

slovenska  
filharmonija



# SOS 5

abonma 2021/22

**Edgard Varèse**  
skladatelj



SODOBNE  
ORKESTRSKE  
SKLADBE

**napoved**  
junij 2022



## SMS 6 | **Božanska pesnitev**

2. in 3. junij 2022 ob 19.30

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

**Orkester Slovenske filharmonije**

**Valentin Urjupin** dirigent

**Stanislav Hristenko** klavir

Spored **Liszt | Skrjabin**

## **Pozdrav soncu**

3. junij 2022 ob 19.30

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

**Zbor Slovenske filharmonije**

**Béni Csillag** dirigent

**Luca Ferrini** klavir

**Tatjana Kaučič** klavir

**Tomaž Sevšek** harmonij

**Polona Plaznik** sopran

**Urška Bernik** alt

**Rok Ferenčak** tenor

**Tomaž Štular** bas

Spored **Gioachino Rossini**: Petite messe solennelle

## VIP 5 | **Na ognjenem vozu**

17. junij 2022 ob 19.30 (predkoncertni pogovor ob 18.30)

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

**Zbor in Orkester Slovenske filharmonije**

**Ragnar Rasmussen** dirigent

**Magne Fremmerlid** bas

**Mojca Bitenc** sopran

**Nuška Drašček** alt

**Gregor Ravnik** tenor

Spored **Felix Mendelssohn**: Elija – oratorij, op. 70, MWV 25



# SOS 5

abonma 2021/22

## Out of Paris

**25. maj 2022 ob 19.30**

**Gallusova dvorana, Cankarjev dom**

**Orkester Slovenske filharmonije**

**Alejo Pérez** dirigent

**Miran Kolbl** koncertni mojster



SODOBNE  
ORKESTRSKE  
SKLADBE

**spored**



**Janez Matičič** (1926-2022)

**Trans**

**Pierre Boulez** (1925-2016)

**Notacije I-IV in VII**

---

**Edgard Varèse** (1883-1965)

**Amériques**

**George Gershwin** (1898-1937)

**Uspavanka**

---

Koncert snema in neposredno prenaša program Ars -  
3. program Radia Slovenija.



**ARS**



Leta 1959 je s pomočjo Prešernove štipendije v Pariz odšel **Janez Matičič**, ki naj bi v francoski prestolnici ostal le tri mesece, a se je kratka epizoda bistveno zavlekla. Poiskal je mentorstvo pri slavni kompozicijski pedagoginji Nadii Boulanger (1887–1979), ki je takoj spoznala njegovo visoko kompozicijsko znanje, a tudi slogovno anahronističnost, zato ga je poskušala uvesti v skrivnosti takrat modne serialne glasbe. Kmalu je začel obiskovati cikel koncertov Domaine musical, ki ga je takrat vodil Boulez. Serialna glasba na Matičiča ni naredila posebnega vtisa, zdela se mu je nezanimiva, suha, nepremišljena, celo »razvsebinjena«. Veliko bolj so ga pritegnili zvoki, ki jih je slišal na koncertu Skupine za glasbene raziskave (Groupe de Recherches Musicales - GRM) pod vodstvom pionirja konkretne glasbe Pierra Schaefferja. Matičič se spominja, da je bil »dobesedno frapiran«. Že jeseni istega leta je začel opravljati pripravništvo pri GRM, pozneje je postal tudi asistent, njegovo delo pa je bilo analiziranje zvočnih fenomenov, kar pomeni, da je novo zvočno materijo spoznaval od znotraj.

