. Orfejeva publika so tako zveri kot bogovi, ne eni ne drugi se mu ne morejo postaviti po robu. Glasba lahko ukloni Drugega, nadnaravnega in naravnega, izprosi milost in ljubezen. In če lahko rečemo, da je to verovanje nekaj umišljenega, 'wishful thinking', kot se glasi težko prevedljiva angleška fraza, pa se brez tega umisleka ne moremo približati glasbi, ki se nikoli ne pusti docela zvesti na realna določila.

Glasbeniki, ki so do zadnjega diha igrali na potapljačem se Titaniku, so videti kot pomanjšani in zamaknjeni model orfejevskega mita, postavljenega na začetek dvajsetega stoletja in v samo srž njegovega neizmerne tehnološkega vzpona. Ne več bogovi in zveri, temveč čezoceanska velikanka, poslednje čudo tehnike in napredka, sredi ledenih atlantskih voda. Kljub vsemu senzacionalizmu, ki je obkrožal potop Titanika od tedaj do danes, s filmom vred, ne moremo, da ne bi v njem videli

neke parabole, emblematične legende, ki je lebdela nad stoletjem in vzbujala uročeno fascinacijo. In sredi te legende legenda o glasbenikih, o funkciji glasbe v viharju naravnih sil in na robu smrti.

Kaj jih je gnalo, te glasbenike? Vsa dvoumnost, ambivalenca, polivalentnost glasbe je strnjena v tej podobi, ki je sicer vzeta iz popularne kulture. Najprej je tu zagotovo smrtni strah, in v soočenju s skorajšnjo smrtjo lahko glasba deluje kot tolažilo in pomagalo, nekaj, česar se lahko oprimemo v brezupu, v soočenju z neizogibnim. (In eno od skladb, ki naj bi jih igrali, »Songe d'automne«, je nemara mogoče razumeti v tem kontekstu tolažila.) Pri tem je hkrati na delu mehanizem, ki bi ga lahko imenovali zarotitveni obrazec, ki ni le tolažilo, temveč poskus, ki temelji na nekem magičnem verjetju, da lahko glasba izprosi pomoč, da lahko v položaju brez izhoda ponudi apel, klic, poziv brezobličnemu božanstvu usode, klic, ki bi utegnil biti uslišan. Da lahko nemara ukloni bogove, tako kot je z močjo glasbe to lahko storil Orfej. Zarotitveni obrazec je nekaj, za kar sicer dobro vemo, da ne more zares pomagati, pa vendar skrivoma verjamemo, da ima čudežno moč in nemara lahko učinkuje, da je njegova enigmatična šifra v tajnem ujemanju skrivoma povezana s šifro usode, kot v magiji. Nemara gre pri tem za naslonitev na htonično, demonično razsežnost glasbe, ki bi imela to moč, da nagovarja naravne sile. K temu se dodaja, v širšem in drugačnem pomenu, religiozna funkcija glasbe, glasba kot molitev, in ena od pesmi, ki so jih igrali, je bila po pričevanjih »Nearer, My God, to Thee«, torej glasba, ki lahko v tej ekstremni situaciji tvori neko religiozno občestvo, zastavek vere in upanja, izpričevanje naše predanosti in izročnosti Drugemu. Uklanjamo se usodi in zaupamo v Boga, zaupamo, da ima to, kar se nam kaže kot brezsmiselno tragično naključje, nazadnje vendarle nek smisel, da obstoji smiselni načrt



title
description



**... UŠESA NIMAJO VEK,
VEDNO SMO ODPRTI
ZVOČNOSTI.**

MLADEN DOLAR

onkraj naše možnosti dojemanja, onkraj naših življenj, glasba pa je pričevalec našega zaupanja v ta smisel. Glasba kot jamstvo smisla sredi nesmiselnega sveta, privedenega na rob katastrofe, nekaj, kar omogoča umljivost nedoumljivega, razpeta med magijo in religijo.

Drugo razumevanje, druga razsežnost, ki se ogiba tem tlom v najširšem pomenu 'magije in religije', se postavlja na tla humanizma. Ne vera v Drugega, ki smo mu izročeni na milost in nemilost in na katerega z glasbo v obupu apeliramo, kot poslednje upanje do kraja obupanih, temveč zaupanje v lastno človeško digniteto in pogum. Ne vera, da je katastrofično naključje vpisano v kak vzvišeni smisel, temveč da smo vrženi v nesmiselno katastrofo. Kaj lahko storimo? Ne to, da potihoma verjamemo v magično moč našega glasbenega apela, ne to, da v nesmislu preko glasbe iščemo višji smisel, temveč nemara le to, da v položaju nemoči in vsemu navkljub izkažemo tisto, kar tvori človeško presežnost, veličino, dostojanstvo, zavedajoč se, da s tem ne bomo odvrnili usode niti ji podelili smisla. Da je prav glasba tisto najboljšo, česar smo zmožni, in to prav v svoji osnovni funkciji, da namreč sega preko prizadevanj za preživetje, preko omejenosti interesov, kalkulacij in koristi. Da predstavlja zarezo, da se tisto človeško začne ravno v območju onkraj ekonomije preživetja. Nobenega Drugega ni, ki bi mu izročali svojo usodo, mi sami smo vir moči, ki pač ne more ukloniti neogibnosti in propada, a lahko spričo tega ohrani svoj pogum in veličino. Ne smrtni strah, ne tolažilo, temveč pogum.

A če tu razgrinjam različna razumevanja tistega vzgiba, ki je gnal glasbenike na Titaniku, se je treba odločati med temi nasprotujočimi se dojetji? Če postavim, nemara preveč shematično, na eno stran razumevanje glasbe kot transcendence, vezi s transcendenco, vzvoda in sredstva transcendence, živega dokaza

transcendence, ki vodi v magična in religiozna prepričanja, in na drugo stran razumevanje glasbe kot človeške moči, srčike humanizma, ki vsa transcendenco lahko zvede na človeško mero in pogum, torej na imanenco – se je treba opredeliti za eno ali za drugo? Ali ni nemara tako, da nekaj izgubimo, če se v tej grobo postavljeni alternativni odločimo za eno ali drugo plat? Nemara tisto, kar je v človeku najbolj človeškega in čigar glasnik je glasba, sploh ni zvedljivo na človeka, na človeško mero, a čim tega 'drugega v nas' pripnemo na transcendenco in višji smisel, se mu s tem že izneverimo in ga izgubimo, prevedemo ga v pozitivni besednjak, uokvirimo ga, vpnemo ga v 'nazor' ali 'pogled na svet', pri čemer se tako ali drugače ne moremo izogniti nevarnosti, da bi tisto, kar je presežnega, poimenovali, zakoličili in vpregli. Nemara je glasba postavljena na to tenko, zelo tenko mejo: niti transcendenca niti imanenca. Niti božje niti človeško.

Kontekst Titanika je karseda drugačen od mitičnega grškega konteksta, v katerem se je gibal Orfej. Titanik je bil poslednji krik tehnološkega napredka, veliki tehnični podvig, kako premagati oceane, nadaljnji korak v naglo napredujočem podjarmljanju narave in njenih dotlej neukrotljivih sil. A grški mit je osupljivo vpisan v samo srž: Titanik je bil imenovan po Titanih, tistih orjaških bogovih velikanih, ki so bili sinovi in hčere Urana in Gaje, Neba in Zemlje, prvih dveh izvornih božanstev, od katerih izvira vse drugo. Titani so bili torej druga generacija bogov, vladali so v času Zlate dobe, še preden so zavladali Olimpijci. In med dvanajstimi Titani je bil tudi Okeanos, torej Ocean, sin enega od Titanov, Japeta, pa je bil Atlas, po katerem so poimenovali Atlantski ocean. Da bi bila mera polna, poznamo dobršen del zgodnje grške mitologije, med drugim zgodbo o Titanih, prav iz orfičnih spisov, torej iz fragmentov, ki

izvirajo iz Orfejeve tradicije. O njih je pel Orfej. Titani, Ocean, Atlantik, nova Zlata doba, Orfej – tako rekoč strnjeni povzetek grške mitologije, njenega najzgodnejšega dela, še preden so olimpski bogovi z Zevsom na čelu premagali Titane in jih vrgli v Tartar, najgloblje brezno grškega podzemlja. Pred sabo imamo sama mitološka bitja, vnovično inscenacijo prvotne grške mitologije na začetku dvajsetega stoletja (in kolikor so bili poimenovalci nekoliko pozabljeni in raztreseni, se jim je izmaknilo dejstvo, da so Titani zelo slabo končali, prav tako v brezdanjih globinah kot po njih poimenovana ladja).

Vzpenjajoča se buržoazna civilizacija z vsemi tehnološkimi čudesi si je ponosno nadevala grška imena, svoj vzpon je hotela videti kot vzporednico vzponu Titanov, iskala je svoj davni zgodovinski model, ki bi bil po gigantskih razsežnostih edini po meri njene moči. Po tej plati je mogoče zgodbo o Titaniku brati tudi kot zagrobno maščevanje mitologije: Titane je naposled doletel padec prav spričo njihove ošabnosti, zaverovanosti v lastno moč in veličino (interpretacije so sicer različne, viri so fragmentarni in protislovni), tako da bi zgodbo o Titaniku lahko brali tudi kot kazeno za človeško hybris, za predrznost in nadutost iluzije o vsemoči. Ni manjkalo spontanega razumevanja, kako bi to zgodbo vpisali v mitski ali religiozni okvir: kdor se upira bogovom ali kdor ošabno precenjuje svojo moč, bo kaznovan, tega bodo bogovi pokončali.

A nemara je vse to mitološko poimenovanje, ves ta implicitni scenarij titanske moči, prej znamenje nečesa drugega: mitske vzporednice je mogoče nebrižno uporabljati bolj kot dekoracijo, kot okras in domislivo, prav v času, ko ni več bogov, ko so bogovi sami zapadli propadu in pozabi, ko smo se znašli v svetu brez bogov, brez Boga, in Titanik je zgodba tega časa. Katastrofe ni več mogoče brati kot tragedijo, kljub grškim

mitološkim imenom, ni je več mogoče pripeti na božjo previdnost, pogubljenje in odrešitev. Titanik je mit v času nemožnosti mita.

A tu naposled ostane glasba, sredi mogočnih naravnih sil in sil tehnologije, niti kot relik mitičnih časov niti kot stvar človeške ustvarjalnosti in moči. Človeška, prečloveška, a več kot človeška v tem čedalje bolj gluhem času. Je mogoče ne odgonetiti, temveč razgrniti in priostriti njeno enigmo skozi prizmo tega ekstremnega in ikoničnega trenutka? Karmina Šilec si vselej zastavlja le najtežje cilje, v velikem občudovanju njene ustvarjalne strasti in v veselju nad najinim prijateljstvom želim njenemu projektu kar največji uspeh.



title
description



Orfični trenutek

Karmina Šilec in Tatjana Ažman

Zanimajo me stvari, ki niso enoznačne, zato tistega, kar želim povedati, enostavno ne želim zožati na en sam pomen ali celo na eno samo zgodbo.

Že kar lep čas je od tega, ko smo si ob snovanju našega prihodnjega repertoarja zaželeli, da bi se kot priznana avtorica s področja novega glasbenega gledališča lahko predstavila ljubljanskemu občinstvu in prvič tudi našemu opernemu ansamblu. Seveda je bilo pomembno, da so se naša umetniška izhodišča srečala tudi s tvojimi; in tako se je rodila ideja za Evergreen, ki se dotika mita o Orfeju, rdeče niti ob začetku opernih in baletnih sezon.

Opere se pogosto dogajajo v mitskih, oddaljenih krajih in v legendarnem, oddaljenem času. Tudi skozi zgodovino opere se uprizarja mitska preteklost, ki je nekako povzdignjena in se zdi kot okno, skozi katerega gledamo na določen del neke večje celote. Pri snovanju te predstave sem seveda razmišljala o tem, kako se lahko navežem na mit o Orfeju, ki je dušo iz podzemlja reševal s pomočjo glasbe in ki umetnike vznemirja že več stoletij. In glasba, ki je domala sinonim za Orfeja, je v vseh primerih tudi osnovni zastavek dramskega dogajanja. Zato pri uprizoritvah na to temo glasba ni samo »uglasbljenje« neke teme, temveč je zvok oziroma glasba osnovno gibalo teh predstav.

