

Filharmonični
festival
8 baročne
glasbe

VIP



Slovenska
filharmonija

VIP 3

Sezona 2022/23

**Bachova
čudovita dela**

VIP 3 Sezona 2022/23

27. januar 2023 ob 19.30

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

Bachova čudovita dela

**Zbor in Orkester
Slovenske filharmonije**

Grete Pedersen

dirigentka

Ana Dolžan *violina*

Matej Grahek *flavta*

Tomaž Sevšek *čembalo*

Polona Plaznik *sopran*

Ana Potočnik *mezzosopran*

Urška Bernik *alt*

Gašper Banovec *tenor*

Miha Bole *bas*

Gregor Klančič

priprava zbora

Ana Dolžan

koncertna mojstrica

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 118

O Jezus Kristus, luč mojega življenja

Motet za štiriglasni zbor, obligatne instrumente
in basso continuo

Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226

Duh prihaja na pomoč naši slabotnosti

Motet za dva štiriglasna zbora, instrumente
in basso continuo

Komm, Jesu, komm, BWV 229

Pridi, Jezus, pridi

Motet za dva štiriglasna zbora in basso continuo

Brandenburški koncert št. 5 v D-duru,
BWV 1050

Allegro

Affetuoso

Allegro

.....
Jesu, meine Freude, BWV 227

Jezus, moja radost

Motet za štiriglasni zbor in basso continuo

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225

Pojte Gospodu novo pesem

Motet za dva štiriglasna zbora, instrumente
in basso continuo

Komponiranje motetov v nemškem protestantskem okolju se je navezovalo na starodavno tradicijo in je vase vsrkalo vplive vse od renesančnih motetov, beneškega večžborja in nemških duhovnih koncertov. V 17. stoletju je komponiranje t. i. koralnih motetov cvetelo predvsem v nekaterih kantorijah v Turingiji in na Saškem, proti koncu stoletja pa se je v tovrstnih delih uveljavil t. i. spevni in galantni slog, ki so ga posvojili tudi nekateri glasbeniki iz »dinastije« Bach – člani širše družine in neposredni pred(hod)niki Johanna Sebastiana Bacha. V motetih starejših Bachov, Georga Böhma, Johanna Schelleja in drugih so se obenem že pojavljali moderni strukturni elementi, kot so bili ritornelli in posebne fugatne tehnike. Z uveljavljanjem kantate, ki je bolj in bolj utrjevala svoje mesto v protestantskem bogoslužju, pa so bili moteti vse bolj omejeni na posamezne slovesnosti: poroke, pogrebe in podobne posebne priložnosti. Premik h kantati je pomenil slogovni premik k homofonim teksturam in kontrastnim, tematsko zaokroženim odsekom ter je bil idealu motetne oblike, ki je temeljila na uglasbitvi posameznih fraz besedila, tuj in je prispeval k postopnemu zatonu oblike moteta.

S prihodom na mesto kantorja v Leipzigu, ki ga je **Johann Sebastian Bach** zasedel po različnih zapletih leta 1723, se je začelo novo poglavje v njegovem življenju in tudi opusu: prvo mesto v slednjem pripada protestantskim cerkvenim kantatam in skladbam za leipziški Collegium musicum. V prvem desetletju svojega delovanja v Leipzigu pa je napisal tudi nekaj motetov, ki – čeprav so skromni po številu – predstavljajo vrhunec tega žanra v 18. stoletju. Bachovi moteti so nasledniki daljše tradicije nemškega

protestantskega moteta in so ga kot del družinske glasbene dediščine spremljali vse od otroštva. V primerjavi s kantatami so to večinoma značilna zborovska dela brez spremljave obligatnih instrumentov, kar pa ne pomeni, da posameznih vokalnih linij niso občasno podvajali z instrumenti, prisoten je bil tudi continuo.

Sam Bach je motet razumel kot staro obliko, napisano v duhu tradicije poznih renesančnih motetov (tudi) nemških skladateljev in zgodnjega baroka. Za njegove kompozicije v tem žanru so značilni medsebojni prepleti bibličnih besedil ter z njimi tematsko sorodnih koralnih besedil in vseprežemajočih koralnih melodij (kombinacija bibličnih navedkov in protestantskega koralja je bila skladatelju posebej ljuba tudi pri komponiranju kantat). V tem oziru je sledil tradiciji kantorjev 17. stoletja, a je motetom vdihnil novo kompleksnost in jih podaljšal, obenem pa je v njih uporabil najrazličnejše – tudi sodobnejše – skladateljske tehnike (npr. imitacijski kontrapunkt, večzborje) in glasbene oblike, kot so dvojna fuga, koralni preludij in koncertna oblika. Zasedba motetov ni bila velika: Bach je v svojem memorandumu na mestni svet leta 1730 zahteval, naj bodo na part prisotni po trije pevci, tako da tudi v primeru bolezni še vedno ostaneta dva, obenem je bilo mogoče posamezne glasove podvajati z instrumenti. A virtuoznost teh del kaže zavidljivo poustvarjalno raven zboristov Tomaževe šole v Bachovem času; dečki so v tistem času mutirali precej pozno, pevski pouk pa so imeli vsak dan in si izkušnje nabirali ob rednem tedenskem muziciranju v mestnih cerkvah. Tako je imel Bach za izvedbo motetov na voljo izkušene, celo virtuozne pevce.