V naslednjih letih je skladatelj veliko časa posvetil elektroakustičnim kompozicijam, kar je vplivalo na njegovo kompozicijsko zavest in zvočno občutljivost, toda Matičič sam poudarja dvosmernost takšnih vplivov: »Priznati moram, da sta izkušnja z elektroakustično glasbo in v zvezi z njo sprememba mojega mišljenja o zvoku in tonski materiji sploh vplivali na vse nadaljnje delo tudi na instrumentalnem področju. [...] Nasprotno pa sem pri delu na elektroakustičnem področju v veliki meri pod vplivom svojega gledanja in zahtev, ki se nanašajo na strukturo in obliko ter so prevzete iz moje pretekle instrumentalne kompozicijske prakse.« Srečanje s konkretno glasbo in elektronskimi zvoki razpre

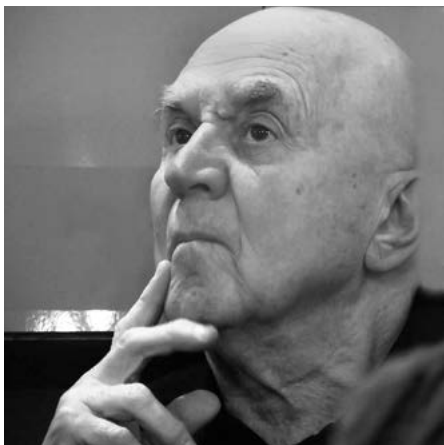


Foto: arhiv DSS

Janez Matičič

Matičiču nov zvočni svet, ki pa ga je treba razumeti predvsem kot izhodišče za nov glasbeni material. Resda ta včasih zahteva tudi sebi primerne kompozicijske postopke, a osnovna izhodišča ostajajo večinoma nespremenjena. Takšno dvojnost je dokončno potrdil njegov *Violinski koncert* (1979), ki hkrati zaznamuje tudi skladateljevo slovo od elektroakustične glasbe in najbrž prav posebno obliko sinteze modernističnega in tradicionalnega. Tako se zdi, da je en del skladatelja, tisti zunanji, strukturalno-urejevalni, zavezan Brahmsovi ekonomični logiki homogene rasti, medtem ko je notranji, torej zvočno-imanentni, zapisan glasbeno-zvočni materiji Schaefferjevega tipa.

Takšna dvojnost je vse od spremembe Matičičeve »ustvarjalne paradigme« ob koncu sedemdesetih let



značilna za vsa njegova dela, izrazito močno pa odmeva v simfoničnem delu **Trans** (1997), ki ga imamo lahko za osrednje skladateljevo delo s konca tisočletja. Delo poteka v enem stavku, ki nosi jasne poteze sonatnosti (nemodificirani material se v drugem delu skladbe »vrne«). Toda »tematski« material je izrazito droben, fragmentiran, navidezno nepomemben, skoraj bolj kot njegovi diastematski obrisi postajajo pomembne barvne kvalitete, ves čas pa je vključen v postopna spreminjanja, ob čemer je mogoče pomisliti predvsem na Brahmsovo idejo razvijajoče se variacije. Oba najpomembnejša drobca sta predstavljena kmalu na začetku: menjavanje dveh tonov in obigravanje v marimbi ter kombinacija treh tonov v pozavni. V nadaljevanju celotna skladba raste iz postopne transformacije obeh domislekov. Material sam je manj pomemben, bolj pomenljiva je njegova vpetost v rast in transformacijo. Celotna forma razpada v zaporedje drobnih zvočnih dogodkov brez daljših gradacij in spuščanj, le posamezni okruški se postopoma razvijajo do krajših melodičnih arabesk, pri čemer pa barvitost še vedno ostaja »osrednja prvina glasbenih izrazil dela«.