Vse življenje se tako ali drugače ukvarjaš s petjem, v središče svojega ustvarjanja postavljaš fenomen glasu in petja, še posebej te zanimata njuna moč in pomen v najširšem pomenu besede.

Res je. In zato sem prva razmišljanja posvetila glasu, glasbi; prva raziskovanja teme za predstavo Evergreen so se pričela z raziskovanjem fenomena zvoka. Še posebej zanimiva se mi je zdela Marconijeva epifanija, ki pravi, da zvok nikoli ne izgine, le atrofira. Marconi je celo menil, da bi z dobro opremo lahko izločili bolj dominante zvoke, na ta način bi lahko prišli celo do starejših, vse do govora Kristusa na gori. Zanimivo je, da je bil njegov telegraf prav na Titaniku prvič uporabljen za reševanje na morju. Še bolj

vznemirljivo pa je, da je rešilna ladja Birma prejela radijske signale s Titanika šele 1 uro in 28 minut po tem, ko je Titanic dokočno izginil pod gladino ... Ko sem razmišljala o močnem trenutku, v katerem je petje dobilo orfične razsežnosti (pod orfično mislim pot v onostranstvo), sem se spomnila na dogodek, kjer je bila moč glasbe še posebej močno izražena. Bilo je na božični večer leta 1914. Spopad na bojišču prve svetovne vojne je zastal, ko se je zaslišal glas vojaka. Najprej je zazvenela Sveta noč, odpeta v nemščini, potem se ji je pridružil še glas, ki je na drugi strani bojne črte odpel pesem v angleščini. Na tem mestu se je pri meni zgodila očaranost nad fenomenom glasbe in v tem polju sem začutila globalni mit, mit o Orfeju, pa tudi sodobni mit o glasbenikih na potapljaščem se Titaniku, ki so igrali do samega konca. Izhodiščna ideja Evergreena je bila torej glasba, njena moč in to, kako njeno moč uprizoriti. Pomembno se mi zdi tudi vse, kar glasba spodbudi, morda na nek način celo pospeši. Evergreen torej ni le pripoved o glasbi sami, o njeni moči, temveč predvsem razmislek o vsem, za kar nam je mar, o tistem, kar čutimo in o čemer premišljujemo. Glasba pomeni opisati človeška hrepenenja in upanja, ki se skozi njo udejanjajo. Je tudi razumevanje, ravnotežje, enakost, pogum, radost ali pa napoved, da se bo nekaj zgodilo. Evergreen ozvočuje to skrivnostno moč in duha glasbe, izgubljene trenutke v času, oceansko mračnost, grozo in strah, plemenitost in pogum. Obenem pa prinaša idejo skrajnega primera, ko ima edino glasba potencialno kvaliteto nesmrtnega.

Velika tragedija na morju je ljudi pretresla, ker niso mogli verjeti, da je najbolj dovršeno plovilo sploh lahko potonilo, pa tudi zaradi velikih človeških žrtev in številnih tragičnih zgodb. Med najbolj pretresljivimi je tudi tista o glasbenikih, ki so na



title
description

Evergreen torej ni le pripoved o glasbi sami, o njeni moči, temveč predvsem razmislek o vsem, za kar nam je mar, o tistem, kar čutimo in o čemer preišljujemo.

Evergreen se skozi sliko teh zadnjih trenutkov ukvarja z univerzalnimi vprašanji, ki se ne tičejo specifičnega časa in prostora. Ti glasbeniki so se soočili z velikim izzivom in ekstremno preizkušnjo z dramatičnim performansom: kako prevarati smrt, čeprav samo za nekaj trenutkov. Glasba je način, kako prevzeti nadzor sredi kaosa in neznanega, in za te glasbenike je bila zakrament, ki ga je v kratkem izpolnila smrt. Bila je vrhunec slovesnosti.

In ker glasba spremlja človeška življenja v vseh fazah prehajanja, torej tudi na prehodu v smrt, je vloga, ki jo takrat igra, vsekakor zelo zanimiva. Zanimivo je vprašanje, kaj je v glasbi tisto, kar jo dela tako posebno in jo tako potrebujemo. Kot glasbenico me seveda zanima fenomen in učinki glasbe in zato sem si v procesu postavljala številna vprašanja. Glasba je vez z nečim, kar je večje od nas, je tisto nekaj, kar neposredno nagovarja oziroma poziva Drugega. Je glasba teh glasbenikov morda delovala kot apel, kot sredstvo in strategija, kako si pridobiti naklonjenost »tistega večjega od nas« in kako si pridobiti milost? Glasba pri Orfeju ima moč in nalogo vplivati na naravo in ne sega le »navzgor«, do božanstev. Morda pa so glasbeniki igrali, da bi tako nagovorili naravo, ta siloviti ocean? Morda njihova glasba sploh ni bila tista sublimna moč, ki naj bi jo ukrotila, ampak je bila v bistvu triumf Narave nad človekom? Ali pa je bila glasba z neustavljivo demonično močjo odgovor oziroma nasprotje njihovi veri in je bila odraz neustavljive jeze? Ali pač zgolj odraz neizmernega razočaranja?

Od iskanja povezav z mitskim izhodiščem Orfeja je torej ostala najpomembnejša iztočnica.

V Evergreenu mit o potovanju v »drugi« svet ni prinesen v neki neposredni pripovedi. Zgolj dotika se mitske narativnosti, a služi bolj kot sredstvo za ustvarjanje slik v svobodnejšem odorskem jeziku. Evergreen ima sicer tridelno

formo mita, a je ta prevedena v drug jezik, v glasbeno-scenski jezik. Trije deli mita, padec, izguba in vzpon, so vzpostavljeni v fluidni igri, ki jo vodi glasba. Libreto je sicer čuten tok besed, ki pa jim je večinoma odzveta neposredna semantična vloga. Glasba skozi soredja in opozicije njenih entitet igra svojo dramaturgijo, občasno povezovalno, včasih razdiralno, drugič spet meditativno. In tako tudi glasba osmišlja samo sebe, sama sebi daje namen in pomen.

Gre tudi za nek poseben scenski izraz, ki je poimenovan choregie, v okviru katerega ustvarjaš svoje projekte. Čeprav gre za termin moderne performativne umetnosti in struktur njenih zgodb, pa lahko izvore zanj iščemo že v antiki, ki je zibelka sodobnega gledališča.

Choregie je v nekaterih elementih res inspiriran z antično tragedijo, predvsem ko govorimo o povezanosti besede, glasbe in giba, ali pa govorimo o osrednji vlogi v tragediji, ki vsekakor pripada zboru. Tudi zgodba o Titaniku je na nek način precej podobna antični tragediji, saj so tragični junaki ujeti med silama, poimenovanima *nomos* in *physis*. *Nomos* je splet tradicije, konvencij in zakonov, ki so jih ustvarili in jih izvršujejo ljudje, *physis* pa narava – sile in zakoni, ki ne izvirajo iz človeške volje in so zato tudi izven človeškega nadzora. Ladja Titanik je bila ta človeška stvaritev – odraz pohlepa, lakomnosti in poskus človeštva, da bi prevladalo ocean. Hkrati pa so obstajali dejavniki izven nadzora, podobno kot so to grški bogovi, ki so vplivali na usodo plovila: morje je mirno, noč jasna, skoraj nemogoče je bilo videti ledenik, izgubil je daljnogled, jeklo ni bilo zasnovano za pogoje v ledenih vodah severnega Atlantika in celo astronomski položaj je tedaj ustvaril drugačno pozicijo ledenih plošč.

Kakšna pa je potem vloga glasbe v choregie predstavi?

potaplajoči se ladji igrali. Zgodba, ki je postala tako mitska kot tudi arhetipska.

V tem mitu sodobnega človeštva, ki je postal izjemno priljubljen že takoj po tragediji leta 1912, je veliko značilnosti sodobnega časa, denimo njegova izjemno hitra vzpostavitev, ki spominja na sodobno senzacionalnost, spekulativnost, komercialnost ... Vendar pa vzgibi teh glasbenikov zajemajo osnovne arhetipe, njihovo igranje vse do samega konca vstopa že v drugo stoletje globalne folklore in še vedno nas vedno znova očara. Zato želimo v predstavi Evergreen ujeti zasebna, intimna čustva in zvoke tistih in vseh drugih končnih sekund. Evergreen odraža trenutke, ko se ljudje znajdejo v najbolj zahtevnih situacijah in ko vstopijo v tisto neizogibno – v smrt.

Sodobni čas se vedno znova sprašuje, kam so izginile vrednote, kakšni so sploh mehanizmi verovanja, kako na novo vzpostaviti etiko. Vse to verjetno ni zelo daleč od razmišljanj pri opiranju na določena izhodišča?

Glasbeniki na potaplajočem se Titaniku so igrali do samega konca. Te nenavadne okoliščine so v središču naše radovednosti oziroma čudenja nad to, do sedaj najbolj »popularno« katastrofo. Tragična potopitev je namreč sinonim scenarijev junaštev. Junaki so ikone in junaška dejanja obvladujejo vsakdan in tudi polja umetnosti. Njihova sposobnost dvigniti se nad strah očara družbo že tisoče let. Kaj človeka navdihuje za brezkompromisno dejanje poguma, kar nasprotuje navidezno sebični nravi človeka? Zanimalo nas je, kaj so bili tisti vzgibi, da glasbeniki niso prenehali igrati. Je bila njihova glasba posebna strategija? Je bila glasba vzporednica religioznosti? Priprošnja nebesom? Je povezovala, tolažila ali kanalizirala njihov strah pred smrtjo? So z glasbo bolj kot z Bogom držali vez z demonično čutnostjo? Je bilo to junaštvo ali samo egoistično dejanje?

23

Praobčutenje ali težnja po pripadnosti, po povezanosti z drugimi? Altruistični samomor? In ali je to sploh junaštvo, če ga primerjamo s podobnimi situacijami v današnjem času? Morda pa je šlo za iskanje vznesenosti? Ljudje namreč vedno iščemo trenutke vznesenosti, iščemo izkušnjo transcendentnega, nekaj, kar nas globoko gane, in za trenutek presežemo svoje meje. V takšnih trenutkih se nam zdi, kot da živimo polneje kot po navadi, potisnemo stvari do roba in se vživimo v vse človeštvo. Religija je ena takih poti. Toda če je ne najdemo v mošejah, templjih, cerkvah, sinagogah, jo začnemo iskati drugje: v glasbi, športu, drogah ... Zdi se, da je človek prav v mejnih situacijah svojega obstoja poklican, da tako rekoč dokaže, česa je sposoben le on. In kot pravi Frankl, nas »mejne, nespremenljive situacije primorajo, da dozorimo, da zrastemo preko samega sebe, trpljenje pa je tisto, ki človeku daje možnost, da z njim raste in se lahko tudi spremeni; preseganje samega sebe je značilno za človeško eksistenco in samouresničitev je mogoče doseči le po tej poti in človek je toliko bolj človeški, toliko bolj on sam, če pozabi in prezre samega sebe«. Skozi sliko zadnjih trenutkov pred potopom se pravzaprav zares ukvarjamo z univerzalnimi etičnimi vprašanji. V procesu dela sem se srečala z zelo zanimivimi razmišljanji izvajalcev, ki sodelujejo v predstavi.

Zgodba o Titaniku, kot jo vidiš, pa je verjetno še kaj več kot samo povzemanje osnovnih vzorcev obnašanja ali pač le novodobni mit. Katera bi lahko bila naslednja stopnja?

Ladja je zelo star in bogat simbol, je prevozno sredstvo med tem in naslednjim svetom. V krščanski tradiciji ladja simbolno predstavlja romanje, saj prevaža vernike preko morij sveta v nebeški dom; tudi del bogoslužnega prostora se imenuje po tem simbolu. Voda pa je univerzalna domovina. Je

melanholizirajoči element: Super flumina Babylonis sedimus et flevimus (voda joče s celim svetom). Predvsem pa je tudi povabilo k smrti, in sicer povabilo k posebni smrti. Taki smrti, ki omogoča vrnitev v prvinsko snovno zavetje. Voda namreč razkrajaja najbolj temeljito in tako pomaga popolnoma umreti. Slovo na morskem bregu pa je zame najbolj srce parajoče in najbolj literarno od vseh slovesov; morda zato, ker ga povezujem z odhodom v smrt, ki si ga predstavljam kot odhod po vodi.