Kot skladatelj je Bach izjemno rad eksperimentiral s skladateljskimi tehnikami in glasbenimi oblikami ter tako v vseh oblikah, v katerih je ustvarjal, prispeval svoj inovativni delež. Med tovrstnimi posebnostmi njegovega skladateljskega sloga v motetih muzikologi izpostavljajo inventivno razdelitev sekcij dveh besedil med dve skupini izvajalcev v *Der Geist hilft* in njuno vzajemno interpretacijo, ki nastane ob hkratnem izvajanju različnih besedil; kontrastne teksture in velikopotezno organizacijo oblike v motetu *Jesu, meine Freude* (sestavlja ga enajst delov, ki kot celota tvorijo simetrično strukturo); »instrumentalizacijo« vokalnih delov z virtuozno deklamacijo v figurativnem instrumentalnem slogu in apliciranje oblike sodobnega italijanskega instrumentalnega koncerta (hitro – počasi – hitro, npr. v *Singet dem Herrn*, ki je razdeljen na tri takšne dele).

Bachova dela zaznamuje tudi tesna povezava med glasbenim izrazom in pomenom besedila. V motetih, ki so motivično in tudi na splošno manj poenoteni kakor koralne kantate, besedilni pomen glasbenega materiala tesneje ustreza posameznim odsekom znotraj skladbe. To zajema tudi retorične glasbene figure, ki na različne načine slikajo in poudarjajo posamezne besede ali skupine besed. Interpretacija pomena in ekspresivnih kvalitet posameznih besed ali skupin besed se navezuje na (glasbeno) teorijo afektov. Ti izjemno virtuozni in kompleksni moteti so tako obenem tudi dela, ki se poslušalca zmorejo globoko dotakniti.

Komponiranje motetov Bachu ni pomenilo le poklon tradiciji. Njegovi nemški moteti so bili tesno povezani tudi s poučevanjem glasbe na

njegovi zadnji in najbolj znani glasbeni in življenjski postaji, v Leipzigu, kjer je imelo izvajanje motetov dolgo tradicijo, še zlasti v cerkvah, v katerih je kot kantor sam skrbel za glasbo – v Tomaževi in Nikolajevi. Morda je sam Bach vpeljal prakso prepevanja motetov v višjih razredih v Tomaževi šoli, verjetno pa so to počeli že njegovi predhodniki in zagotovo tudi nasledniki na tem mestu, npr. Johann Friedrich Doles, ki je pogosto posegal tudi po Bachovih motetih. Moteti so bili praktični primeri iz vokalno-instrumentalnega repertoarja, na katerih so učenci lahko vadili petje po notah in pevsko tehniko ter opazovali oblikovna in harmonska načela komponiranja, poleg tega pa so bili uporabni tudi za izvedbo pri različnih cerkvenih slovesnostih in drugih posebnih priložnostih.

Čeprav se Bachovi moteti danes izvajajo ne le na koncertih, temveč tudi pri bogoslužjih, dokazov o nedvoumni uporabi motetov v bogoslužju Bachovega časa ni. Bogoslužni red za Leipzig iz leta 1710 določa uporabo moteta iz zbirke *Florilegium portense* na začetku vsakega pomembnejšega dneva v cerkvenem letu in vemo, da je Bach imel nekaj izvodov te zbirke, ne vemo pa, ali so bili v uporabi. Nekateri njegovi moteti so verjetno nastali po naročilu, pogosto za pogreb ali spominsko slovesnost. Stefan Altner piše, da je bilo zbor Tomaževe cerkve do poznega 19. stoletja mogoče najeti za različna bogoslužja ali pogrebne obrede. S tem je zbor pripomogel k svoji »samooskrbi«: prihodki t. i. »Leychencantoreyen« (pogrebnege zbora), šolskega zbora in tedenskega zbora so se stekali v blagajno Tomaževe šole in njenega seminarja, kjer so živeli zboristi, delno pa so pokrivali tudi stroške učiteljev in kantorja (samemu Bachu, ki je leta 1730 v pismu Erdmannu ternal nad visokimi življenjskimi stroški in slabimi razmerami

v Leipzigu, je takšen dohodek gotovo prišel zelo prav). Pogrebni zbor je običajno spremljal žalni sprevod na poti od doma umrlega do Janezovega pokopališča; skladbe za to procesijo je izbral in pripravil kantor. Sam pogrebni obred je bil izvršen v skladu z ekonomskim položajem pokojnega: tako so obstajali celi, polovični in četrtinski »Leychen«, kjer je sodeloval cel zbor ali pa le njegova polovica ali četrtina. Možna je bila tudi instrumentalna spremljava. Družina umrlega je za bogoslužje izbrala tudi biblična besedila, če jih pokojnik v svoji oporoki ni določil že sam.

Kljub temu da Bachovi moteti po svojem številu in vlogi v bogoslužju – vsekakor pa ne tudi po kvaliteti – predstavljajo le manjši in obrobni del skladateljevega opusa, so bili paradoksalno edini, ki po njegovi smrti nikoli niso zatonili v pozabo. Trdno so se zasidrali v repertoar Tomaževe šole in zbora in tam ostali tudi po kantorjevi smrti. Motet *Singet dem Herrn* se je običajno izvajal na vseh večjih slovesnostih Tomaževe šole. Koncertni sporedi Tomaževega zbora, ki so ohranjeni vse od leta 1811, pričajo o rednem izvajanju motetov nekaterih leipziških kantorjev in vseh Bachovih motetov, in to še pred Mendelssohnovo »Bachovo renesanso«.

V dveh Bachovih avtografskih partiturah posebno slogovno mesto zavzema **O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 118** (*O Jezus Kristus, luč mojega življenja*), ki je označen kot »motet«. Vendar obligatni samostojni instrumenti, ki jih zahteva, pomenijo veliko zvrstno razširitev, saj niso značilni za koralne motete. Tako je skladba nekakšen most k oblikam koralnih koncertov in koralnih kantat in še en primer Bachovega eksperimentiranja z

glasbenimi zvrstmi. Zgodnji raziskovalci njegovih del v 19. stoletju se s skladateljevo oznako skladbe niso mogli sprijazniti in so menili, da je bil motet del izgubljene kantate, zato je dobil »kantatno« številko BWV 118, danes pa muzikologi domnevajo, da gre za samostojen stavek.