Francoskega skladatelja **Pierra Bouleza** štejemo za enega izmed velikanov glasbe druge polovice 20. stoletja. Njegova največja zasluga je, da je pokazal pot – ta je je dokončno vodila proč od tradicionalnega glasbenega stavka, ki je glasbo določal vse od druge polovice 17. stoletja. Njegov najpomembnejši izum je povezan s t. i. serialno glasbo, nadgradnjo Schönbergove dodekafonske tehnike. To je bil čas po koncu druge svetovne vojne, ko so mladi skladatelji



s skepso pogledovali v zgodovino in niso želeli imeti pravič z duhovno klimo, iz katere sta lahko izrasli nacistična in fašistična ideologija. Zato so se radikalno obračali proč od starih zgledov. V tem pogledu je bil na koncu Boulezu »sumljiv« tudi Schönberg, ki naj bi storil usodno napako, ko se je odločil, da bo dvanajsttotsko tehniko uporabil na klasičnih oblikah. Njegova retorika je ostala stara in nima prave zveze z vrstami. Ta problem je po Boulezovem mnenju bolje rešil Webern, ki je globalno strukturo posameznih del že izpeljeval iz osnovnega materiala, torej vrste. Boulez je šel celo tako daleč, da je v naslovu svojega članka iz leta 1952 zapisal »Schönberg je mrtev«, s čimer ni meril le na smrt velikega skladatelja, ki je preminul leto poprej, temveč tudi na njegovo tehniko in estetiko. Bil je prepričan, da je po odkritju dvanajsttotske tehnike, ki omogoča nadzor nad tonskimi višinami, treba najti tudi »atonalni ritmični element«, kar je uresničil s serializmom, prenosom ideje urejevanja tonskih višin v vrste še na druge parametre zvoka.

Toda pot do prve popolnoma serialne skladbe, *Struktur Ia* za dva klavirja, vendarle ni bila premočrtna. Leta 1943 se je Boulez vpisal na Pariški konservatorij, kjer je poslušal harmonijo pri G. Daudelotu in glasbeno analizo pri O. Messiaenu, obenem pa je imel še nekaj pouka klavirja. Sprva je pisal dela pod vplivom Messiaena, a ga pouk pri njem ni zadovoljil, saj je pozneje svojemu učitelju očital, da so bile njegove ure brez koherence, prav tako pa se ni strinjal z njegovim glasbenim jezikom, ki naj bi bil produkt eklekticizma in nebrzdanega eksotizma. Leta 1945 je slišal prva dodekafonska dela, ki so ga tako navdušila, da je bil celo prepričan, da je vsak skladatelj, ki se ne spoprime z dvanajsttotsko tehniko, odvečen. Zato je pričel obiskovati pouk pri Renéju Leibowitzu in v





tem času, torej še istega leta 1945, je nastalo dvanajst skladb za klavir **Notacije** (*Notations*). Gre za miniature, izpeljane iz iste dvanajsttonske vrste. Vsaka skladba je dolga le dvanajst taktov, vsaka naslednja pa se začne z drugim tonom vrste (prva s prvim, druga z drugim itd.). Že naslednje leto je skladatelj svoje delo orkestriral, pri čemer je enajst skladb (šest jih je izpustil) »oblekel« v konvencionalni orkestrski zvok, medtem ko je vsebina ostala nespremenjena. Toda tak standardni način dela Bouleza ni zadovoljil, se je pa k *Notacijam* še vračal. Leta 1957 jih je uporabil kot material za glasbo k radijski igri, nato pozvanjajo tudi v znamenitem ciklu na Mallarméjevo besedilo *Guba na gubo*, kot najbolj plodna pa se je izkazala »vrnitev« k zgodnji klavirski skladbi v poznih sedemdesetih letih. V tem času se je posvečal akustičnim raziskavam v novoustanovljenem pariškem centru IRCAM in dirigiranju Wagnerja v Bayreuthu, kjer je skupaj z režiserjem Patriceom Chéreaujem pripravil prelomno postavitev *Nibelungovega prstana*. Prav v poletnih mesecih v Bayreuthu se je pričel spet ukvarjati s starim delom, pri čemer se je najprej ponovno lotil povsem standardne orkestracije, nato pa ugotovil, da »je treba storiti nekaj drugega, saj so bile skladbe precej prekratke za velik orkestrski aparat. Navsezadnje obstaja povezava med dolžino skladbe in velikostjo orkestra. Zato sem obravnaval skladbe kot surovi material. Mislim sem si, ,dobro, imam ideje, ki so zelo kratke. Moram jih razširiti in videti, kaj se bo zgodilo.« To je bilo zelo zanimivo delo. Po eni strani se je ustvarila velika razdalja do idej, ki sem jih razvil pred tridesetimi leti, toda po drugi strani so bile to zamisli, ki so v sebi skrivale številne možnosti, ki sem jih popolnoma spregledal leta 1945. Zgodnje skladbe sem pogledal skozi povečevalno steklo sedanosti.«