Velike potniške ladje so prilagojene človeškemu razvajanju, oblikovane so tako, da nudijo razkošje in zabavo. S premikanjem po vodi se gibljejo mimo različnih kultur in potniki so lahko pasivni opazovalci. Njihova sreča pa je vse, kar je pomembno. Titanik v svojem zgodovinskem kontekstu predstavlja simbolično kulminacijo razvoja sodobnega Zahoda, tehnični čudež sodobnega časa, in je tako metafora za Novi svet, ki pluje v svetlo prihodnost. Tudi na Titaniku so ljudje potovali razdeljeni po razredih, podobno, kot je razdeljen današnji svet. Med potniki je bilo več kot tisoč tistih, ki so potovali v tretjem razredu, in ti so bili v glavnem emigranti, ki so se na pot odpravili s posebnimi upanji. Zlahka si predstavljamo tista zaklenjena vrata, ki so jih delila od preostalih ljudi. Podobno kruto in nerazumljivo je obnašanje novodobnega prvega razreda, bogatega Zahoda, ki, medtem ko morda poslušala lahkotno glasbo in srka vino ali čaj, tistim, ki se utapljaajo, sporoča: »Ne morete sem, pojdite nazaj.« Takrat se zagotovo spomnimo na Titanik, na mogočno in nepotopljivo ladjo, ki je zdrsnila globoko na dno morja, kjer njeni ostanki pričajo o človeškem pohlepu in aroganci.

Glasbeniki, ki si jim v predstavi zaupala veliko vsebinsko odgovornost, so bili godci pred peklom ...



Na splošno je za glasbo značilno, da je notni zapis v neposredni oblasti glasbenika; recepcija izvedbe glasbenega dela je tako odvisna le od njegovih spodbud. Za glasbo v choregie pa to ne velja, saj od glasbenika in gledalca zahteva popolnoma drugačno izkušnjo. Prisoten je namreč dejavnik, ki žarčenju slišnega (glasba, beseda) priključi še kulturo vidnega, in sicer zunanjo obliko. V pogovorih z glasbeniki in gledališkimi ustvarjalci mi ti občasno postavljajo vprašanje, če morda glasbo razumem kot nekaj dolgočasnega, da ji nenehno dodajam zunanje referenčne okvirje, ki so več od nje same. Nikakor. Gre za popolnoma drugačno izkušnjo in ta je vzgib za nastanek choregie projektov. Zdi se mi, da glasba postane zanimivejša, ko se oplemeniti še z referencami iz neglasbenega sveta, zato o drugih referencah veliko razmišljam in se jim posvečam vzporedno s pripravo glasbenega materiala. Včasih gre za svetlobo, besedo, prostor, včasih za več stvari hkrati, drugič spet ni nobene ... in takrat gre za koncertno izvedbo. Brez referenc je glasba veliko bolj privatna in razvoj od glasbene »intime« do choregie je bil dolgoleten proces.

Je choregie način, kako na novo osrediščiti glasbo?

Sodobna izvedbena praksa je glasbo skoraj dobesedno iztrgala iz njenega zgodovinskega konteksta, kar je na nek način logično, saj gre za evolucijo, ki je tudi v umetnosti nujno potrebna. Koncertne izvedbe in posnetki, na primer Bachove sakralne glasbe, umeščajo tisto, kar je bilo nekoč zasidrano v cerkveni liturgiji, v novo okolje, stran od prvotno zamišljenega. Zato ta glasba pridobi novo estetsko izkušnjo in zato lahko umeščanje del v metakompoziciji v nove kontekste nadaljuje evolucijo. V choregie projektih je recepcija glasbe včasih bolj intenzivna, kot bi bila v koncertni izvedbi. Lahko pa je tudi manj. Za glasbo v Evergreenu bi lahko rekla, da je to

glasba, ki referira druga polja, ali glasba, ki se odziva na druga polja. Glasba je torej notranji princip uprizoritve in gibalo njenega razgrinjanja. V Evergreenu me zanima, kako glasba, ki je izhodišče projekta, stopi v samorefleksivno razmerje in kako uprizarja svojo lastno reprezentacijo. Zanima me, kako »gledališko« prinese svoj lastni učinek, ki (in kako) se utelesi v glasbenem gledališču. Gre torej za to, da predstavo vodi glasba, da je »uprizorjena« reprezentacija glasbe same. Zanima nas torej gledališče, ki ga namesto neke zgodbe vodi glasba. Drama (ali tisto dramsko) naj bi se zgodila skozi izvedbo glasbe in ne skozi »igranje« v klasičnem smislu.

Omenjaš gledališče, dramsko, glasbo, glasbeno gledališče. Obstajajo morda tudi kakšne stične točke z opero, da se je za termin choregie že dodobra uveljavil tudi termin »glasba okraj opere«?

Da, choregie je možno razumeti tudi kot »glasbo onkraj opere«. Kakšna je razlika med choregie in opero, pa je težko natanko pojasniti. Vendar se mi zdi, da je izhodišče opere najpogosteje ideja o prisotnosti protagonistov in intenzivnosti odnosov med njimi. Tako je pozornost gledalca usmerjena na izvajalce, na njihovo izraznost, na njihovo telesnost na odru, na to, kako oblikujejo svoje like. In ta centralni protagonist, ki pritegne večino pozornosti gledalca in ki je za opero značilen, je pri choregie prisoten le redko oziroma občasno, saj gledalci svobodno potujejo po celotnem choregie polju med zvokom in vizualnim, med mikro detajli in celotno sliko. Pri choregie bi tudi težko govorili o dramatičnosti oziroma ekspresivnosti, kot jo poznamo pri operi. Predvsem pa gre v primerjavi z opero pri choregie za odsotnost celovite zgodbe. Z njeno odsotnostjo se pojavi tudi odsotnost neposredne povezave med slišanim in videnim. Elementi choregie predstave

Je glasba povezovala, tolažila ali kanalizirala njihov strah pred smrtjo? So z glasbo bolj kot z Bogom držali vez z demonično čutnostjo?

Evergreen ozvokuje skrivnostno moč in duha glasbe, izgubljene trenutke v času, oceansko mračnost, grozo in strah, plemenitost in pogum.

(glasba, beseda, zvok, gib, vizualno idr.) se ne pojavljajo sinhronizirano z dogajanjem v zgodbi. Zato sta sprejemanje in odziv nanje svobodnejši in veliko bolj v domeni gledalca, kot je to morda pri operi.

Evergreen pa ima, navkljub odsotnosti pripovednega toka, prav gotovo zelo večplastno strukturo. A tudi takšna zasnova mora imeti definiran obod, ki omogoča enotnost in prepoznavnost forme, podobno kot to lahko razberemo v drugih performativnih oblikah in brez katere preprosto ne gre.

Zanimajo me stvari, ki niso enoznačne, zato tistega, kar želim povedati, enostavno ne želim zožati na en sam pomen ali celo na eno samo zgodbo. Vsem opisom predstave se želim izogniti, saj gledalcem ne želim dajati navodil ali smernic, kako naj predstavo berejo in tako že vnaprej usmerjati njihova pričakovanja. Vznemirljivo se mi zdi, če bi lahko gledalcem dopustili možnost, da na podlagi znanega (ali neznanega) materiala, s pomočjo katerega gradimo Evergreen, odkrijejo nove perspektive, različne ravni in celo plasti znotraj njih. S choregie želim ustvariti polja in prostore, kjer bi se lahko pasla gledalčeva domišljija in bi se gledalec lahko prepustil tudi svojim čustvom in odzivom, saj ne nazadnje ne dobiva navodil, kako in kaj naj misli ali celo čuti.

Sem pa kot izhodišče izločila eno sliko, osnovni ton. Gre za tisti trenutek, ko se glasbeniki na potaplajoči ladji odločijo igrati do konca, in si ga lahko predstavljamo na več načinov. Gledalčeva pozornost je v predstavi usmerjena v glasbenike in njihovo odločitev, njim je prepuščena tudi interpretacija videnega. S predstavo skušamo torej izzvati asociacije in kreativnost, kot bi šli na čustveno potovanje.

Pri ustvarjanju imata proces in pristop vedno veliko težo, saj

umetnik s svojim delom najbolj plemenito in intenzivno obdobje doživlja prav v času kreacije. Kako doživljaš ustvarjalni proces in kako pomembno vlogo mu pripisuješ?

Proces ima nepredvidljivo, lastno življenje in to vpliva tudi na načine, s katerimi se lotevam priprav na vsako novo predstavo. Lahko bi rekla, da v mojem primeru vsi segmenti predstave nastajajo simultano in da je za to potrebna mobilna enotnost vseh bistvenih momentov. Nujno moram vedno dopustiti možnost, da se pojavi kaj »utopičnega« in da je vedno dovolj prostora za radovednost in ustvarjalnost. Zato si moram izboriti tudi prostor, kjer je mogoče poskusiti še kaj več, ne samo doseči glasbeno virtuoznost ali zanesljivost in s tem predvidljivost. Kadar iščemo nekaj, česar še ne poznamo, in ne vemo, kako do tega priti, se zgodi nenehno prevpraševanje prejšnjih dogovorov. Predvsem pa gre pri Evergreenu za odprto formo. Rada vztrajam na principu dodajanja in odzemanja materiala, saj so le tako ti projekti lahko na nek način živi, kot vedno spreminjajoči se organizmi.



title
description



0 glasbi

Evergreen je delo odprte forme, evokativna glasbena metakompozicija. Je neke vrste melanholična fantazija, zamišljena kot prostor za improvizacijo znotraj določenega okvirja.

Metakompozicija Evergreen se giblje v zvočnem polju od romantičnih napevov, meditativnih prehodov in močnih krikov do globokih zvočnih zevanj ali krhkih zvočnih motenj. Glasbeni nabor je interpretacija idejnega koncepta predstave in ne predstavitev neke realnosti ali zgodbe; izbor glasbe odpira perspektive in pripravi (scenografsko ali dramaturško) polje za odprto imaginacijo poslušalcev/gledalcev.

Izbrane kompozicije so dela za različne zasedbe: od komorne vokalne glasbe do velikih vokalno-instrumentalnih del, od solističnih miniaturnih do del odprte forme. Pomemben del predstave je dinamična zvočna dramaturgija, ustvarjena skozi kreativno oblikovanje zvoka ter skozi soredje različnih ekspresij: od globoko

sakralnih zborovih meditacij, bravuroznih solističnih arij, sodobne glasbe do prepoznavnih vokalno-instrumentalnih pasusov.

V predstavi ni arij kot ekspresivnih oziroma emocionalnih komentarjev in tudi ni recitativov kot dramskega dogajanja v smislu podajanje vsebine. Tudi vloga zbora ni harmonizirana skupnost, ki deluje naproti posameznikom. Delo nima libreta v klasičnem smislu, saj ne želimo refleksije, ki jo glasba prinaša, vezati na materialnost besede in besede razumeti kot orodje ali sredstvo za čutenje in še manj za razumevanje. Beseda zato stopa v polje čiste zvočnosti.

Evergreen vključuje tudi tehnično posredovanje glasbe (predvajani posnetki, ozvočenje), ki prinaša drugačno pot glasbene komunikacije. Glasba se zliva iz drugih virov, usmerja pozornost zdaj v eno zdaj v drugo smer,

delokalizira izvor zvočnih elementov in prinaša manj neposreden dostop zvoka do poslušalca.