Po načelih glasbenega oblikovanja to morda ni pravi motet, morda tudi ne kantata, temveč prej priredba protestantskega koral, ki ga je napisal Martin Behm leta 1608, v polifoni obliki za zbor ter z instrumentalnimi preludiji in interludiji. Koralna melodija v dolgih tonih poteka v sopranu, podpira pa jo bogato razvejan kontrapunkt spodnjih glasov. Protestantske pesmarice tistega časa Behmov koral uvrščajo med pesmi, povezane s pasijonom in smrtjo, zato Michael Maul domneva, da je BWV 118 morda nastal za pogreb kakega znamenitega leipziškega meščana, izvajan pa je bil večkrat, kar nenazadnje potrjujejo tudi različice z različnimi instrumentacijami. V instrumentaciji iz ok. leta 1736 se pojavljajo glasbila (korneti, pozavne in rogovi, ki jih Bach imenuje »litui«), ki so primerna za izvajanje na prostem in bi lahko bila primerna za pogrebno slovesnost. Pri takšni izvedbi bi lahko sodelovali deški pevci Tomaževe cerkve in mestni piskači. Kasnejša različica iz ok. leta 1746 ima nekoliko drugačno orkestracijo, saj v njej namesto kornetov in pozavn nastopajo godala, oboe in fagoti pa so mišljeni *ad libitum* in podvajajo pevske glasove. Dolžina samega dela je variabilna: Bach je uglasbil le besedilo prve kitice, vendar se lahko na isto glasbo pojejo tudi naslednje kitice, glede na zahtevnost posameznih instrumentalnih in vokalnih partov pa verjetno ne vse.

Kakor je zapisano v Bachovem avtografu, je bil motet ***Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226*** (*Duh prihaja na pomoč naši slabotnosti*) izveden na pogrebu rektorja Tomaževe šole Johanna Heinricha Ernestija 21. oktobra 1729 v pavlinski univerzitetni cerkvi. Ernesti je bil na Tomaževi šoli sicer Bachov nadrejeni in v zadnjih letih svojega življenja je nekoliko popustil pri disciplini, šolske stavbe pa so bile prenatrpane in poškodovane, zaradi česar so se porajale številne zamere. A vendarle je bil pomembna leipziška osebnost in Bach je dobil naročilo za komponiranje moteta, ki ga je zasnoval za dvojni zbor. Ohranjeni so tudi izvirni parti za godala in pihala, ki podvajajo pevce, kar morda nakazuje na možnost z instrumenti obarvane izvedbe, obenem pa kaže tudi na visok status pokojnika. Besedilo iz Pavlovega pisma Rimljanom, ki govori o posredovanju Svetega Duha pri Očetu za vernike, se zaključuje z binokšnim koralom Martina Luthra *Komm, heiliger Geist (Pridi, Sveti Duh)*. Prvi stavek se sklone z osemglasno fugo, potem pa se oba zbora združita v štiriglasni fugi. Tradicionalno zaključno mesto v skladbi pripada Bachovi mojstrski harmonizaciji koral.

Dvostavčni motet ***Komm, Jesu, komm, BWV 229*** je Bachova uglasbitev prve in enajste kitice pesmi Paula Thymicha (1656–1694), ki je med letoma 1681 in 1694 tudi sam poučeval na Tomaževi šoli. Thymich je himno napisal za pogreb rektorja leipziške Tomaževe šole leta 1684, potem pa se je tudi drugod uveljavila kot pogrebna pesem. Bach ni bil prvi leipziški kantor, ki je besedilo uglasbil: kantor Johann Schelle je uglasbil pet kitic Thymichovega besedila za pet glasov in

verjetno je Bach njegovo uglasbitev poznal. Morda je bil njegov motet tudi poklon predhodniku in njegovi vdovi, ki je živela do leta 1730. Nastal naj bi po naročilu za pogrebno ali katero podobno slovesnost in domneva se, da je bil izvajan tudi na pogrebu Schellejeve vdove.

Motet se je ohranil v prepisu enega izmed Bachovih učencev iz leta 1731 ali 1732. Napisan je za dva štiriglasna zbora in ima nadvse transparentno strukturo: daljši prvi del se deli na tri odseke, krajši drugi del pa je sklepna arija. Vsak del besedila je glede na svojo vsebino uglasben na značilen način in ima v skladu s tem tudi poseben značaj. Samo besedilo temelji na Janezovem evangeliju (14,6): »Jaz sem pot, resnica in življenje [...]«. Obenem je to premišljevanje o smrti v trdni in mirni gotovosti, ki ga tako pogosto zasledimo v Bachovih delih. Z začetnim imperativom – ali, bolje rečeno, prošnjo – »komm« (»pridi«) v g-molu se začne klicanje, odpevanje in prepletanje med dvema zboroma. Kljub veliki zasedbi je delo pravzaprav zelo intimno in preizkuša možnosti glasbenega dialoga na najrazličnejše načine, v katerih prepoznamo vpliv Heinricha Schütza. Začetna monumentalnost in »teža poti« se razpršita v razgibanem živahnejšem nadaljevanju ob misli na človekovo hitenje k Jezusu (tako npr. v optimističnem »komm, ich will mich dich ergeben«) in v plesni trditvi, da je Jezus »pot, resnica in življenje«. Bach tu uporablja tonska slikanja, npr. dolge tone na »müde« (»utrujen«) in »Frieden« (»mir«), medtem ko je na bolj dramatičnih mestih, kot je »der saure Weg wird mir zu schwer« (»bridka pot mi je pretežka«) tudi melodija bolj dramatična. V kratki sklepni ariji se oba zbora združita v homofono štiriglasje, v katerem iščoča duša najde svojega Stvarnika in se mirno poslovijo od sveta.