Končne izpeljave, podaljšave in množenja osnovnega materiala so na koncu tako daljnosežni, da je mogoče zvezo med klavirskimi in orkestrskimi skladbami odkriti šele ob natančni analizi. Boulez je tako na primer iz enominutne sedme klavirske *Notacije* razvil orkestrsko skladbo, ki traja skoraj devet minut. Štiri orkestrske variante – *Notacije I–IV* – so bile krstno izvedene leta 1980, sedemnajst let kasneje je skladatelj dodal še *Notacijo VII*, leta 2012, ko mu je bilo že sedeminosemdeset let, pa je zaupal, da pripravlja tudi *Notacijo VIII*, kar pomeni, da imamo v tem primeru opravka z za Bouleza tipičnim *work in progress*, po katerem se je s svojimi številnimi deli ukvarjal – jih popravljaj, širil, pilil, spreminjal – tudi po več desetletij. V končnih verzijah *Notacij* se zrcalijo izkušnje dirigenta in zrelega skladatelja, ki svoje starejše delo izkorišča za virtuozno razkazovanje obvladovanja najrazličnejših orkestrskih barv in gladkih prehodov med kontemplativnimi in izrazito virtuoznimi odseki.

Francoski skladatelj **Edgard Varèse** se je izkazal za enega največjih prerokov glasbe druge polovice 20. in 21. stoletja. S svojimi premisleki o formi in materialu je že zelo zgodaj natančno napovedal smer, ki se ji je zavezala glasbena umetnost v zadnjega pol stoletja. Varèse je bil prepričan, da se je treba v velikem loku ogniti tradiciji: »Svet se ves čas spreminja in mi se spreminjamo z njim.« Prav zaradi te močne stopljenosti z aktualnim trenutkom ter zavračanjem preteklih umetniških form in materiala je bil fasciniran nad tehničnim napredkom in znanstvenim pristopom, zato znanosti ni razumel kot diametralno nasprotje



Edgard Varèse, foto: Alamy

Edgard Varèse

umetnosti. Menil je, da »obstaja solidarnost med znanstvenim razvojem in napredkom glasbe«.

V središče glasbene invencije je postavljaj zvok in zvočne barve, ena izmed njegovih osrednjih želja pa je bila povezana s povečevanjem možne zaloge glasbenega materiala – boril se je za pravico, da bi vse, kar zveni, lahko postalo material kompozicije. Želel se je izogniti omejitvam temperiranega sistema in sanjal o povečanju obsega inštrumentov, širšem dinamičnem spektru, zelo finem diferenciranju zvočnih barv in prostorskem posredovanju zvoka. Vse to bi lahko omogočili novi inštrumenti in Varèse je bil prepričan, da bodo pri tem primarno vlogo odigrala elektronska sredstva, saj naj bi »novi medij [...] prinesel skladateljem skoraj neskončne izrazne možnosti« in zalogo



različnih zvočnosti. Tesno zvezo med elektronskimi sredstvi in znanstvenim pristopom je udeležil šele leta 1958, ko ga je k sodelovanju pri ustvarjanju glasbe za Philipsov paviljon povabil znameniti arhitekt Le Corbusier in je nastala *Elektronska pesnitev* za 350 prostorsko kontroliranih zvočnikov. V tem se kaže tudi skladateljeva izrazita želja po prostorskem posredovanju zvoka, zato nas ne more presenetiti, da je pogosto razpravljal o »premikanju zvočnih mas«, o »različnih ravneh«, ki naj nadomestijo stare parametre (npr. linearni kontrapunkt), in o telesih, ki se premikajo po prostoru.