GAVIN BRYARS (1943) The Sinking of the Titanic (Potapljanje Titanika), 1969

Britanski skladatelj Gavin Bryars je sinonim za inovativno sodobno umetniško glasbo. Razlog za to je, ob nesporni kvaliteti njegovih kompozicij, predvsem neverjetna raznolikost njegovega dela, saj posega v številne glasbene stile. Njegovi najbolj znani deli Jesus' Blood Never Failed Me Yet (Jezusova kri me ni še nikdar izdala) in The Sinking of the Titanic (Potapljanje Titanika) uspešno nagovarjata najširši nabor poslušalcev. Za njegov umetniški opus so najbolj značilni eklecticism, improvizacija, sofisticirana raba humorja, vključevanje vizualnega in multimedije v koncertne izvedbe, raziskovanje netradicionalnih pristopov pri ustvarjanju, svojevrstna lirčnost in

gledališkost njegovih del. Skladba Potapljanje Titanika je delo odprte forme, posebna glasbena avantura, inspirirana z brodolomom ladje Titanik. Bryars pravi, da »glasba potuje skozi več stopenj in oplemenitena reflektira to pot ter zlagoma tone na morsko posteljo«. Izvor dela je zvočna predstavitev potapljanja ladje in temelji na obdelavi episkopalne himne Nearer, my God, to Thee (K tebi želim, moj Bog) ali skladbe Songe d'Automne (Jesenske sanje). Delo sodi v klasiko britanske eksperimentalne glasbe.

ARCHIBALD JOYCE (1873–1963)
Songe d'Automne (Jesenske sanje), 1908

Joyce je angleški skladatelj glasbe lahkotnejših žanrov, posebej znan po valčkih. Njegova glasba je bila popularna predvsem pri plesnih orkestrih, pogosto pa je uporabljena tudi kot filmska glasba. Med njegovimi deli izstopajo predvsem valčki Dreaming (Sanjarjenje), 1000 Kisses (1000 poljubov) in Songe d'Automne (Jesenske sanje). Valček Jesenske sanje je kmalu po nastanku postal velik hit. Skladba je bila na programu orkestra White Star Line in mnogi trdijo, da je bila to zadnja skladba, ki jo je igral ansambel na Titaniku.

JOHN CAGE (1912–1992)
Story (Zgodba), drugi stavek iz Living Room Music (Glasba iz dnevne sobe), 1940

Cage je eden najvidnejših skladateljev našega časa. Filozof, glasbeni teoretik, pesnik in grafik je bil izjemno inovativen avtor, ki je s svojo ustvarjalnostjo radikalno zaznamoval glasbo prejšnjega stoletja ter vplival na razvoj sodobnega glasbenega ustvarjanja – od njegove teoretske ravni pa vse do vpliva na rokovske zasedbe, njegova glasba pa nam domišljijo iskri še danes. Skladba Zgodba za govoreči kvartet je nastala na kratko besedilo pesnice Gertude Stein The World is Round (Svet je okrogel).

VALENTIN SILVESTROV (1937)
Otche nash (Oče naš) iz Diptychon (Diptih), 1995
Boliashchii dukh vrachuet pesnopen'e (Pesem lahko odreši trpečo dušo), iz ciklusa Tihe pesni (Tihe pesmi), 1974–1977

Silvestrov je ukrajinski pianist in skladatelj, neoklasicist in postmodernist ter vodilni predstavnik kijevske avantgarde. Zase pravi, da ne piše nove glasbe in da je njegova glasba odgovor, odmev na tisto glasbo, ki že obstaja, denimo Rahmaninova. Svoj slog pa je poimenoval metaglasba, kot okrajšavo za metaforična glasba. Besedila osvetljuje z iskrenimi melodijami in tako ustvarja glasbena potovanja v globino. Z uporabo tonalnih in modalnih sistemov ustvarja edinstvene zvočne slike, polne čustvenih tekstur in lirčnosti. Oče naš skozi harmonske menjave in posebno čustveno obarvanost prinaša lepoto ruske ortodoksne glasbe. Skozi introspektivni in hkrati radosten glasbeni izraz ustvari nežnost, ponižnost in vodi do sublimnosti. Ciklus Tihe pesmi za bariton in klavir je nastal na besedila različnih pesnikov (Puškin, Lermontov, Keats, Jesenin idr.). V skladbi Pesem lahko odreši trpečo dušo na besedilo Jevgenija Baratinskega (1800–1844) skladatelj uspe pritegniti pozornost skozi počasno in sotto voce. Navidezna kompozicijska preprostost prinese besedilo na iskren, neposreden način, ki poslušalca popolnoma prevzame.

JACOB COOPER (1980)
Sanctus (Svet si), 2015
Jacob Cooper je ameriški skladatelj, čigar drzne kompozicije in multimedijška dela so deležna precejšnje pozornosti v Severni Ameriki in Evropi. Njegova dela so bila v zadnjem času izvajana v New Yorku (Carnegie Hall, MATA Festival, Miller Theatre, Bang on a Can, Bargemusic, Music with a View v Flea Theater)), v Los Angelesu (Disney

Hall), v Milwaukee (Present Music). Izdaja pri založbi Nonsuch. Uspešno ustvarja tudi v vizualnih medijih in je bil nominiran za Guggenheim Biennial of Creative Video. Je dobitnik nagrad American Academy of Arts and Letters, ASCAP in American Music Center ter zmagovalec tekmovanja Carlsbad Music Festival.

Skladba je rekonponiran del Mozartovega Rekviema, kjer avtor kot največjo skrajnost zdestilira besedilo zgolj na začetno besedo Sanctus. Glasbeno gradivo pa je v celoti novo. Skladba učinkuje kot svojevrstno razširjen čas, ki plava v – z Mozartom inspirirano zvočnostjo – tonaliteti D-dura.

EDWARD ELGAR (1857–1934)
The Apostles (Apostoli), op. 49, 1903:
The Dawn (Zora)
Morning Psalm (Jutranji hvalospev)
And When it Was a Day (In ko se je zdanilo)
The Spirit of the Lord (Duh Gospodov)
Ascession (Vnebohod)

Angleški skladatelj in dirigent je bil mojster velikih form, vznemirljivih zvočnih barv in drznih napevov. Po Henryju Purcellu je to prvi angleški avtor z mednarodnim ugledom. Elgar je leta 1912 dirigiral 473 glasbenikom na velikem spominskem koncertu, posvečenem osmim junaškim glasbenikom, ki so umrli na svojih delovnih mestih. Z delom Apostoli je skladatelj želel ustvariti sakralno kompozicijo, v kateri je v središču pozornosti navaden človek, ki dobi klic. Vsebinsko skladba sledi ideji, zapisani v apokrifih, in sicer, da je bil Juda filozof, katerega cilj je bil voditi Jezusa k njegovi odreditvi. Kompozicija, sestavljena iz dveh delov in sedmih slik, prikazuje izkušnje in odzive Jezusovih učencev na izredne dogodke, ki so jim bili priča: čudeži, križanje, vstajenje in vnebovzetje. V predstavi so uporabljeni v posebej izbranem vrstnem redu.



title
description



ĒRIKS EŠENVALDS (1977)

The Stars (Zvezde), 2011

Latvijski skladatelj, ki se je v zadnjem času povzpел med največkrat izvajane avtorje svoje generacije, prejema naročila vse od Boston Symphony Orchestre, City of Birmingham Symphony Orchestre ... do latvijske nacionalne opere in izdaja pri založbi Hyperion. Njegove zborovske kompozicije osvajajo izvajalce in poslušalce po vsem svetu. Pri ustvarjanju vokalne glasbe uporablja subtilen, zvočno bogat, skorajda ekstatičen zvok. Skladba Zvezde na melanholično in poetično besedilo ameriške pesnice Sare Teasdale (1884–1933) prinaša temo opazovanja neba in čudenja nad lepoto in mogočnostjo vesolja.

GEORGES APERGHIS (1945)

Desir iz zbirke skladb Récitation (Recitacije), 1977

Grško-francoski avtor Aperghis deluje na polju eksperimentalne glasbe, glasbenega gledališča in neprogramske komorne glasbe. Značilnost njegovih vokalnih del je preizpraševanje, kaj je jezik in kaj je njegov pomen. Kot skladatelj raziskuje meje razumljivega in ustvarja zapletene glasbene vzorce, ki držijo poslušalce aktivne. Njegova glasba ne pripada nobeni določeni estetski kategoriji ter je v stalnem dialogu med umetniškimi formami in intelektualnimi, znanstvenimi in socialnimi polji. Aperghis je prejel nagrado Mauricio Kagel (2011) in na beneškem glasbenem bienalu zlatega beneškega leva za življenjske dosežke (2015).

Recitacije so zahtevna in ambiciozna zbirka skladb za solo glas. Delo temelji na ideji uporabe razširjenih vokalnih tehnik. Kompozicija se giba v polju med glasbenim/petim in izmišljeno govorico.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem (Rekviem) KV. 626 v d-molu, 1791

Quam olim Abrahae (Katero si nekdanj Abrahamu obljubil)

Mozartov Rekviem (maša za umrle) je eno najveličastnejših sakralnih glasbenih del. V predstavi se odlomek te glasbene mojstrovine pojavi v treh delih, v izvorniku, kot tematski okrušek v skladbi J. Cooperja in kot izhodišče za Honsteinovo delo z istim naslovom.

ROBERT HONSTEIN (1980)

Quam olim Abrahae (Katero si nekdanj Abrahamu obljubil), 2015

Honstein je uveljavljen ameriški avtor, ki ga odlikujejo dela vznemirljive orkestrske govornice. Njegova dela izvajajo na številnih festivalih, kot so Tanglewood Music Center, Cabrillo Festival of Contemporary Music, Bang on a Can, Bowling Green New Music Festival. Prejel je številne nagrade hiš in institucij, kot so Carnegie Hall, Copland House, Boston New Music Initiative, Minnesota Orchestra Composer Institute itd. Prav tako kot Cooper deluje v umetniški skupini Sleeping Giant – »pet talentiranih avtorjev« (The New Yorker), ki se strmo uveljavlja zaradi »pogumnih inovacij, stilistične raznolikosti in izjemne pozornosti, ki jo namenjajo podrobnostim«. (WQXR)

V delu Katero si nekdanj Abrahamu obljubil upočasnjena glasba prinaša spomin na glasbo, ki smo jo že slišali, a jo še komajda prepoznamo. Dolgi potapljajoči akordi postajajo masivna zvočna gmota, ki požira Mozarta, in prinašajo poslušalcu poseben razširjen prostor, znan in tuj hkrati. V rekompoziciji Mozartovega Rekviema glasba lebdi v času skozi podaljševanje notnih vrednosti, kar ustvarja učinek potapljanja zvoka.

JACOPO PERI (1561–1633)

Euridice (Evridika), premiera 6. oktobra 1600

Jacopo Peri je oče operne forme. Njegovo delo Evridika velja za prvo glasbeno dramo, ki se je uspela ohraniti vse do danes, in z njo Peri napoveduje prihod novega časa. Akademski krog florentinske kamerate, ki je raziskoval formo in učinke glasbe po antičnem vzoru, je dal pomemben temelj za vzpostavitev glasbeno-scenske oblike, ki jo imenujemo opera. Citat Perijeve mojstrovine, uporabljen v Evergeenu, pa podčrtuje dekokcentualizacijo opernega žanra.

Improvizacije:

JACOPO PERI (1561–1633)

Euridice (Evridika), premiera 6. oktobra 1600

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714 – 1787)

Orfeo ed Euridice (Orfej in Evridika), 1762

GAVIN BRYARS (1943)

Nearer, my God, to Thee (K tebi želim, moj Bog), 1969



title
description

Besedila

Valentin Silvestrov: Otche nash (Oče naš)

Oče naš, ki si v nebesih, posvečeno bodi tvoje ime, pridi k nam tvoje kraljestvo, zgodi se tvoja volja kakor v nebesih tako na zemlji. Daj nam danes naš vsakdanji kruh in odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom, in ne vpelji nas v skušnjavo, temveč reši nas hudega. Amen.

Jacob Cooper: Sanctus (Svet si)

Svet si.

Edward Elgar: The Dawn (Zora)

Sije! Ves vzhod zdaj žari v svetlobi, zora je zasvetila celo v Hebronu!

Edward Elgar: Morning Psalm (Jutranji hvalospev)

Dobro je zahvaljevati se Gospodu, prepevati tvojemu imenu, Najvišji, oznanjati zjutraj tvojo dobroto, tvojo zvestobo ponoči na liro in harfo,

z razleganjem na citre.