Brandenburški koncert št. 5 v D-duru, BWV 1050 je najverjetneje nastal kot zadnji v nizu šestih koncertov, ki v Bachovem avtografu, datiranem 24. marca 1721, nosijo naslov *Six Concerts avec plusieurs instruments*. Pridevnik »brandenburški« jim je dodal Philipp Spitta v Bachovi biografiji iz leta 1873: koncerti so bili namreč posvečeni mejnemu grofu Christianu Ludwigu Brandenburškemu, ki ga je Bach srečal v Berlinu pozimi 1718/19 (tu je na službeni poti kupoval čembalo). Grof je imel v svoji službi le šest glasbenikov, zato je skladatelj pri komponiranju verjetno imel v mislih zasedbo köthenske dvorne kapele, ki je brez Bacha štela sedemnajst glasbenikov in je koncerte izvajala v času njegovega službovanja na köthenskem dvoru (1717–1723). Sicer pa muzikologi domnevajo, da so ti koncerti predelave del iz njegovega weimarskega obdobja. Bach je izvedbe pogosto vodil iz ansambla na violi, včasih pa tudi na čembalu. V koncertih je razviden vpliv italijanskega sloga, ki ga je Bach zelo cenil, v njih pa so prisotne značilnosti tako velikih *concertov grossov* kakor solističnih koncertov in so na meji zvrsti, ki jih danes uvrščamo bodisi v orkestrsko bodisi v komorno glasbo.

Arnold Werner-Jensen meni, da je *Brandenburški koncert št. 5* najdrznejši in najizvirnejši od vseh. Označuje ga kot pravi čembalski koncert v okviru *concerta grossa* in domneva, da je pri njegovi izvedbi čembalo prav gotovo igral skladatelj sam, poleg tega pa je v koncertantno skupino – tj. *concertino* – ob čembalu uvrstil še solistično violino in prečno flavto. Zato ga nekateri drugi raziskovalci uvrščajo med trojne solistične koncerte, pri čemer poudarjajo tesno povezanost solistične violine in flavte, ki pogosto nastopata

paralelno ali se med seboj imitirata. Kompleksni tridelni *Allegro* se vedno znova vrača k polnemu zvoku zasedbe; čembalu so namenjene občasne solistične pasaže, spet drugič je v vlogi continua. Drugi del prvega stavka je bolj umirjen, zaznamovan z zvokom godal, tretji del pa je živahna – in v čembalu solistično virtuozna – reminiscenca prvega. *Affetuoso* v h-molu je intimen trio solističnih glasbil, v katerem igra čembalo poleg solistične tudi basovsko linijo. Sklepni in kontrapunktsko izdelani *Allegro* pa je fuga z motivom, ki spominja na žigo in se pojavlja tako v solističnih glasbilih kakor v orkestru.

Motet ***Jesu, meine Freude, BWV 227*** (*Jezus, moja radost*) je nastal v prvih tednih Bachovega bivanja v Leipzigu in je enkratni dosežek med njegovimi deli. Nekateri menijo, da je bil napisan v povezavi s pogrebom 29. junija 1723 umrle Johanne Marie Keese, ki je bila hči univerzitetnega profesorja in rektorja Nikolajeve šole Friedricha Rappolda ter vdova mestnega svetnika in regijskega poštnega ravnatelja Johanna Jacoba Keeseja. Tako biblično besedilo kakor koral naj bi naročili naročniki pogreba. Po novejših raziskavah Daniela Melameda in drugih pa dokazov za to teorijo ni, saj ohranjeni tiskani bogoslužni red za pogreb Keesejeve ne omenja niti moteta niti koral.

Motet je ena Bachovih najbolj simetričnih stvaritev, ki je zasnovana okrog centralne osi sporočila: »vi pa niste v mesu, ampak v Duhu«. Delo obsega enajst stavkov, v katerih se kitice koral izmenjujejo z bibličnimi citati. Zunanja stavka uporabljata isto glasbo, pomembne glasbene (manj pa besedilne) korelacije prav tako najdemo v parih stavkov 2 in 10, 3 in

5 ter 7 in 9. Stavka 4 in 8 sta oba triglasna, prvi za visoke glasove (brez basov), drugi za nizke (brez sopranov), medtem ko je osrednji 6. stavek petglasna dvojna fuga. Kljub temu nekateri muzikologi menijo, da vsi posamezni stavki moteta nimajo enotnega izvora in so bili verjetno predelani za leipziško izvedbo; pri skladatelju Bachovega kova to ne pomeni nikakršnega glasbenega kompromisa. Kot celota se motet namreč zdi tudi reprezentativna skladba (podobno kakor npr. *Umetnost fuge* ali *Maša v h-molu*), v kateri je skladatelj leipziškim meščanom v okviru zdaj že častitljive zvrsti predstavil kompendij vseh slogov in tehnik, ki jih je do popolnosti obvladal, ne da bi pri tem kakorkoli zmanjšal čustveno izraznost dela.