Skladateljeva prva ohranjena dela izvirajo iz časov, ko se je preselil v Združene države Amerike. Vsa zgodnejša, ki jih je napisal v Berlinu, kjer je imel redne stike s Ferrucciem Busonijem in njegovimi študenti, so zgorela ali pa jih je skladatelj uničil sam. Njegovo prvo ohranjeno delo je simfonična pesnitev ***Amériques*** iz leta 1921. Naslov dela lahko razumemo kot metafora za novi svet in s tem tudi nova zvočna odkritja. Skladba je napisana za izredno velik orkester, v tonalnem pogledu pa prevladuje kromatika, ki je osrediščena okoli nekaj centralnih tonov. Pogosti so ostinati in ponavljajoči se diatonični motivi, vendar pa je zaznati tudi povečano skrb za zvočnost. Slednje se kaže tako v zvečanem pomenu tolkal kot tudi izrabi skrajnih leg inštrumentov in harmonskem kontrapunktu. Skladba tako stoji na meji med moderno (povečan orkester, oblika simfonične pesnitve, značilna ritmika, kot jo srečamo v *Pomladnem obredju* Stravinskega) in *novo glasbo* (emancipacija zvočnih prvin).



Ameriški skladatelj **George Gershwin** je svojo skladateljsko pot pričel kot avtor popularnih hitov, kasneje pa se je dokončno uveljavil kot skladatelj velikih broadwayskih revij in muzikalov. Toda kljub velikim uspehom si je vedno želel, da bi njegovo glasbo obravnavali tudi v kontekstu umetniških prizadevanj. Zato ne preseneča, da je hotel študirati glasbo pri Ravelu in nato še pri Nadii Boulanger, a sta skladateljja, nekoliko ljubosumna nad njegovo priljubljenostjo, vabilo zavrnila, zato je pomoč poiskal pri madžarskem emigrantu Edwardu Kilenyiju, ki ga je uvedel v teorijo in ga hkrati seznanil z najnovejšo glasbo Debussyja in Schönberga. Prav v tem kontekstu gre razumeti nastanek **Uspavanke**, nekakšne študijske vaje, napisane leta 1919. Gershwin jo je zasnoval za godalni kvartet, njegovi prijatelji so jo lahko pogosto slišali na domačih zabavah, medtem ko je sam melodijo kasneje uporabil v operi *Modri ponedeljek*. Skladba je napisana v preprosti tridelni obliki, v kateri smo priča skladateljevi prepoznavni združitvi elementov iz klasične in jazzovske glasbe. Kot tipična uspavanka je skladba ujeta v značilne počasne ponovitve, ki jih barvajo delikatni flažoleti v violinah, osnovno melodijo pa predstavijo violončeli. Barvite harmonije in sinkopirani ritmi spominjajo na blues in ragtime, medtem ko v srednjem delu skladatelj predvsem izpeljuje iz predstavljenega materiala.

Gregor Pompe

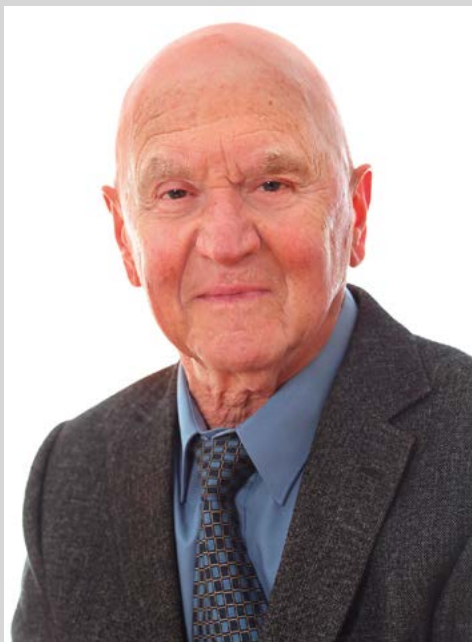


Foto: osebni arhiv

Janez Matičič (1926-2022)