Zakaj razveselil si me, Gospod, s svojim delovanjem, nad deli tvojih rok vriskam. Zakaj glej, tvoji sovražniki, o Gospod, tvoji sovražniki izginejo, vsi hudodelci se razpršijo. Pravični poganja kakor palma, raste kakor cedra v Libanonu.

Edward Elgar: And When it Was a Day (In ko se je zdanilo)

In ko se je zdanilo, je poklical svoje učence in si jih je izmed njih izbral dvanajst, katere je imenoval tudi apostole, da bodo z njim in da jih bo lahko poslal predse, da bodo pridigali. Gospod jih je izvolil, da stopijo predenj in mu služijo. Izvolil je slabotne, da presenetijo močne. Pri njihovem delu jih bo vodil v resnici. Glej! Bog nas navdihuje s svojo močjo, kajti kdo nas uči kakor on? Ponižne bo vodil v pravici, ponižne bo učil svojo pot. Pri njihovem delu jih bo vodil v resnici, kajti iz Siona

bo prišla postava. Mi smo Gospodovi služabniki.

Pokazal nam boš pot življenja, *v tvoji luči vidimo luč*. Naj se pokaže tvoje delo tvojim služabnikom.

V tvoji luči vidimo luč.

Blagor tistim, ki te ljubijo, kajti veselili se bodo v miru tvojem in milosti bodo polni.

Uživali bomo bogastvo narodov in se ponašali z njihovo slavo ...

Kajti iz Siona bo prišla postava in Gospodova beseda iz Jeruzalema. Gospod jih je izvolil, imenovali se bodo Gospodovi duhovniki, imenovali jih bodo služabnike našega Boga. Blagor tistim, ki te ljubijo.

V tvoji luči vidimo luč.

Bog nas navdihuje s svojo močjo.

Oni so služabniki Gospodovi; vodil jih bo pri njihovem delu.

Kajti iz Siona bo prišla postava.

Tvoji čuvaji bodo povzdignili svoje glasove in skladno zapeli: Kajti zedinili se bodo, ko bo Gospod znova ustvaril Sion.

Pridite, hodimo v luči Gospodovi.
Bog jih je izbral. Gospodov duh je nad njim.
Glejte, poslal sem vas naprej. Kdor sprejme vas, sprejme mene, in kdor sprejme mene, sprejme tistega, ki me je poslal.
Mi smo služabniki Gospodovi.
Ozri se z nebes, o Bog, in glej, obišči to trto.
Amen.

Edward Elgar: The Spirit of the Lord (Duh Gospodov)

Duh Gospodov je nad menoj, ker me je Gospod mazilil, da oznanim blagovest ubogim. Poslal me je, da povežem strte v srcu, da okličem jetnikom prostost in slepim, da bodo ponovno spregledali, da oznanim leto Gospodove milosti, da potolažim vse, ki žalujejo, in jim dam venec namesto pepela, olje veselja namesto žalovanja, ogrinjalo za hvalnico namesto potrtega duha. Imenovali se bodo Hrasti pravičnosti, Gospodov nasad za njegovo poveličanje. Saj kakor zemlja poraja svojo rast in kakor vrt poganja svoje seme, tako bo Gospod Bog dal poganjati pravičnost in hvalo pred vsemi narodi. Duh Gospodov je nad menoj, ker me je Gospod mazilil, da oznanim blagovest ubogim.

Valentin Silvestrov: Boliashchii dukh vrachuet pesnopen'e (Pesem lahko odreši trpečo dušo), na besedilo pesmi Jevgenija Abramoviča Baratinskega z istim naslovom

Pesem lahko trpečo dušo odreši, harmonija ji da skrivnostno moč, da spokori se za težek greh in zatre uporniške strasti. Pevec, ki izlije dušo v sozvočju, se odveže vseh svojih bolečin in sveta poezija svojemu častilcu podari čednost in mir.

John Cage: Once Upon a Time (Nekoč pred davnimi časi), na besedilo pesmi Gertrude Stein The World is Round (Svet je okrogel)

Nekoč pred davnimi časi je bil svet okrogel in lahko si hodil po njem okrog in okrog.

Ēriks Ešensvalds: Zvezde (Stars), na besedilo pesmi Sare Teasdale z istim naslovom

Sam sem v noči tu na gori mračni, okoli mene so pinije, dišavne in negibne, in nebo nad menoj je polno zvezd, belih in topaznih in megleno rdečih, nešteto jih je, z utripajočimi, ognjenimi srci, ki jim večnost ne more do živega. Na nebesni svod kakor na visok hrib jih vidim korakati veličastno in tiho. In vem, da sem počaščen, da sem lahko priča tolikšnemu veličastju.

Improvizacija na temo prologa iz opere Euridice (Evridika) Jacopa Perija

Jaz, ki hlepim po glasnih vzdihljajih in solzah, z obrazom zdaj bridkosti, zdaj groženj polnim, nekoč sem množicam v velikih gledališčih bledico usmiljenja priklical na obraz.

Robert Honstein: Quam olim Abrahae (Katero si nekdanj Abrahamu obljubil)

Ti jih sprejmi za tiste duše, katerih spomin danes obhajamo: daj jim, o Gospod, od smrti preseliti se v življenje, katero si nekdanj Abrahamu obljubil in zarodu njegovemu.

Edward Elgar: Ascension (Vnebohod)

Aleluja! Prišli bodo in ljudem razodeli njegovo pravičnost, da se bo zvedelo, da je to njegovo delo. Jaz nisem več v svetu, oni pa so v svetu, in jaz prihajam k tebi. Kraljestvo je Gospodovo in on je sveta vladar. Sin človekov pa bo odslej sedel na Božji mogočni desni strani. V svoji ljubezni in v svojem usmiljenju jih je odrešil. Aleluja!

Gertrude Stein, odlomki iz knjige Uporabno znanje v prevodu Andreja Skubica, LUD Šerpa, 2014.

Odlomek iz maše Canona Whitea - Thompsona, vikarja iz Croydona, 1912.

Bob Wilson, Shout Art (Umetnost krika).

Sveto pismo, Nova zaveza: Apokrif.

Prevod in adaptacija: Nataša Jelić



title description



KARMINA ŠILEC

Avtorica projekta in glasbenega koncepta ter režiserka

Karmina Šilec je v vokalno glasbo vnesla svežino, odprla nove prostore izraza, prepričljivosti, intenzivnosti doživljanja in komunikacije. Najpogostejši opisi umetniškega delovanja Karmine Šilec poudarjajo, da je z inovativnimi posegi glasbi razprla pot h kompleksnim umetniškim dogodkom, da je pri snovanju provokativna, drzna ter s svojimi idejnimi zasnovami razbija tabuje, tako družbene kot glasbene. Projekte oblikuje kot zaokroženo sliko, ki nanizane podobe spaja v enovito celoto; tak širši lok povezuje vse njeno snovanje – od koncertov glasbe srednjega veka do glasbeno-scenskih produkcij. Njeno koncertno in glasbeno-gledališko ustvarjanje nam je dalo obširen, poglobljen in mednarodno odmeven ustvarjalni opus. S konceptom choregie je gostovala na številnih uglednih festivalih in prizoriščih: Operadagen Rotterdam, Festival d'Automne à Paris, festival Prototype (New York), Kunstenfestival Brussel, Zlata maska Moskva, Holland Festival, Sanktpeterburška filharmonija,

Esplanade v Singapurju, Arts Centre Melbourne, Teatro Colón v Buenos Airesu, Davies Symphony Hall San Francisco, Ruhrtriennale, Moskovski velikonočni festival, Dresdner Musikfestspiele, Svetovni glasbeni dnevi (ISCM), Theater Basel, Mednarodni glasbeni festival Peking, Hong Kong Cultural Centre, Radial system V Berlin, Tokyo Metropolitan Art Space, Palau de la Música Catalana in mnogih drugih. Za svoje delo je prejela številne domače in tuje nagrade ter priznanja, med njimi nagrado Prešernovega sklada, mednarodno nagrado Music Theatre Now v kategoriji Glasba onkraj opere, Robert Edler Prize – mednarodno nagrado za prispevek svetovnemu zborovskemu gibanju, Glazerjevo listino, gledališko nagrado zlata maska in druge. Ob umetniškem ustvarjanju deluje tudi kot članica strokovnih žirij in umetniških svetov na dirigentskih in zborovskih tekmovanjih, predavateljica na univerzah, mednarodnih seminarjih, konferencah ter kongresih doma in v tujini. Karmina Šilec je umetniška voditeljica Carmine Slovenice, Choregie – novoglasbenega gledališča in ansambla iKebataola!



MARKO HRIBERNIK

Dirigent

Slovenski dirigent, rojen v glasbeni družini, je začel svojo glasbeno pot kot pianist in diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani v razredu profesorja Acija Bertonclja. Za pomembne pianistične dosežke je prejel študentsko Prešernovo nagrado. Že v času, ko je študiral klavir, je začel tudi svojo dirigentsko pot, najprej na ljubljanski Akademiji za glasbo pri profesorju Antonu Nanutu, pozneje pa na Univerzi za glasbo na Dunaju v razredu profesorja Uroša Lajovica, kjer je leta 2004 diplomiral z odliko. Sodeluje z vsemi slovenskimi orkestri in obema nacionalnima opernima gledališčema. Dirigira doma in v tujini na različnih glasbenih festivalih. Je docent na Akademiji za glasbo v Ljubljani ter dirigent v SNG Opera in balet Ljubljana (J. Golob, Ljubezen kapital; M. Lazar, Deseta hči; Mozart, Figarova svatba ...).



MARKO JAPELJ

Scenograf

Rojen je leta 1961 v Mariboru. Po končani gimnaziji je študiral arhitekturo v Ljubljani. Doma in v tujini je oblikoval več kot dvesto scenografij za dramske, operne in plesne predstave, ustvarja pa tudi za televizijo in film. Umetniško pot je začel v sodelovanju s Tomažem Pandurjem na AGRFT (Hedda Gabler, 1986, in Splav smrti, 1987), prvo scenografijo v poklicnem gledališču pa je ustvaril za predstavo Tri sestre v režiji Vita Tauferja (SNG Maribor, 1987). Prejel je več Borštnikovih nagrad, zlati venec MES v Sarajevu, nagrado Prešernovega sklada (1996) in nagrado festivala malih odrov Mala scena na Reki. Od leta 1995 do 1997 je bil gostujoči profesor in predstojnik mojstrskega oddelka za gledališko in filmsko scenografijo na Visoki šoli za uporabno umetnost na Dunaju. V ljubljanski Operi je ustvaril scenografije za predstave Perpetuum in Matiček se ženi, Vesela vdova, Kleopatra, Netopir, La bohème in Leteči Holandec. Scenografije za operne in plesne predstave je ustvaril tudi za narodna

gledališča v Mariboru, Ljubljani, Zagrebu, na Reki, v Splitu, Beogradu, za operno hišo v Zürichu, Kraljevi flamski balet v Antwerpnu in Gentu, Opero v Bratislavi, Nacionalno opero v Rigi, Zahodni avstralski balet v Perthu, Aalto balet v Essnu, Augsburg Ballet itd.



BELINDA RADULOVIĆ

Kostumografinja

Belinda dela scela in do konca: ko noče več, gre. Belinda (Škarica) mode je šla, ker je bilo premalo. Belinda mode je končala podiplomski študij na Akademiji Domus v Milanu. Delala je za Ratti, Zibetti, Mento, Synchronio, Nanni Strado, Incopel, Inpronto, Benetton, Cavalli, ustvarila svojo lastno blagovno znamko B. L. D., jo predstavila v New Yorku, tržila v Milanu. Belinda mode je šla. Belinda (Radulović) je prišla v gledališče. Tu je ostala. Belinda gledališča je ustvarila več kot devetdeset kostumografij za različne režiserje, vizije, strukture, mišljenja in estetike. Zmeraj je hotela biti Belinda. Ko to ni mogla biti, je zapustila režiserje, vizije, strukture, mišljenja in estetike. Za svoje delo je prejela več domačih in mednarodnih nagrad. Belinda je za umetnost, in ker je umetnost zmeraj za človeka, je Belinda človek za človeka.