Osemglasni motet ***Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225*** (*Pojte Gospodu novo pesem*) je nastal v letu 1726/1727 in je Bachov najbolj kompleksen, hkrati pa enovito zasnovan motet. Za razliko od večine ostalih motetov ne gre za skladbo za pogreb, morda je bil ambiciozna pevska vaja za dvojni zbor, namenjena pridobivanju znanja, ki ga je kantor Tomaževe cerkve od boljših učencev zahteval za izvedbo svojih kantat. Zdi se, da je besedilo Bacha tudi osebno nagovorilo v glasbenem smislu. V *Bibliji* Abrahama Calova (tj. v tridelnem nemškem prevodu *Biblije* s komentarji Martina Luthra in Abrahama Calova) je ob svetopisemskem besedilu, ki opisuje pesem in ples izraelskih žena ob izhodu Izraelcev iz Egipta, zapisal: »NB. Prva predigra, muzicirati v dveh zborih v božjo slavo.«

Po nekaterih domnevah naj bi bil motet napisan za rojstni dan saškega volilnega kneza Friedricha Avgusta I., spet drugi menijo, da je bil napisan za dan reformacije 31. oktobra ali novoletni dan 1726 ali 1727. V njem se Bach ponovno poslužuje kombinacije uglasbitve psalma in protestantskega korala. Povezava besedila s cerkvenim letom ni točno znana, a fraze, kot »nimm dich ferner unser an« (»še naprej se oziraj na nas« oz. »še naprej se zavzemaj za nas«), dajo misliti na to, Bach pa je na besedilo tega psalma napisal tudi novoletno kantato *Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190*. Začetni in končni odsek, »Singet dem Herrn« (»Pojte Gospodu«) in »Lobet den Herrn« (»Hvalite ga«), sta osemglasna koncerta, osrednji del, »Gott, nimm dich ferner unser an« (»Bog, še naprej se zavzemaj za nas«), pa je štiriglasna arija, ki poteka nad štiriglasnim koralom »Wie sich ein Vater erbarmet« (»Kakor se oče usmili«). Avtor protestantskega korala je bil Johann Gramann ali Graumann (Poliander), ki je živel med letoma 1487 do 1541 in je bil med drugim tudi rektor Tomaževe šole, v katero je uvedel pouk humanizma. Sklep končnega odseka, »Alles, was Odem hat« (»Vse, kar diha«), je štiriglasna fuga, v kateri se oba zbora združita v enega. Vsekakor iz moteta glasbenega znanja niso črpali le učenci Tomaževe šole. Ko ga je leta 1789 v Leipzigu slišal Wolfgang Amadeus Mozart, je navdušeno vzkliknil: »To pa je nekaj, iz česar se je mogoče kaj naučiti!«

Katarina Šter

Grete Pedersen

dirigentka



Foto: Robert Rønning

Norveška dirigentka **Grete Pedersen** sodi med najbolj priznane dirigente mednarodnega zborovskega prizorišča. Je diplomantka dirigiranja Norveške državne akademije za glasbo, na kateri danes poučuje, študirala pa je tudi z Ericom Ericsonom in Kennethom Kieslerjem. Po vseh kontinentih je iskana voditeljica dirigentskih tečajev in mojstrskih razredov.

Leta 1984 je ustanovila Komorni zbor Oslo in ga uspešno vodila dvajset let. Od leta 1990 dirigira Zboru norveških solistov, ki je bil za svoje posnetke nagrajen s pomembnimi diskografskimi nagradami: Choc de la Musique, Diapasonovo Prix d'Or in posnetek leta revije Gramophone. Z ansamblom je za švedsko založbo BIS Records posnela že številna dela skladateljev (pol)preteklosti in sodobnosti. Album *Lament* je nedavno prejel cenjeno norveško glasbeno nagrado Spellerman.

Njeno ime je sinonim za glasbene produkcije in odrske postavitve širokega slogovnega razpona. Poleg prvih izvedb novih skladb se posveča tudi večjim vokalno-instrumentalnim stvaritvam ter slovi po nasprotujočih si, drznih koncertnih sporedih. Velja tudi za pionirko oživljanja norveške ljudske glasbe v zborovskih priredbah.

Je zaželen gostja po vsem svetu – med drugim je sodelovala s Komornim zborom Erica Ericsona, radijskimi zbori Švedske, Nizozemske in Nemčije, Danskim vokalnim ansamblom, zborom Pro Coro Kanada, Cantato Tokio, Svetovnim mladinskim zborom, Dunedin Consortom, Nizozemskim in Irskim komornim zborom. Dirigirala je večja vokalno-instrumentalna dela J. S. Bacha, Haydna, Brucknerja, Bernsteina in Beria z vodilnimi norveškimi orkestri, Komornim orkestrom Mahler, orkestrom Yale Camerata, Sinfonietto iz Osla, Ensemble Allegria ter Orkestrom Gulbenkian.

Za zasluge in izjemne dosežke v umetnosti je bila leta 2019 imenovana za vitezinjo prvega razreda norveškega kraljevega reda sv. Olava, za izjemni prispevek na glasbenem področju pa je prejela tudi ugledno norveško nagrado Lindemann.

V letošnjem letu bo nastopila še z Orkestrom in zborom Madridske skupnosti, Vokalnim ansamblom Severnonemškega radia iz Hamburga, ansamblom Chorwerk Ruhr, Nizozemskim komornim zborom, Cappello Amsterdam, Nizozemskim Bachovim združenjem, Kantato Tokio ter Festivalskim orkestrom in zborom Carmel Bach.

Ana Dolžan

violinistka

Ana Dolžan je študirala violino pri Primožu Novšaku na Akademiji za glasbo v Ljubljani in diplomirala s posebno pohvalo *summa cum laude*. Specializirani magistrski študij je nadaljevala pri Andreasu Jankeju na Visoki šoli za umetnost v Zürichu. Dodatno se je izobraževala pri Lucindi Carver, Rachel Cunz, Igorju Ozimu, Stefanu Milenkoviću, Shmuelu Ashkenasiju, Hagaiju Shahamu, Vadimu Gluzmanu, Chaimu Taubu, Sergeju Ostrovskem in drugih.