**Janez Matičič** se je v zgodovino slovenske glasbe gotovo zapisal kot eden najbolj izstopajočih skladateljev druge polovice 20. stoletja. Njegova nadarjenost se je izkazala takoj po vojni v nizu klavirskih skladb, s katerimi ni dokazoval le svojega pianističnega mojstrstva, temveč tudi skladateljsko občutljivost, ki je zelo hitro vpijala slogovne impulze značilnih tokov prve polovice 20. stoletja, predvsem Skrjabin in Ravela. Tako se je v svetovljanski

Pariz odpravil že kot tehnično izurjena skladateljska osebnost, kar je spoznala tudi Matičičeva znamenita pariška skladateljska mentorica Nadia Boulanger. Veliko bolj potrebna se je zdela temeljita slogovna preobrazba. Toda bolj kot takrat v Parizu vseprisotna serialna glasba je Matičiča pritegnila otipljiva materialnost zvoka, zato ne preseneča, da mu je nov zvočni svet odprlo šele sodelovanje v Skupini za glasbene raziskave, ki je delovala pod vodstvom očeta konkretne glasbe Pierra Schaefferja.

Kljub temu, da so novi zvočni svetovi in zvočna materija, osvobojena vsakršnih okovov, Matičiča močno privlačevali, se ni odtrgal niti od tradicije. Prav na tej dvojnosti, razpeti med nov zvočni material in tradicionalno oblikovno logiko, je gradil značilni osebni skladateljski podpis, ki mu ne pripada zgolj posebno, vzvišeno mesto v zgodovini slovenske glasbe, temveč si je z njim priboril prav poseben prostor tudi v širši evropski glasbeni krajini zadnjega pol stoletja. Obenem je Matičič vse življenje ostal zavezan svojemu zvestemu sopotniku klavirju. V takšni zapriseženosti črnim in belim tipkam je skrita želja po glasbeni telesnosti; stik s klavirjem pomeni tudi stik z otipljivo muzikalnostjo. Nežno prodiranje v tipke, božanje, mogočno izvabljanje akordov, drobno zvenenje lestvičnih arabesk in čakanje na zamiranje odmeva so samo metafore za notranje življenje, dnevni cikel, menjavanje letnih časov, prehajanje med življenjem in smrtjo. Prav takšna nihanja so značilnost imanentne moči glasbe, v katero je zaupal Matičič in ki se v njegovih partiturah poslušalcu daje v obliki kontrastov in napetosti, stopnjevanj in umiranj, upočasnjevanj in gradacij. V svoji glasbi je Matičič bil – in bo tudi v prihodnje – neizmerni vrelec poživljajoče mladostne energije.

Gregor Pompe



Foto: Karim Khawatmi

Alejo Pérez

Argentinski dirigent **Alejo Pérez** se na mednarodnem opernem in koncertnem področju uveljavlja z izjemnim občutkom za podrobnosti najkompleksnejših glasbenih partitur. V zadnjih letih je nanizal nekaj odmevnih nastopov, med njimi na Salzburškem festivalu z Gounodovim *Faustom* v izvedbi Dunajskih filharmonikov, v Gledališču Colón v Buenos Airesu (*Parsifal*, *Kavalir z rožo*, *Ariadna na Naksosu*), v Semperjevi operi v Dresdnu in Lirični operi iz Chicaga. V pretekli sezoni je z operno uprizoritvijo *Vojne in miru* Prokofjeva debitiral v Velikem gledališču Ženeve, s *Carmen* pa v Dunajski državni operi. Dirigiral je tudi Simfoničnemu orkestru Yomiuri Nippon.