ANDREJ HAJDINJAK

Oblikovalec luči

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



GREGOR LUŠTEK

Oblikovalec giba

Rodil se je leta 1973 v Novem mestu. Ni dokončal študija na Fakulteti za šport. Ustvarja na področju gledališča in plesa kot plesalec, koreograf in asistent režije, po potrebi je tudi igralec. Za svoje avtorsko delo je prejel Trdinovo nagrado Mestne občine Novo mesto, Župančičevo nagrado Mestne občine Ljubljana, nagrado Prešernovega sklada ter več koreografskih nagrad v tujini. Njegov moto: Telo govori, treba ga je poslušati.



**DANILO
ŽENKO**
Oblikovalec tona

Danilo Ženko je glasbeni producent, tonski mojster in glasbenik. Deluje kot oblikovalec zvoka na koncertih, v gledališčih in na največjih evropskih prireditvah na prostem, kjer je sodeloval z vrhunskimi umetniki, kot so Ricardo Mutti, BB King, Ray Charles, Paquito de Rivera, Stephane Grappelli, Lester Bowie, Lalo Schifrin, Jose Carreras in številni drugi. Kot producent in tonski mojster sodeluje s številnimi slovenskimi festivali (Festival Ljubljana, Festival Lent, ...) in glasbeniki (Lačni Franz, Carmina Slovenica, Terrafolk, Vasko Atanasovski, Vlado Kreslin, ...). Producira sinhronizacijo dokumentarnih in animiranih filmov in je mentor za področje tonske tehnike v glasbeni šoli BASE.



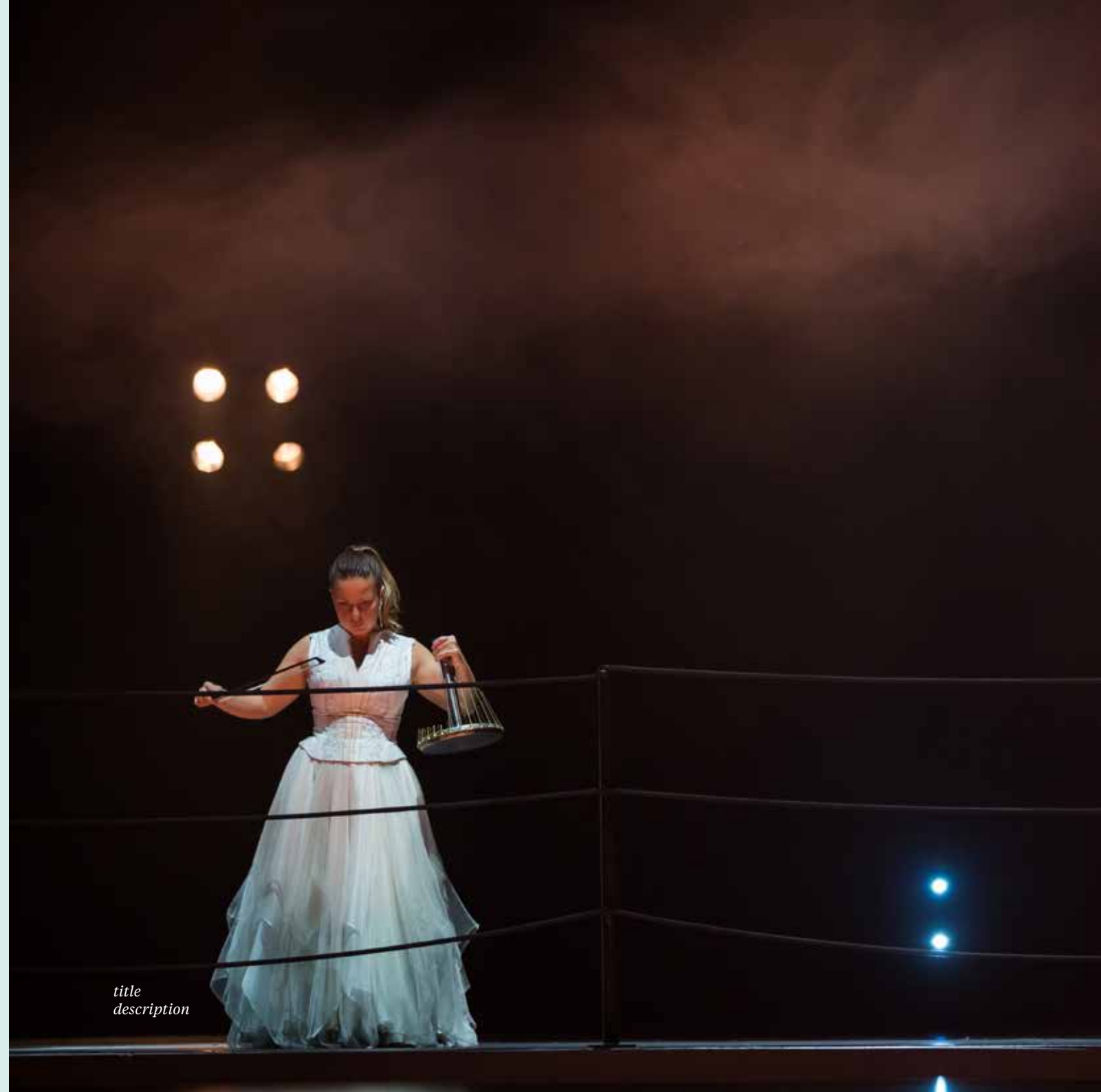
**TATJANA
AŽMAN**
Dramaturginja

Diplomirala je na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo in od leta 1989 dalje ustvarja v slovenskih gledališčih in na televiziji in radiu. Od leta 1995 je dramaturginja v SNG Opera in balet Ljubljana. S številnimi režiserji vseh generacij je sodelovala pri opernih, baletnih, dramskih in lutkovnih predstavah, je tudi avtorica priredb, gledaliških in radijskih besedil ter scenarijev. Že vrsto let je aktivna v mednarodnem prostoru, deluje v okviru domačih in mednarodnih festivalskih žirij in strokovnih teles. Sodeluje tudi na mednarodnih strokovnih in znanstvenih dogodkih doma in v tujini, kot dramaturginja pa objavlja prispevke o gledališču v domačih in tujih strokovnih publikacijah. Za dramaturške prispevke v letu 2011 je prejela nagrado bršljanov venec, priznanje Združenja dramskih umetnikov Slovenije.

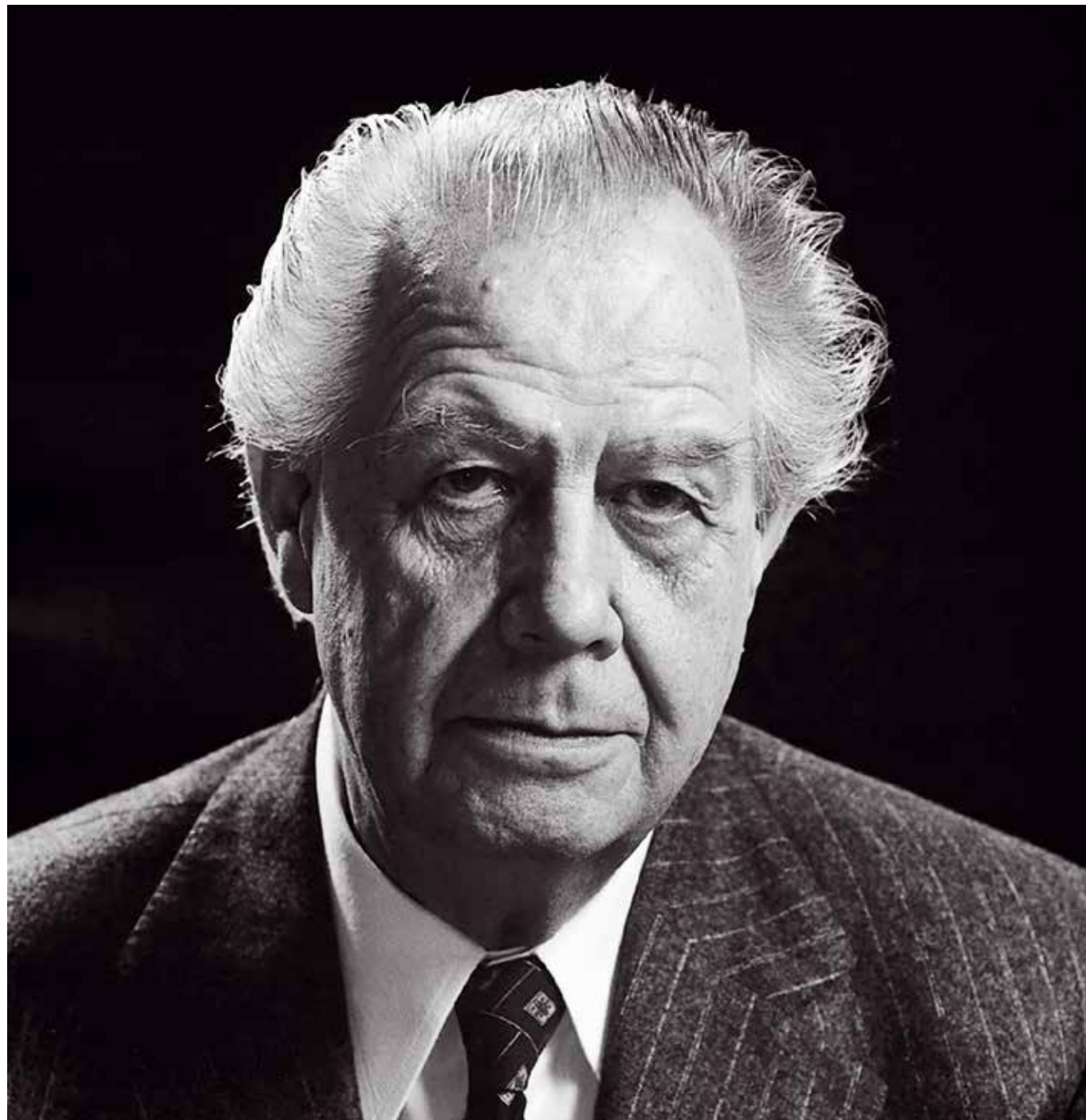


**ŽELJKA
ULČNIK REMIČ**
Vodja zbora

Rojena je v Ljubljani, kjer je na Pedagoški akademiji študirala glasbo in zborovodstvo ter pod mentorskim vodstvom profesorja Lojzeta Lebiča diplomirala z odliko. Študij je nadaljevala na oddelku za sakralno glasbo Akademije za glasbo v Ljubljani in diplomirala s koncertom iz zborovskega dirigiranja in lastne kompozicije. Za uspešno opravljeno diplomsko delo je prejela posebno priznanje – diplomu summa cum laude. Od leta 1987 je bila redno zaposlena v ljubljanski Operi SNG kot pevka in korepetitorica v opernem zboru, septembra leta 2009 pa je prevzela vodenje tega zbora in ga pripravila za operne predstave in koncerte. Za predstave Tosca, Hrestač – Božična zgodba, Carmen in za kantato Šolnik je pripravila otroški zbor. Dvajset let je vodila doma in v tujini nagrajeni ženski pevski zbor Petrol iz Ljubljane. Udeležuje se tudi zborovodskih seminarjev pod vodstvom priznanih zborovodij in dirigentov (Bo Johansson, Karmina Šilec, Holger Speck, Peter Hanke, Gary Graden in drugi).



title
description



In memoriam
Samo Hubad
(1917–2016)

Moje življenje z opero

Samo Hubad

Moje približevanje operni umetnosti se je zaradi možnosti, ki sem jih imel, prav gotovo bistveno razlikovalo od možnosti večine mladih glasbenikov. Odločilen za to razliko je bil položaj mojega očeta Mateja Hubada, ki je bil tedaj upravnik Narodnega gledališča v Ljubljani, vodilna in splošno priznana osebnost glasbenega življenja. Kot njegov sin – kaj me je neskončno privlačilo k operi, ne vem – sem imel že gimnazijec nenapisano dovoljenje, da sem smel v Opero ob vsakem času in ob vsaki priložnosti. Namesto v kinu sem se znašel na opernem odru, v parterju, na vseh mogočih vajah – režijskih, orkestralnih, solističnih, na generalkah. Ko brskam po repertoarju SNG iz tistih let, ugotavljam, da sem že od svojega desetega leta natančno zasledoval ves operni in operetni repertoar. Solisti, dirigenti in zboristi so gledali name prijazno in prizanesljivo. Polagoma se je to moje obstransko zanimanje za operno dogajanje dopolnilo s konkretnim

sodelovanjem pri vseh mogočih opravkih. V orkestru sem igral tolkala, ki sem jih študiral na konservatoriju, posamezni dirigenti so mi, ko so me preizkusili, dovolili, da sem jih nadomeščal pri diriganju scenske glasbe, pri urejanju bliskanja in grmenja, pri uravnavanju osvetlitve in podobnem. Teh zaodrskih zaposlitev je nešteto in so za gledalce največkrat neopazne, dokler potekajo v redu.