Kot solistka je doma in v tujini nastopila z Godalnim orkestrom Arseia, Mendelssohnovim komornim orkestrom, Obalnim komornim orkestrom, Komornim godalnim orkestrom Akademije za glasbo, Komornim godalnim orkestrom Slovenske filharmonije, Orkestrom Slovenske filharmonije in Simfoničnim orkestrom SNG Maribor, kjer je občinstvo navdušila z deli Vivaldija, Wieniawskega, Stamitza, Bacha, Paganinija, Mozarta, Sarasateja, Schnittkeja, Brahmsa, Čajkovskega in drugih. Igrala je v Mladinskem orkestru Gustava Mahlerja, s katerim je na turnejah nastopala v številnih prestižnih dvorinah po Evropi. Je članica klavirskega tria Ad hoc in prva violina Slovenskega godalnega seksteta, od leta 2020 pa tudi koncertna mojstrica Komornega godalnega orkestra Slovenske filharmonije. Aprila 2018 se je zaposlila v Orkestru Slovenske filharmonije, od oktobra istega leta pa zaseda mesto koncertne mojstrice. Za svoje dosežke je prejela priznanje Občine Škofja Loka in dve Prešernovi nagradi Akademije za glasbo v Ljubljani.

Matej Grahek

flavtist

Matej Grahek je dodiplomski in podiplomski študij končal na ljubljanski Akademiji za glasbo v razredu Fedje Rupla, dve leti se je izpopolnjeval še na salzburškem Mozarteumu v razredu svetovno priznane flavtistke Irene Grafenauer. Leta 1997 se je kot soloflavtist zaposlil v Orkestru Slovenske filharmonije. Od leta 1998 poučuje na Akademiji za glasbo, lani je tam postal redni profesor.

Solistično nastopa z Orkestrom Slovenske filharmonije in drugimi orkestri, veliko pozornosti je namenjal tudi jazzu s solističnimi projekti in Big Bandom RTV Slovenija. Sodeloval je pri snemanju desetih zgoščenk, pet jih izdal samostojno. Leta 2000 je za ploščo *Opus di Jazz*, izdano pri založbi ZKP RTV Slovenija, prejel nagrado zlati petelin v kategoriji komorne glasbe. Solistični projekt *Night Birds* je z Big Bandom RTV Slovenija izdal pri ZKP leta 2003, koncerte Rousa, Arnolda in Lazarja s Slovensko filharmonijo pa leta 2005. Pri Društvu slovenskih skladateljev so leta 2007 izšle novitete, napisane za Pihalni trio Slovenske filharmonije (Grahek, Kotar, Mitev). Za največjo hrvaško založbo Aquarius Records je leta 2008 izdal zgoščenko s hrvaškim kitaristom Tvrtkom Sarićem, istega leta pa tudi s pihalnim kvintetom ArtVento za nemško založbo Whoopee Records. V letu 2013 so pri založbi ZKP RTV Slovenija izšli še Mozartovi kvarteti za flavto in godalni trio. Sodeloval je tudi pri izdajah Iva Petriča, Vita Žuraja, Lojzeta Krajnčana in Aleša Rendle.

Matej Grahek je ustanovitelj ansambla Chicharito Jazz Quartet, v katerem igra z uveljavljenimi jazzovskimi glasbeniki, kot so Jaka Pucihar, Aleš Avbelj in Aleš Rendla. Med pandemijo covid-19 je pri Založbi Primus izdal knjigo *Dnevnik malega glasbenika na velikem oceanu*, kjer opisuje svoje jadranje čez Atlantik v letu 2019.

Tomaz Sevsek

čembalist

Organist in čembalist **Tomaz Sevsek** se kot koncertni solist in komorni glasbenik posveča glasbi od pozne renesanse do glasbene avantgarde. Redno nastopa s slovenskimi orkestri pod vodstvom znanih dirigentov, kot so Hartmut Haenchen, Marko Letonja in Grete Pedersen. Koncertiral je na več znanih zgodovinskih orglah, tudi na najstarejših orglah na svetu v Sionu (Švica). Veliko se ukvarja s klavikordom in pozabljenim glasbilom, francoskim umetniškim harmonijem. Kot soustanovitelj ansambla za staro glasbo *musica cubicularis* je nastopal z vodilnimi tujimi specialisti na festivalih stare glasbe v Sloveniji in tujini.

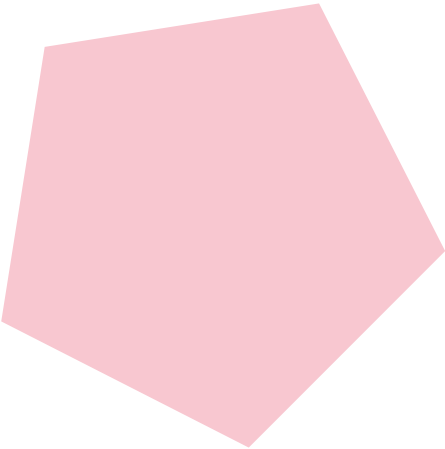
Glasbe se je začel učiti v Velenju. Na Visoki šoli za glasbo v Freiburgu je študiral orgle pri priznanem strokovnjaku za sodobno glasbo Zsigmondu Szathmáryju in čembalo pri Robertu Hillu, eni najbolj navdihujočih glasbenih osebnosti na področju stare glasbe. Študiral je tudi pri Davidu Higgsu in Arthurju Haasu na Glasbeni šoli Eastman v Rochestru.

Vokalno-instrumentalni program



VIP

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani mu je leta 2014 podelila naziv docenta. Poučuje orgle na Glasbeni šoli Ljubljana Vič - Rudnik in čembalo na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana ter je aktiven organizator glasbenega življenja. Intenzivno se posveča tudi sodobni glasbi. Za njim so mnoge prve izvedbe in snemanja del znanih skladateljev, kot so Lojze Lebič, Zsigmond Szathmáry, Uroš Rojko in Vito Žuraj.



Johann Sebastian Bach

*O Jesu Christ,
mein's Lebens Licht*
**O Jezus Kristus,
luč mojega življenja**

Koral

Martin Behm, 1610

O Jezus Kristus, luč mojega življenja,
moje zavetje, moja tolažba, moje zaupanje,
na zemlji sem le gost
in breme greha težko pritiska name.

*Der Geist hilft unser
Schwachheit auf*
**Duh prihaja na pomoč naši
slabotnosti**

Rim 8, 26-27

Prav tako tudi Duh prihaja na pomoč
naši slabotnosti.

Saj niti ne vemo, kako je treba za kaj moliti,
toda sam Duh posreduje za nas
z neizrekljivimi vzdihmi.

In on, ki preiskuje srca, ve, kaj je mišljenje Duha,
saj Duh posreduje za svete, v skladu z Božjo voljo.

Koral

Martin Luther, 1524

Ti sveta toplota, sladka tolažba,
pomagaj nam zdaj, da veseli in potolaženi
za vedno ostanemo v tvoji službi,
da nas nikdar ne odvrne žalost.
O Gospod, v svoji moči nas pripravi
in okrepičaj šibkost mesa,
da bomo tu se viteško borili,
in k tebi skozi smrt, življenje se prebili.
Aleluja, aleluja.

Komm, Jesu, komm
Pridi, Jezus, pridi

Paul Thymich, 1684

Pridi, pridi, pridi,
pridi, Jezus, pridi, moje telo je trudno.
Vse bolj in bolj pojenjuje moč.
Ves hrepenim po tvojem miru,
in bridka pot mi je pretežka!

Pridi, pridi, hočem se ti predati.
Ti si prava pot, resnica in življenje.

Arija

Zato se izročam v tvoje roke
in pravim: Svet, tebi lahko noč!
Četudi mi življenje h koncu teče,
je duh še vendar pri močeh.
Pri svojem Stvarniku zatorej naj lebdi,
ker Jezus je in ostane
prava pot v življenje.

Jesu, meine Freude **Jezus, moja radost**

Koral

Johann Franck, 1653

Jezus, moja radost,
zavetje mojega srca,
Jezus, moj kras,
ah, kako dolgo, dolgo
je srcu tesno
in po tebi hrepeni!
Jagnje Božje, moj ženin,
razen tebe mi na zemlji
ni nič dražjega.

Zbor

Rim 8,1 in 4

Zdaj ni torej nobene obsodbe za tiste,
ki so v Kristusu Jezusu;
ki ne živimo po mesu, temveč po Duhu.

Koral

Johann Franck, 1653

Pod tvojo zaščito
sem pred viharji
vseh sovražnikov svoboden.
Naj vohlja Satan,
naj zagriže se sovražnik,
Jezus mi stoji ob strani.
Pa naj poka in se bliska,
tudi če greh in pekel me strašita:
Jezus me bo varoval.

Tercet

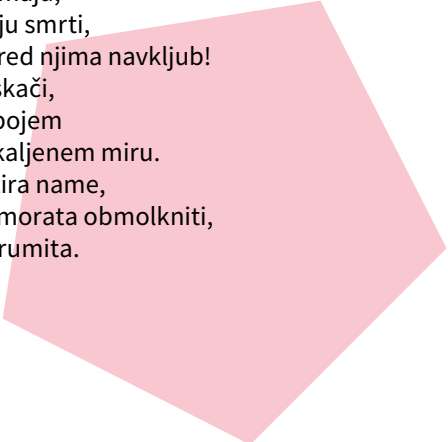
Rim 8,2

Kajti postava Duha življenja v Kristusu Jezusu
te je osvobodila postave greha in smrti.

Koral

Johann Franck, 1653

Kljub staremu zmaju,
kljub maščevanju smrti,
vsemu strahu pred njima navkljub!
Hrumi, svet, in skači,
jaz stojim tu in pojem
v gotovem, neskajenem miru.
Božja moč se ozira name,
zemlja in pekel morata obmolkniti,
pa naj še tako hrumita.



Fuga

Rim 8,9

Vi pa niste v mesu, ampak v Duhu,
če le prebiva v vas Božji Duh.
In če kdo nima Kristusovega Duha, ni njegov.

Koral

Johann Franck, 1653

Stran z vsemi zakladi!
Ti si moja radost,
Jezus, moja sladkost!
Stran, ničeve časti,
nočem vas poslušati,
ostanite mi neznane!
Trpljenje, stiska, križ, ponižanje in smrt
me ne morejo, tudi če veliko moram pretrpeti,
od Jezusa ločiti.

Tercet

Rim 8,10

Če pa je v vas Kristus,
je telo sicer mrtvo zaradi greha,
duh pa je življenje zaradi pravičnosti.



Koral

Johann Franck, 1653

Lahko noč, [zemeljsko] življenje,
ki ga svet ponuja,
meni ne ugajaš.
Lahko noč, vi grehi,
ostanite daleč za menoj,
ne pridite več na svetlo!
Lahko noč, ponos in bliščava.
Življenje, težko bremen greha,
v vsem ti bodi lahko noč.

Zbor


Rim 8,11

In če prebiva v vas Duh njega,
ki je obudil od mrtvih Jezusa,
bo on, ki je obudil Kristusa od mrtvih,
po svojem Duhu, ki prebiva v vas,
priklical v življenje tudi vaša umrljiva telesa.

Koral

Johann Franck, 1653

Izginite, duhovi žalovanja,
kajti mojster mojega veselja,
Jezus, prihaja sem.
Tistim, ki ljubijo Boga,
mora biti tudi njihova žalost
kakor popolna sladkost.
Tudi če tu trpim prezir in zasramovanje,
pa vendar tudi v mojem trpljenju ostajaš ti,
Jezus, moje veselje.



Singet dem Herrn ein neues Lied **Pojte Gospodu novo pesem**

Ps 149,1-3

Pojte Gospodu novo pesem,
njegovo hvalnico v zborih zvestih!
Izrael naj se veseli v njem, ki ga je naredil,
sinovi sionski naj se radujejo v svojem Kralju.
Naj hvalijo njegovo ime s plesom,
na boben in citre naj mu igrajo.

Zbor: koral in arija

Zbor II: koral - ležeči tisk: Johann Gramann, 1530

Zbor I: arija - pokončni tisk: neznani pesnik

*Kakor oče izkazuje usmiljenje,
se, Bog, še naprej zavzemaj za nas,
do svojih malih otročičev,
tako dela z nami vsemi Gospod,
zatorej se ga kakor otroci bojmo s čistim strahom.
On pozna ubogo ustvarjenino,
Bog ve, da smo le prah,
saj brez tebe ni nič narejenega
z nobeno našo stvarjo.
Smo kakor trava, padla z grabelj,
cvet ali odpadel list;
veter okrog njega piha
in kmalu ga ni nič več tam.
Zato si ti naš ščit in naša luč,
in če nas naše upanje ne vara,
boš z nami še naprej.
Tako premine človek,
in konec mu je blizu.*

Blagor njemu, ki se močno in trdno
opira nate in na tvojo milost.

Dvojni zbor

Ps 150,2

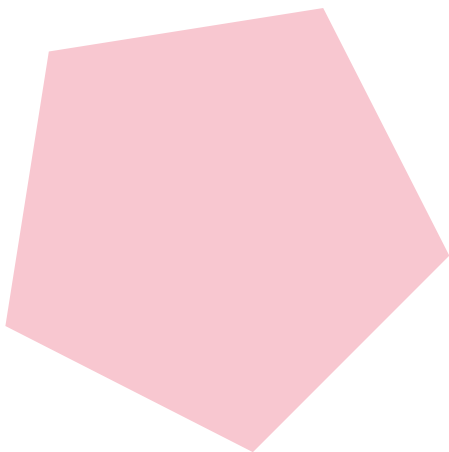
Hvalite Gospoda v njegovih silnih delih,
hvalite ga zaradi obilja njegove veličine!

Fuga

Ps 150,6

Vse, kar diha, naj hvali Gospoda, aleluja!

.....
Prevodi svetopisemskih besedil: Slovenski standardni
prevod Svetega pisma (SSP)
Prevodi ostalih besedil: Katarina Šter



Februar 2023

SOS 3

Potovanje skozi čas

15. februar 2023 ob 19.30

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

Orkester Slovenske filharmonije

Franck Ollu, dirigent

Spored:

Maurice Ravel: Couperinov nagrobnik

George Benjamin: Palimpsesta

**Conlon Nancarrow (transkr. Yvar Mikhashoff,
Charles Schwobel): Študija št. 7**

Igor Stravinski: Simfonija v treh stavkih

SIM 3

Sobotna izobraževalna matineja

11. februar 2023 ob 11.00

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

Predstavitve skladatelja Georgea Benjamina ter
skladbe *Palimpsesta*



VIP

PVC 4

Vse, kar ljubi ...

17. februar 2023 ob 19.30

Predkoncertni pogovor ob 18.30

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

Zbor Slovenske filharmonije

Jerica Bukovec, dirigentka

Franci Krevh, Matevž Bajde, tolkala

Spored:

Bojana Šaljić Podešva: In mo(n)do numerico

Veljo Tormis: Rava needmine

Lojze Lebič: V tihem šelestenju časa

FKK 3

Mladostni grehi

23. in 24. februar 2023 ob 19.30

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

Orkester Slovenske filharmonije

Heinz Holliger, dirigent

Sarah Wegener, sopran

Spored:

Anton Webern: Šest skladb za veliki orkester, op. 6

Alban Berg: Sedem zgodnjih pesmi

Heinz Holliger: Šest pesmi na besedila Christiana Morgensterna

Heinz Holliger: Somrak, pet haikujev za sopran in veliki orkester

Claude Debussy (ork. Charles Koechlin): Khamma



europ~~l~~akat

SiolNET.



TAM TAM

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

Koncertni list Slovenske filharmonije
Vokalno-instrumentalni program – VIP 3
8. Filharmonični festival baročne glasbe
Bachova čudovita dela
Izdala: Slovenska filharmonija
Direktor Slovenske filharmonije in
umetniški vodja OSF: Matej Šarc
Umetniški vodja ZSF: Gregor Klančič
Avtorica spremne besede: Katarina Šter
Jezikovni pregled: Tanja Svenšek
Oblikovanje: Arih Dinamik, d. o. o.
Prelom: Vlado Trifkovič
Ljubljana, januar 2023
Redakcija koncertnega lista je bila končana
25. januarja 2023.
ISSN 2350-5117



Slovenska filharmonija –
Academia philharmonicorum



@slofilharmonija

Slovenska filharmonija
Orkester Slovenske filharmonije
Zbor Slovenske filharmonije

Kongresni trg 10
1000 Ljubljana
T +386 1 2410 800
E info@filharmonija.si
www.filharmonija.si

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



Slovenska
filharmonija