Kot glasbeni direktor od septembra 2019 deluje v Flamski operi, s katero je v zadnjih letih pripravil nekaj odmevnih opernih uprizoritev (*Peleas in Melisanda*, *Lohengrin*, *Don Carlos* ...). Kot gostujoči dirigent je sodeloval s Filharmoničnim orkestrom Francoskega radia, Tokijskim metropolitanskim simfoničnim orkestrom, Orkestrom Philharmonia, Orkestrom romanske Švice, Simfoničnim orkestrom SWR iz Stuttgarta. Med letoma 2009 in 2012 je bil glasbeni vodja Argentinskega gledališča La Plata. Leta 2010, v obdobju umetniškega vodenja Gerarda Mortiera, je postal eden glavnih dirigentov Kraljevega gledališča Madrid. Redno gostuje v Gledališču Colón v Buenos Airesu, Lyonski operi, Tokijski operi Nikikai ter v opernih hišah v Rimu, Kölnu, Frankfurtu, Stuttgartu, Leipzigu in Oslu.

Poleg klavirja je v domačem Buenos Airesu študiral tudi kompozicijo in dirigiranje, kasneje se je izpopolnjeval še v Karlsruheju pri Petru Eötvösu.

Leta 2019 je za svoje umetniške dosežke prejel platinasto nagrado Konex.



slovenska  
filharmonija

# Pozdrav soncu

**3. junij 2022 ob 19.30**

Dvorana Marjana Kozine  
Slovenska filharmonija

**Zbor Slovenske filharmonije**

**Béni Csillag** dirigent

**Luca Ferrini** klavir

**Tatjana Kaučič** klavir

**Tomaž Sevšek** harmonij

**Polona Plaznik** sopran

**Urška Bernik** alt

**Rok Ferenčak** tenor

**Tomaž Štular** bas

Spored:

**Gioachino Rossini**

Petite messe solennelle

**Nakup vstopnic:**

Blagajna Slovenske filharmonije

Kongresni trg 10, 1000 Ljubljana

T +386 1 24 10 800

F +386 1 24 10 900

E info@filharmonija.si

**Spletna prodaja:**

filharmonija.kupikarto.si

[www.filharmonija.si](http://www.filharmonija.si)

Gioachino Rossini je kot operni skladatelj v svojem razgibanem življenju izkusil veliko uspehov in blišča. Naposled se je posvetil ustvarjanju kuharskih mojstrov, kljub temu pa ni opustil komponiranja. Za ožji krog prijateljev je ustvaril niz komornih del, ki jih je imenoval *péchés de vieillesse* (grehi starosti).

Delo *Petite messe solennelle* je nastalo leta 1863, 34 let po nastanku njegove zadnje opere. Maša je oblikovana v več obsežnih stavkih, vendar je skladatelj v naslov umestil pridevnik *petite* (mala) s kančkom ironije. Na zadnjo stran rokopisa je dodal: »Dragi Gospod, tukaj je konec te uboge male maše. Ali sem pravkar napisal sakralno glasbo ali ,svetoskrunsko‘ glasbo? Kot dobro veš, sem rojen za *opero buffo*. Ni veliko tehnike, malo srca, to je vse. Pozdravljam te in podeli mi raj.«

Foto: Étienne Carjat



# Vpis abonmajev 22|23

**od 1. do 14. junija 2022**

Vsak delavnik od 11. do 13. in od 15. do 17. ure  
v Slovenski filharmoniji  
Kongresni trg 10, 1000 Ljubljana

**T** +386 1 24 10 800

**E** [info@filharmonija.si](mailto:info@filharmonija.si)

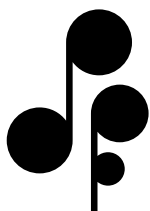
**www.filharmonija.si**





Slovenska  
filharmonija

***Glasba in pika.***



Slovenska  
filharmonija

d

A

DA! Družinski  
abonma!  
22|23

# *Ko bom velik, bom ...*

## **5 koncertov**

*Program je namenjen mladim  
poslušalcem od 6. leta starosti.*

*Ob sobotah v Slovenski filharmoniji*


**VPIS ABONMAJA:  
od 15. do 22. junija 2022**

Cena abonmaja: 30 EUR

Cena vstopnice za posamezni koncert: 8 EUR

### **Blagajna Slovenske filharmonije**

Kongresni trg 10, 1000 Ljubljana  
vsak delavnik od 11. do 13. in  
od 15. do 17. ure ter uro pred koncertom



*Koncert ob  
odprtju nove sezone*

**Joseph Haydn:**

# ***Stvarjenje***

**15. september 2022 ob 19.30**

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

**Orkester in Zbor Slovenske filharmonije**

**Bart Van Reyn** *dirigent*

**Liesbeth Devos** *sopran*

**Peter Gijsbertsen** *tenor*

**James Newby** *bariton*

© cankarjev dom



# Koncert ob odprtju nove sezone

Spored:

**Joseph Haydn:** Stvarjenje, Hob. XXI:2

Nova sezona Slovenske filharmonije se bo začela z izvedbo oratorija *Stvarjenje* skladatelja Josepha Haydna, ki v glasbenem jeziku podaja svetopisemsko zgodbo o stvarjenju sveta. Libreto za eno največjih vokalno-instrumentalnih mojstrov in vseh časov je napisal baron Gottfried von Swieten. S tem monumentalnim delom je Haydn združil različne glasbene smernice 18. stoletja in načrtno pot romantičnemu oratoriju.

## *Nakup vstopnic:*

**Informacijsko središče Cankarjevega doma**

Prešernova cesta 10 (podhod Maxija), Ljubljana

T +386 1 2417 299 / 300

E [vstopnice@cd-cc.si](mailto:vstopnice@cd-cc.si), [tickets@cd-cc.si](mailto:tickets@cd-cc.si)

**Spletna prodaja:** [www.cd-cc.si](http://www.cd-cc.si)

Vstopnice za prireditve so na voljo tudi pri pooblaščenih prodajalcih:

**Petrolovi servisi** po Sloveniji  
in **mojekarte.si**.

## *Cene vstopnic:*

**28/22\*, 23/18\*, 18/14\*, 10/8\* EUR**

\* Popust za upokojene, študente, dijake  
in abonente Slovenske filharmonije

**5 % popusta**  
*ob spletnem nakupu*



Slovenska  
filharmonija

***Glasba in pika.***

**slovenska  
filharmonija**



*Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum*



*@slofilharmonija*

Če želite prejemati redna e-obvestila o programu Slovenske filharmonije, sporočite svoj e-naslov na **info@filharmonija.si**.

Koncertni list Slovenske filharmonije

Sodobne orkestrske skladbe – SOS 5

Izdala: Slovenska filharmonija

Direktor in umetniški vodja OSF: Matej Šarc

Umetniški vodja ZSF: Gregor Klančič

Avtor spremne besede: Gregor Pompe

Jezikovni pregled: Ana Kodelja

Oblikovanje: Sliced

Prelom: Vlado Trifkovič

Ljubljana, maj 2022

Redakcija koncertnega lista je bila končana 23. maja 2022.

ISSN 2350-5117



V sodelovanju s programom ARS – 3. programom Radia Slovenija.



Medijski pokrovitelj:



**Slovenska filharmonija**  
**Orkester Slovenske filharmonije**  
**Zbor Slovenske filharmonije**

Kongresni trg 10  
1000 Ljubljana  
T +386 1 2410 800  
F +386 1 2410 900  
E [info@filharmonija.si](mailto:info@filharmonija.si)  
[www.filharmonija.si](http://www.filharmonija.si)

Ustanoviteljica Slovenske filharmonije je Vlada Republike Slovenije.  
Dejavnost Slovenske filharmonije financira Ministrstvo za kulturo.