Šef-režiser opere je bil tedaj Ciril Debevec, dirigent pa Danilo Švara – ta je bil tudi moj profesor za diriganje na Akademiji za glasbo. Oba pa sta mi razkrila marsikatero skrivnost operne umetnosti. Največ pa je k temu prav gotovo prispeval dirigent Niko Štritof.

Leta 1939 – od takrat nekako štejem uradni začetek svojega življenja z opero – sem na AG postal korepetitor pri predmetu »operna šola«. Bil sem torej neke vrste profesor, v resnici pa smo bili

učenci vsi, ki smo se s tem ukvarjali. Moje delo je bilo oblikovanje opernih vlog s solisti – moja najboljša šola, ki zaradi najtesnejšega vsebinskega vpogleda v posamezno vlogo odločilno loči vrhunškega opernega dirigenta od drugih. Postal sem tudi korepetitor v Operi – angažiral me je upravnik SNG Oton Župančič – in sem na tem mestu do potankosti spoznaval literaturo, ki je bila tedaj na sporedu. Seveda sem bil za odrom pri skoraj vseh opernih predstavah in lahko sem primerjal izvedbe. To mi je omogočilo pretanjeno zasledovanje vseh odtenkov operne celote.

Leta 1943 sem za Nika Štritofa, našega velikega opernega dirigenta, pripravljaj d'Albertovo opero Mrtve oči. Ker je bil že dolgo hudo bolan, sem pripravil celotno opero od začetka do režijskih vaj pri klavirju sam; ko pa je bila za Štritofa razpisana prva orkestralna vaja, me je, ne da bi sam kaj slutil, odpeljal k

direktorju Vilku Ukmarju in mu predlagal, naj prevzamem in dirigiram predstavo jaz. Premiera je bila 10. julija 1943 na dan anglo-ameriške invazije v Italijo. Ta dan je svetu naznanjal začetek konca svetovne vojne, zame pa je bil začetek kariere opernega dirigenta – dirigenta, ki bi mu naj bilo dogajanje na odru osnovni agens.

Od 1943 do 1959 sem v ljubljanski Operi naštudiral 31 del (od tega 7 slovenskih) in dirigiral 680 predstav. Med zame najpomembnejše štejem Mrtve oči z nepozabno, a žal pozabljeno Valerijo Heybalovo in Robertom Primožičem ter krstno izvedbo Kozinovega Ekvinokcija z enkratno Stupičevo režijo tretjega dejanja (1946) in kasnejšo Gavellovo režijo celotne opere (1948).

Med prvimi, ki so spoznali moje sposobnosti, sta bila Pia in Pino Mlakar, ki sta mi zaupala dirigiranje večine njunih baletov. Pozneje v Mariboru je tudi Vaclav Orlikovsky zahteval moje sodelovanje pri Hrestaču in Peer Gyntu. To sta edina televizijska posnetka mojega gledališkega delovanja.

Prav poseben dokaz, kaj pomeni za uspeh opere izvrstna uprizoritev, je bil Soročinski sejem (Musorgski, 1949). Ta med manj uprizarjanimi ruskimi deli je doživela pri nas rekordnih 41 ponovitev. Posneli smo jo na plošče (Philips) in imela je tak odmev, da so me povabili, naj jo dirigiram tudi v Beogradu. Za uspeh so zaslužni domišljena režija Hinka Leskovška, koreografija Pie in Pina Mlakarja, scenografija Maksa Kavčiča, predvsem pa solistični ansambel, ki je svoje naloge, od glavne do najmanjše vloge, opravil vrhunsko – pevsko in igralsko. Ko sem pred leti poslušal posnetek, sem bil nosen in presenečen nad svojim logičnim in svobodnim oblikovanjem recitativov.

Druga predstava, ki jo moram omeniti, je Charpentierjeva Luiza (1951) – prav tako

v Leskovškovi režiji. Prava velika predstava, ki je vzbudila izjemno pozornost tudi v Beogradu in Skopju, kjer smo gostovali. Bil je čas, ko je ljubljanska Opera imela v Jugoslaviji absolutno priznan primat med opernimi hišami. Luizo smo po delih posneli tudi za radio z mojim mladim radijskim simfoničnim orkestrom. Naslednji posebni dosežek ansambla je bila izvedba Sutermeisterove opere Romeo in Julija (1952). Za dirigiranje sem prejel Prešernovo nagrado. Glasbeni jezik tega dela zahteva tudi samosvojo odrsko igro. Leskovšku je prvič pri nas uspelo doseči stilizirano igro vseh nastopajočih. Čeprav pri nas popolnoma neznana noviteta, je predstava doživela 21 ponovitev (povprečno število ponovitev je bilo takrat med 10 in 15). Premieri je prisostvoval tudi Heinrich Sutermeister.

Tudi moja zadnja premiera v ljubljanski Operi je bila noviteta – Egkov Revizor (1959) z Leskovškovimi režijskimi prijemi, ki so nam odrske situacije in igralske tipe tolikokrat zapisali v spomin (17 ponovitev in gostovanje v Zagrebu). Mislim, da je to zadnja priložnost, da se kdo spomni Hinka Leskovška kot vodilnega in edinega slovenskega režiserja, ki se je za operno režijo specializiral v Nemčiji in je zaradi izjemnih postavitev v Ljubljani gostoval tudi v Nemčiji, Zagrebu, Beogradu in Skopju, kamor ga je bil povabil Lovro Matačić, ki ga je izredno cenil. Leskovšek je bil pri nas nekajšen operni dramaturg, tisti, ki je predlagal in uspel, da smo v repertoar uvrstili Romea in Julijo, Revizorja, Luizo, Brittnovo Beraško opero, Zaljubljen v tri oranže. Njegova zasluga je bila tudi, da smo uprizorili Kogojeve Črne maske, ki jih je spremljalo mnenje, da so komaj izvedljive. On me je navdušil zanje. Uspela nam je izjemna uprizoritev (1957) z 29 ponovitvami, kar je za slovensko opero izjemen dosežek. Vsi vodilni smo prejeli Prešernove nagrade, Samo

Smerkoltj pa je z don Lorenzom ustvaril figuro najvišje mednarodne vrednosti. Črne maske so bile pozneje na novo uprizorjene v Cankarjevem domu, torej v prostoru, ki ima v primerjavi z opernim izredne tehnične pogoje. Za predstavo, kakršna je bila, taki pogoji niso bili dovolj dobri, saj je izvedba kljub izredni propagandi napravila o vrednosti dela prav nasprotni vtis in, bojim se, za dolgo dobo zapečatila ponovno željo po novi postavitvi. O tem sem že pisal v zborniku simpozija SAZU »Problemi uprizoritve Črnih mask« (1992). Če so osebna nasprotja ali popolna nesposobnost strokovnega vpogleda v bistveno vsebino umetniškega delovanja vzrok za dolgo dobo uničen renome Črnih mask, potem bi bilo iz »ekoloških« razlogov morda le treba imenovati krivca.

Dvořákov Rusalko (1952) – imela je 40 ponovitev – omenjam zato, ker je bila povod za moj odhod v zagrebško Opero. Radio Zagreb je ansambel Rusalke povabil na koncertno gostovanje, vendar s svojim orkestrom. Na koncertu je bil tudi direktor zagrebške Opere Milan Sachs, resnično velika dirigentska osebnost z zahtevnimi umetniškimi normami. Po izvedbi je prišel k meni, mi čestital in me povabil k stalnemu sodelovanju v zagrebški Operi. Bil sem vesel, ker sem takrat še mislil, da tako vabilo dvigne ugled tudi doma. Že prej me je Milan Horvat povabil, naj po njegovem odhodu prevzamem mesto šefa dirigenta Zagrebške filharmonije.

V zagrebški Operi sem dirigiral 14 del, med njimi tri krstne izvedbe hrvaških del (skupaj 190 predstav), toda za potrditev moje dirigentske vrednosti so bila najpomembnejša gostovanja ansambla na tujem. Nastopali smo v Neaplju (Boris Godunov, Pikova dama, Knez Igor), v Vzhodnem Berlinu (Carmen, Ero z onega sveta, Boris Godunov) ter na festivalih v Amsterdamu, Haagu, Rotterdamu in Utrechtu (Boris Godunov).

Z Borisom Godunovom smo gostovali tudi v Parizu. Naslovno vlogo je enkratno poustvaril Miroslav Čangalović, takrat v vsem ansamblu edina evropsko znana osebnost, vendar so mnoge ocene postavile na prvo mesto moje glasbeno vodstvo, ki da je muzikalno nepozabno, najboljše, kar so v Parizu slišali po dirigentu Dobrovenu. Dodati moram, da smo le v Parizu gostovali s svojim orkestrom, drugod sem moral pred prihodom zagrebškega zbora in solistov naštudirati opere s tamkajšnjimi orkestri in z eno samo skupno vajo omogočiti uprizoritev.

Sam sem medtem gostoval s petimi različnimi predstavami v gledališču San Carlo v Genovi. Povod je bil koncert Slovenske filharmonije v tem mestu, kjer sem z velikim uspehom dirigiral Orffove Carmina burana in Stravinskega Simfonijo psalmov. Uprizorili smo Evgenija Onjegina (Renato Bruson), Don Giovannija (Cesare Siepi), Rimskega-Korsakova Pskovitjanko – v Italiji so jo poimenovali Ivan Grozni – (Boris Hristov), Hoffmannove pripovedke (Sesto Bruscantini) in Jenufo (Marjana Radev).

V tržaškem Teatro Verdi sem kot edini slovenski dirigent doslej z njihovim ansamblom postavil Pskovitjanko (Boris Hristov).

V Beogradu sem poleg Soročinskega sejma dirigiral Don Carlosa, Fausta in Jenufo. Poleg tega sem kot simfonični dirigent gostoval po vseh evropskih državah, razen v Španiji, na Portugalskem, v Veliki Britaniji, na Švedskem in Norveškem, ter v Tokiu. V šestdesetih letih svojega dirigentskega delovanja sem krstil 99 slovenskih del, posnel 358 del slovenskih skladateljev in na gostovanjih v tujini šestdesetkrat izvajal slovenska dela. Eno mojih najsrečnejših opernih obdobj je bil Maribor, kamor me je 1979. leta

45

povabil takratni direktor Boris Švara in mi omogočil, da sem kot operni dirigent sploh še lahko delal v Sloveniji. Podpisal sem se pod Tosco, Madame Butterfly, Jenufo, Porgy in Bess (nad 50 ponovitev), Hoffmannove pripovedke (Janez Lotrič prvič v naslovni vlogi), Lucio di Lammermoor, Prodano nevesto, Rusalko, Veselo vdovo (49 ponovitev) ter balete Don Kihot, Hrestač in Peer Gynt – vsega 254 predstav. Mislim, da sta bili izjemni prav Jenufa ter Porgy in Bess, obe v izvrstni režiji Františka Preislerja. In resnično sem zadovoljen, da nam je v času mojega sodelovanja uspelo dvigniti kvaliteto mariborskega orkestra na današnjo raven. Naj še omenim, da sem bil med letoma 1948 in 1952 tudi direktor ljubljanske Opere in sem to mesto na svojo željo zapustil ob nastopu samoupravljanja. Zdaj, po tolikem času, se mi le zdi, da se stvari obračajo na bolje; vedno več je mladih pevskih talentov, ki prevzemajo najodgovornejše vloge, ostaja pa vprašanje dirigentov in režiserjev.

Vse, o čemer sem govoril, sta omogočila resno delo in medsebojno zaupanje med umetniškimi vodji in ansambli. Opravičujem se, ker nisem imenoval posameznikov, preveč bi jih bilo, ki so svoje umetniško poslanstvo opravljali z največjim zanosom in odgovornostjo in jim takšni, kakor smo, nikoli nismo zmogli priznati njihove kvalitete. Velika zahvala vsem, s katerimi sem imel srečo delati.

Ponatis prispevka iz gledališkega lista iz sezone 2001/2002

Evergreen

**Is There One Who Would
Not Weep**

*A Music Theatre Project by
Karmina Šilec*

SEZONA 2016/17
SEASON

Season
2016/2017

World Premiere
6. 10. 2016

Evergreen

Is There One Who Would Not Weep

A Music Theatre Project by
Karmina Šilec

World Premiere
6. 10. 2016

Music

Gavin Bryars, Archibald Joyce, John Cage, Valentin Silvestrov, Jacob Cooper, Edward Elgar, Ēriks Ešenvalds, Georges Aperghis, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Honstein

Conceived and Directed by

Karmina Šilec

Conductor

Marko Hribernik

Set Designer

Marko Japelj

Costume Designer

Belinda Radulović

Lighting Designer

Andrej Hajdinjak

Stage Movement Designer

Gregor Luštek

Sound Designer

Danilo Ženko

Dramaturge

Tatjana Ažman

Language Consultants

Metka Damjan, Nevenka Verstovšek,

Nataša Jelić, Višnja Fičor

Chorus Master

Željka Ulčnik Remic

Concert Master

Gregor Traven

Project Author's Assistant

Dorian Šilec Petek

Assistant Director

Irena Svoljšak

Assistant Conductor

Mojca Lavrenčič

Assistant Stage Movement Designer

Monika Dedović

Repétiteurs

Marko Hribernik, Višnja Kajgana, Mojca

Lavrenčič, Marina Đonlić (Opera

Chorus)

Prompters

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Cast:

Tenor

Aco Bišćević, a. g.

Baritone

Jože Vidic

Baritone

Robert Vrčon

Tenor

Matej Vovk

Bass

Peter Martinčič

Soprano

Urška Arlič Gololičič

Mezzosoprano

Mirjam Kalin

Performer

Zvezdana Novaković, a. g.

Boys (all a. g.)

Jakob Adamič Šeme, Jurij Rozman,

Tomislav Birk, Kostja Birk, Adrijan

Ignjatović, Maj Pleskovič, Enej Hace,

Svit Šekoranja

Narrators

Eva Germ, a. g., Tomaž Zadnikar, Jakob

Adamič Šeme, a. g.

Quartet (all a. g.)

Nejc Mikolič, Rok Hrvatini (viola),

Michele Francesco Marrini (cello),

Jošt Lampret (double bass)

Pianist

Marjan Peternel, a. g.

Opera Chorus

Orchestra SNG Opera in balet

Ljubljana

Stage Manager

Tomaž Čibej

Producer

Brigita Gojić

Sets and Costumes by

Theatre Workshop SNG Opera in balet

Ljubljana and SNG Drama Ljubljana

Head of Workshop: Matjaž Arčan

Technical Department SNG Opera in balet Ljubljana

Head of Technical Department: Edi

Martinčič

The performance has one intermission.



title
description



title
description

About

The myth of Orpheus, who hailed the gods with the power of music, has remained one of the greatest myths throughout many centuries of history. The musicians on the RMS Titanic, who played the music until the very end, thus (possibly) helping more than 2000 souls on the sinking steamer, became a global myth of our time. *Evergreen* was inspired by a grand moment, when the transcendent nature of the music rebuffed the crush of the indifferent fate.

Confronted with the inevitable death, the musicians played under the most demanding circumstances – at the very moment when the noisily demolishing gigantic mechanical structure was swallowed by the raging, uncompromising ocean. Their music thus became a manner of taking control amidst the chaos and unknown by preserving hope and embracing the inevitable – death. That was an extreme trial, a way to deceive death, even if only for a few moments. For these musicians the music was the last rites, shortly fulfilled by death. It was the culmination of the ceremony. We are looking for the occasions like these, for a transcendent experience, for something to move us deeply and allow us - at least for a brief moment of time -, to exceed our limits. It is in such instants that we seem to live fuller than usual, push things to the edge and identify ourselves with the entire mankind. The musicians' last minutes of playing are therefore the emblem of what the music really is about – the spiritual relation with something greater than ourselves and mutual human connectedness.

Although the concept of the story about the musicians seems exciting, the performance refers to it only loosely. The happening that revolves around the musicians rather resembles a translucent curtain, behind which the audience - while perceiving the events on the RMS Titanic -, stay well aware of

the fact that what they are watching is »neither the right time, nor the place of action«.

What Evergreen actually tries to catch through the music, are the lost moments in time, the intimate feelings/sounds of those final seconds, the horror, the oblivion, the generosity, the courage, the fear, the faith, the mysterious power of music ... and to bestow the sound with the power of immortality. Carried by the sounds is their narrative of what happens to the music when it slips through the deep-sea density and creates new acoustic qualities. Resounding through the music are faith and beauty, the same way as the music may have sounded in those unprecedented times of pressure, in that unexpected human drama, in that vast, waving darkness.



Extracts from the Interview

by Karmina Šilec and Tatjana Ažman

The questions, emerging nowadays time and again are, where have all the values disappeared, what are the mechanisms of belief, how to restore ethics ... They are most probably not so distant from the reflections, on which certain »starting points« of this piece are based.

The musicians on the sinking RMS Titanic played until the very end. These unusual circumstances are at the heart of our curiosity or rather wonder about this – so far -, most »popular« catastrophe. The tragic shipwreck is namely a synonym for heroic scenarios. Heroes are the icons, mastering heroic deeds - and thus fields of art as well -, on a daily basis. Their ability to rise above fear has been enchanting the society for thousands of years. What is it that inspires a man to an uncompromising act of courage, which is in fact opposed to his seemingly selfish nature? We wanted to find out what were the motives that actually prevented the

musicians from letting up their playing. Was their music a special strategy? Was it a parallel to religiosity? A supplication directed towards Heaven? Was it connecting, consoling or channelling their fear of death? Were they keeping - with the music they played -, the connection with the demonic sensuality rather than the connection with God? Was it heroism or just a selfish act? A primordial feeling or striving for a sense of belonging, connectedness with others? An altruistic suicide? And was it heroism at all, as compared to the similar situations in present time? Perhaps it was about a quest for rapture. People are always looking for certain moments of elation, for a transcendent experience, for something that touches us deeply and allows us to exceed our limits, at least for a brief moment of time. It is in such instants that we seem to live fuller than usual, push things to the edge and identify ourselves with the entire mankind. Religion is one such

way. But if we fail to find it in mosques, temples, churches or synagogues, we tend to look for it elsewhere – in music, sport, drugs. It seems that it is in the borderline situations of existence that a man is called to demonstrate what he is capable of. And as Frankl puts it: »the borderline, the stable situations are the ones that force us to mature, to grow beyond ourselves, whereas suffering gives us a possibility to thrive, and thus change as well.« Surpassing oneself is characteristic of human existence, therefore it is the only way that leads to self-realisation; the more we ignore and forget about ourselves, the more human and ourselves we are. It is through this very picture of the last moments before the shipwreck that we are actually tackling the universal, ethical issues. What emerged in the process of creation were some very interesting reflections of the artists participating in the performance.

What the story of Titanic - as you see it -, is most probably about, is much more than a sheer summary of basic behavioural patterns, or just another present-day myth. What could be its next step?

What the ship actually presents is a very old and rich symbol - a means of transportation between this and the next world. In Christian tradition the ship symbolically represents a pilgrimage, since it transfers/ transports the faithful through the world of seas to the heavenly home; and even a part of the place of worship is named after this symbol. The water, on the other hand, stands for a universal fatherland. It is an element of melancholy: *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus* (the water weeps along with the whole world). And it is also, and above all, an invitation to death - to a special kind of death. The kind of death that allows for a return to that primeval, material refuge. It is in fact the water that decomposes most thoroughly, and thus helps us to die completely. To me, taking one's leave on the sea shore is the most touching and the most literary of all the partings; perhaps it is because I imagine it as walking, or rather departing on the water.

Large cruise ships are designed to pamper their passengers, offering them luxury and entertainment. As they sail across the water, they travel past different cultures, thus allowing their passengers to remain passive observers. Their happiness is all that matters. In its historical context, the RMS Titanic stands for a symbolic culmination of the development of modern West, a technical miracle of contemporary times, and therefore a metaphor as well for a brave new world, sailing into the bright future. Even when travelling on the famous RMS Titanic, people were divided into separate classes, the same way as the World is divided today. There were more than thousand among them

travelling in the third class, and they were primarily emigrants, who embarked on the fatal journey with certain hopes. It is not difficult at all to imagine the locked doors that separated them from the rest of the passengers. Similarly cruel and incomprehensible seems to be the behaviour of the modern »first class«, the rich West, which, perhaps, listening to light music and sipping wine or tea, announces to those who are drowning: »You cannot get in here, go back.« It is then that we most probably remember the RMS Titanic, the mighty and unsinkable ship that drifted to the bottom of the deep sea, where her remains bear witness to the human greed and arrogance.

Although deprived of the narrative flow, *Evergreen* certainly boasts an extremely multi-layered structure. It is nevertheless expected to have a defined volume, allowing for both the unity and the recognisability of the structure, similarly to the other performative forms, without which it simply does not work.

Since my focus of interest lies in the matters that are not unambiguous, what I wish to convey is not to be narrowed down to a single meaning or even a single story. It is my wish to avoid the descriptions as much as possible, since I am quite convinced that the audience is not to be presented with any instructions or guidelines of how to read the performance and thus guided to its expectations in advance. Therefore what I aim to create with this »choregie«, are the fields and spaces where the audience could feed their imagination and yield themselves to their feelings and reactions, since at the end of the day they are not getting the instructions on how and what to think or even feel. I did however take out as a »starting point« a scene, a basic tone. It is the moment when the musicians on the sinking ship decide to play to the very

end, the moment which we are able to imagine in many ways. Therefore, this performance should be understood as an attempt to trigger our associations and creativity, an attempt to set us out to an emotional voyage.



title
description

**SNG Opera in balet Ljubljana,
Župančičeva 1, 1000 Ljubljana**

T: +386 (0) 1 241 59 00, F: +386 (0) 1 241 17 35, www.opera.si

Ravnatelj/Director General:

PETER SOTOŠEK ŠTULAR

Umetniški vodja opere/Artistic Director of Opera:

ROCC

Umetniška vodja baleta/Artistic Director of Ballet:

SANJA NEŠKOVIĆ PERŠIN

Gledališki list, sezona 2016/2017, št. 1, oktober 2016

Theatre Programme for the 2016/2017 Season, No. 1, October 2016

Izdajatelj/Publisher:

SNG Opera in balet Ljubljana

Za izdajatelja/Represented by:

SNG Opera in balet Ljubljana

ravnatelj/Director General:

Peter Sotošek Štular

Uredništvo/Editorship:

Tatjana Ažman, Karmina Šilec

Jezikovni pregled/Language Editing:

Metka Damjan, Nevenka Verstovšek, Nataša Jelić (angleška besedila/English Texts)

Prevodi besedil/Texts Translations:

Nataša Jelić, Tatjana Ažman

Fotografije/Photographs:

Darja Štravs Tisu, Peter Giodani, arhiv/Archive SNG Opera in balet Ljubljana, osebni arhivi/Personal Archives

Priprava in tisk/Prepress and Print:

Mat-Format, d. o. o.

Oblikovanje/Design:

Ivan Ilić, 0/10 Büro

Redakcija je bila končana 3. oktobra 2016.

This programme's editing was completed on 3rd October 2016.

Naklada/Print Run: 600

Cena/Price: 4 EUR

ISSN 1854 - 0481

Ustanoviteljica SNG Opera in balet Ljubljana je Vlada Republike Slovenije. Spored financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

The SNG Opera in Ballet was founded by the Government of the Republic of Slovenia. The programme is financed by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

SEZONA 2016/17
SNG OPERA IN BALET LJUBLJANA



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO