

SOS



Slovenska
filharmonija



SOS 3

Sezona 2024/25

Odrešujoče

SOS 3 Sezona 2024/25

16. april 2025 ob 19.30

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

Odrešujoče

Orkester Slovenske filharmonije

Sylvain Cambreling

dirigent

Thomas Jesatko

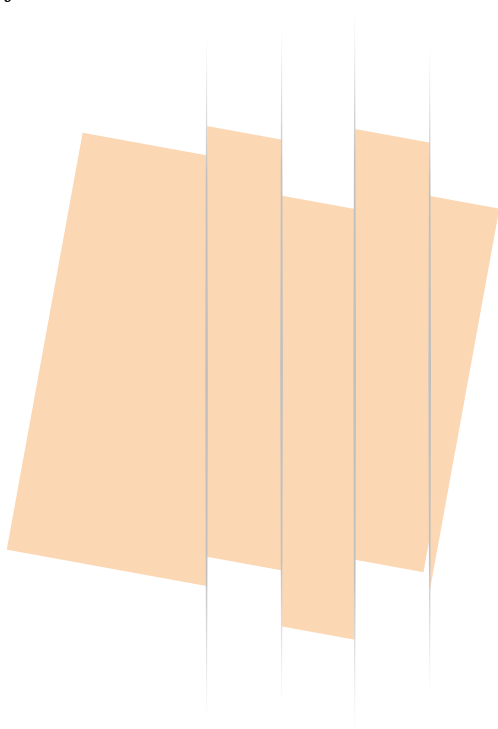
basbaritonist

Boris Ostan in Maks Dakskobler

recitatorja

Ana Dolžan

koncertna mojstrica





Bernd Alois Zimmermann (1918–1970)

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne

*Spet sem se ozrl in videl vsa zatiranja,
ki se dogajajo pod soncem –
ekleziastično dejanje*

Olivier Messiaen (1908–1992)

Et exspecto resurrectionem mortuorum
In čakam na vstajenje mrtvih

Iz globočine kličem k tebi, o Gospod, Gospod,
usliši moj glas

Kristus, potem ko je bil obujen od mrtvih,
več ne umre; smrt nad njim nima več oblasti

Pride ura in je že zdaj, ko bodo mrtvi
slišali glas Božjega Sina

Vstali bodo v veličastvu z novim imenom – ob
skupnem radovanju zvezd in vriskanju Božjih
sinov

Potem sem zaslišal kakor glas velike množice

Nemški skladatelj **Bernd Alois Zimmermann** sodi v generacijo t. i. »vmesnih« skladateljev – osebnosti, katerih razvojno pot je ostro presekala druga svetovna vojna. Pred vojno se je Zimmermann sprva zavezal neoklasicizmu (nanj je v veliki meri vplivala glasba Stravinskega), po vojni pa je sledil obisk Darmstadta, valilnice novih idej, kjer se je pri Renéju Leibowitzu, kasnejšem mentorju Vinka Globokarja, spoznal z dodekafonsko tehniko, ki jo je v svojih delih kmalu razširil v takrat modno serialno metodo, kar pomeni, da ni v vrste urejeval samo tonskih višin, kot je bilo to značilno za Schönberga, temveč je na podoben način skušal urediti tudi druge glasbene parametre (trajanja, dinamiko, artikulacijo). Posledice skladateljeve generacijske »vmesnosti« moramo iskati prav v njegovem specifičnem odnosu do konstruktivizma serializma – strogo tehniko je skušal vedno prepojit tudi s primarnim glasbeniškim impulzom, kar pomeni, da si je prizadeval presežati togo strukturalno omejenost serialne tehnike. Takšen ambivalentni odnos kaže že *Koncert za trobento in orkester* »*Nobody knows de trouble I see*« iz leta 1954, ki je zasnovan na dvanajsttonski vrsti in popularnem ameriškem spiritualu. Formalno je skladba kljub sodobni kompozicijski tehniki domišljena kot koralni preludij, vanjo pa vdirajo tudi elementi jazza.

V pogledu druženja raznolikega je še bistveno bolj ekstremno Zimmermannovo osrednje delo, opera *Vojaki* (1957–65). Skladatelj jo je označil za »številčno opero«, saj je v maniri Bergovega *Wozzecka* zasnovana kot zaporedje sekvenc različnih žanrov (*ricercare*, tokata, nokturno, rondino itn.), ki jih povezuje vseintervalna dvanajsttonska vrsta. Pomemben korak naprej ne pomeni le zaporedno nizanje žanrsko raznolikega,

temveč njegovo nalaganje. Osrednja dramaturška poteza je namreč povezana s simultanostjo različnih scen, kar na glasbeni ravni povzroča žanrsko-slogovno slojevitost (od modernističnih tekstur do elektroakustičnih zvokov, odmevov jazza, Bachovih koralov in gregorijanike).

Takšnega postopka ni mogoče oddvojiti od skladateljevih glavnih estetskih premislekov, povezanih z dožemanjem časa. Zimmermann se je opiral na filozofska izhodišča Henrija Bergsona, Edmunda Husserla in Martina Heideggerja ter izpostavljal, da »glasbo razumemo predvsem kot urejanje časovnega poteka, v katerem se glasba predstavlja v času in obenem uteleša čas sama v sebi«. Iz takšnih premis je razvil koncept »krožnega dožemanja časa«. Po skladateljevem mnenju namreč »pridobi misel o enotnosti časa kot enotnosti sedanjosti, preteklosti in prihodnosti [...] novo perspektivo v glasbi kot ‚časovni umetnosti‘, kot umetnosti časovnega urejanja znotraj stalne sedanjosti«. Prav razumevanje časa, po katerem se lahko v isti ravnini srečajo preteklost, sedanjost in prihodnost, predstavlja izhodišče za Zimmermannovo pluralistično teorijo kompozicije, ki se kaže v tehniki nalaganja različnih zvočnih in časovnih slojev, torej v montaži in kolažu, v uporabi heterogenih elementov iz različnih žanrskih in zgodovinskih tradicij ter nenazadnje v druženju eksperimentalnega s tradicionalnim. V tem pogledu predstavlja končno stopnjo njegov *Rekviem za mladega pesnika*, ki je nastal okoli prelomnega leta 1968. Delo, ki je zasnovano kot kolaž, evocira evropsko zgodovino med leti 1920–1970 in se naslanja na najrazličnejše tekste in glasbene citate.

Bernd Alois Zimmermann

Skladba *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (*Spet sem se ozrl in videl vsa zatiranja, ki se dogajajo pod soncem*) je Zimmermannovo zadnje delo. Na koncu partiture je skladatelj zapisal datum dokončanja, 5. avgust 1970, le pet dni kasneje je svoje življenje sklenil s samomorom, potem ko je dolgo trpel za depresijo, hkrati mu je močno opešal vid, slabšanja pa ni bilo mogoče več operativno ustaviti. Dva dni preden je skladbo končal, je v pismu hčerki zapisal: »Moj duševni zlom je posledica spoznanja, da je glasba, bodisi kot umetnost bodisi kot anti-umetnost, ubila samo sebe. Seveda bo še naprej obstajala glasba, glasba, brez katere niti ne moremo obstajati: umetnost kot samoobramba pred življenjem, ki grozi, da bo povsem izstopilo iz tira in je to že storilo.« Prav v luči te misli je treba skladbo razumeti kot nekakšen skladateljev povzetek spoznanj o splošnem stanju v družbi in glasbenem pogonu, refleksijo pa skladatelj udejanja tako skozi izbiro besedil kot tudi kompozicijske tehnike.

Besedilne osnove zadnje skladbe za dva recitatorja, solistični bas in orkester predstavljajo odlomek iz četrtega poglavja *Pridigarja (Kohelet)* iz Stare zaveze in odlomki iz legende o Velikem inkvizitorju, ki jo v romanu *Bratje Karamazovi* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega Ivan Karamazov pripoveduje svojemu bratu Aljoši. Tekst iz Stare zaveze je izrazito pesimističen. Govori o nečimrnosti, krivicah in tegobah življenja na svetu, pri čemer nosi svoj delež krivde za takšno situacijo prav vsak človek. Izhod iz takega stanja je mogoče doseči z uživanjem



vsakega dne posebej, kar je smiselno, saj ne vemo, kaj nam bo prinesel naslednji dan. Ker tudi delo in uspeh vodita h krivični zavistnosti, Kohelet razmišlja, da je najbolje biti mrtev ali pa še nerojen.

Zelo podobne ideje je mogoče razbrati tudi iz legende o Inkvizitorju. V njej Ivan izpoveduje svoj svetovnonazorski credo – priznava sicer eksistenco Boga, ne pa tudi njegove ureditve sveta. Legenda se dogaja v 16. stoletju, ko se na Zemljo vrne Jezus, Inkvizitor pa ga zapre in obtoži. Kristusu razloži, da je človeku ponudil svobodo, a ker je ta šibak, si želi predvsem sreče, miru in sitosti. Svoboda je za človeka pretežka in jo je pripravljen zamenjati za posvetne dobrine, zato naj da Cerkev človeku raje kruh kot svobodo. Inkvizitor je sprva sledil Jezusovim naukom, a ko je spoznal njihovo nepopolnost, se je povezal s Satanom in tako Jezusove nauke izboljšal. Jezus Inkvizitorju med njegovim monologom ne ugovarja, temveč ga na koncu poljubi, kar je mogoče razumeti kot gesto usmiljenja, Inkvizitor pa se odloči, da Jezusa ne bo zažgal na grmadi, in ga izpusti.

Zimmermann je svoje delo podnaslovil *ekleziastično dejanje*, s čimer je po eni strani poudaril cerkveno vsebino, po drugi pa naznanil, da ima delo tudi dramatične podtone. In res se na trenutke med obema recitatorjema razvije dramatični dialog, napetost se prav tako ustvarja med recitatorjema in petjem basista, ki ponavlja besedilo, oba recitatorja in tudi dirigent pa morajo opravljati določene v partituri predpisane odrske geste (skakanje po odru, sedenje na odru, boksanje v nebo). V formalnem pogledu skladba razpada na odseke, povezane z vsebino obeh tekstov, dramaturgija dela pa teče od začetnega vzporejanja obeh besedil do medsebojnega

dialoga oziroma boja, prek upora proti Bogu, ki vodi v propad in izolacijo, do končne žalostinke in »tihe« instrumentalne priprošnje po odrešitvi od življenja, ki ga surovo prekine zadnja gesta. Skladba ima tako jasno smer, ki vodi k vse večji gledališki gestičnosti in na višku tudi k zamolku besed, ki se morajo umakniti najprej vokalizi solističnega basa, nato pa še citatu Bachovega koral *Es ist genug!* (*Dovolj je!*), ki ga je mogoče razumeti tudi zelo osebno – ta koral je izbral že Alban Berg za svoj *Violinski koncert*, ki ga je napisal v spomin na preminulo Manon, hčerko Alme Mahler in vodilnega arhitekta skupine Bauhaus Walterja Gropiusa –, saj je besedilo priprošnja po končni odrešitvi od življenja.

Če je osnovno sporočilo izbranih besedil dvom v dogme in posledično v institucije, ki dogme slepo zagovarjajo, potem lahko podobno logiko ugledamo tudi na ravni izbrane kompozicijske tehnike. Zimmermann se je namreč v svojem zadnjem delu oprijel serialne metode, ki pa jo je podvrjel dvomu in s tem postopnemu razkroju. Skladatelj je tako v vrste uredil material za vse parametre zvoka, kar potrjujejo ohranjene skice. Osnovna dvanajsttonska vrsta je vseintervalna (v njej najdemo vse intervale od sekunde do septime), njena druga polovica je rakov obrat prve polovice, postavljen tritonus nižje, hkrati pa vrsta skriva še dve kromatični lestvici (padajočo in dvigajočo), če opazujemo vsak drugi ton lestvice. Medtem ko razvrstitev tonov skladatelj nadzoruje s pomočjo dvanajsttonske vrste, pa za ritmična trajanja to počne s pomočjo tabele s številkami 1, 3, 5, 7, 2, 4, 6, ki največkrat določajo trajanja v polovinkah, v tabelarno logiko pa so urejene tudi oznake za dinamiko. Kljub zelo jasno serialno urejenemu materialu se skladatelj serialne logike ne drži popolnoma natančno oziroma se le-ta v skladbi postopoma vse bolj razkraja, dokler



ne pripelje do poslednjih odsekov skladbe, kjer daje skladatelj prednost gledališki akciji, skoraj svobodni improvizaciji in dolgi žalostinki za bas solo, v kateri okruške dvanajsttonske vrste obravnava kot tematsko gradivo, kar je razumeti kot poklon glasbeni tradiciji. Besede zamrejo in sledi le še končni vdor tradicije z Bachovim koralom, ki nakazuje na možnost končne odrešitve, a nato drobna gesta pogasi tudi to luč.

Tudi glasbo francoskega skladatelja **Oliviera Messiaena** je treba opazovati v kontekstu modernističnih sprememb po drugi svetovni vojni, pri čemer je simptomatično, da so njegovo glasbo kritizirali tako konservativni tradicionalisti kot mlajša generacija skladateljev. Messiaenova glasba izkazuje na eni strani izrazito samonikle poteze in tudi povezanost z glasbenim razvojem: s poudarjanjem zvočne čutnosti se Messiaen umešča v krog nadaljevalcev francoskega impresionističnega izročila, kot zagovornik natančne kompozicijske organiziranosti pa se postavlja v vrsto predhodnikov serializma. Obenem ne gre spregledati velikega vpliva, ki ga je širil na predavanjih iz glasbene analize, ki so jih poslušali številni osrednji skladatelji druge polovice 20. stoletja (P. Boulez, K. Stockhausen, K. Goeyvaerts, I. Xenakis, G. Grisey, T. Murail, P. Henry, J. Barraqué).

Za Messiaena je značilno umikanje v religiozno mistiko. Velik del življenja je deloval kot organist v pariški cerkvi Svete Trojice. Kot globoko veren človek je napisal obsežen opus religiozne glasbe, ki pa je odtujena liturgični funkcionalnosti. Messiaen je želel izražati resnico krščanske vere s pomočjo krščanske simbolike, vendar je ta teološke in

Olivier Messiaen

ne mistične narave. Takšen simbolizem se v skladbah razkriva prek tematizacije krščanske vere, ljubezenskega mita o Tristanu in Izoldi ter narave. V ospredju je božanska ljubezen in tako rekoč celotni Messiaenov opus se ukvarja z razkritjem Boga prek krščanstva, prek Božje akcije v človeku v obliki ljubezni ali, v primeru skladb, v katerih prevladuje ptičje petje, prek Božje akcije v naravi.

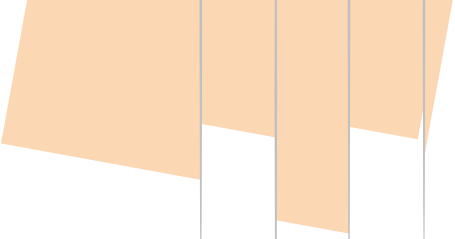
Takšen idejni svet je Messiaen v svojih skladbah uresničil s pomočjo posebnega glasbenega stavka, katerega glavne poteze je leta 1944 razložil v avtopoetskem spisu *Tehnika mojega glasbenega jezika*. V njem se je najprej dotaknil vprašanj ritma in predvsem tistih postopkov, ki so mu omogočili, da se je osvobodil motorične periodične ritmike. Pri tem se je zgledoval pri verzni sistemih grške antične poezije, gregorijanskem koralu in hindujski glasbi, pomembne impulze pa mu je dala tudi natančna analiza *Pomladnega obredja* Igorja Stravinskega. Po ritmu se Messiaen v svojem spisu posveti melodiji, ki je zanj »najplemenitejši element glasbe«. Pomemben vir mu predstavljajo ljudske melodije, gregorijanski koral, hindujska glasba (râga) in melodične formule iz zgodovine glasbe, ki jih obdela s »parodičnimi« postopki in jih tako prilagodi želji po prevladi tritonusa, sekst oziroma kromatičnih postopov. Še en pomemben melodični vir za Messiaena je bilo ptičje petje. Skladatelj je bil prepričan, da so »ptice [...] verjetno največji glasbenik na našem planetu«. Ptičje petje je pričel zapisovati pri



štirinajstih letih, vendar je moral pri transkripciji in »umetniški uporabi« narediti nekaj prilagoditev: upočasnil je tempo, prestavil melodične obrazce v nižji register in razširil intervale, ki jih je na ta način prilagodil temperiranemu sistemu. Messiaenove melodije so večinoma prilagojene njegovemu sistemu modusov, posebnih, umetno sestavljenih lestvic, znotraj katerih imajo osrednjo vlogo »modusi z omejeno možnostjo transpozicije«, kar pomeni, da se jih ne da poljubno transponirati na kateregakoli od kromatičnih poltonov.

Skladba ***Et exspecto resurrectionem mortuorum (In čakam na vstajenje mrtvih)*** je nastala leta 1964 po naročilu francoskega ministra za kulturo, znamenitega romanopisca Andréja Malrauxa, ki je želel z glasbenim delom obeležiti spomin na umrle v obeh svetovnih vojnah 20. stoletja. Messiaen se je odzval s skladbo, ki pa je ne gre razumeti kot enostavno pompozno delo, namenjeno veliki državni slovesnosti, temveč kot delo, v katerem se podobno kot Zimmermann sooča z občimi vprašanji človekove eksistence in tudi transcendence. Tako je ustvaril veličastno meditativno glasbo, za katero je bil prepričan, da jo je najbolje izvajati v obsežnih prostorih: cerkvah, katedralah ali celo na prostem, kje visoko v gorah.

Skladba, namenjena nenavadni zasedbi pihal, trobil in kovinskih tolkal, je nastala v času, ko je Messiaen dokončno prečistil svoj glasbeni jezik. Po tem, ko je slednjega popisal že leta 1944, je sledil vrhunec izrabe opisanih sredstev v monumentalni *Simfoniji Turangalîla* (1948), kasneje pa se je predal eksperimentiranju, ki je vodilo celo do serializma, se nato sredi petdesetih izredno veliko ukvarjal s ptičjim petjem, v šestdesetih letih pa združil nove ideje s starimi



spoznanji. Tako lahko v skladbi najdemo značilno skladateljevo naslanjanje na moduse z omejeno možnostjo transpozicije, uporabo t. i. specialnih akordov, indijskih ritmičnih vzorcev, izrabo starinskih kompozicijskih tehnik, kot sta kanon in izoritmična logika, melodično naslanjanje na gregorijanski koral, izrabo ptičjega petja, blokovsko nizanje formalnih odsekov in vsebinsko navezanost na katoliško izročilo.

Skladba je napisana v petih stavkih, njihovi naslovi pa so prevzeti iz Biblije in se navezujejo na vprašanja človekove posmrtno transcendence prek Kristusovega vstajenja. Temne, počasne melodije prvega stavka spominjajo na gregorijanski koral in po skladateljevih lastnih besedah predstavljajo krike duš v vicah. Drugi stavek lahko razumemo kot simboličen opis Kristusovega vstajenja – ena izmed tem je izpeljana na podlagi indijskih ritmov simhavikrama (moč leva) in vijaja (zmaga), s čimer se približuje označbi Kristusa, ki jo najdemo v Razodetju (»lev judovskega plemena«). Tretji stavek se nanaša na trenutek, v katerem mrtvi zaslišijo glas Božjega sina, ki ga predstavlja pesem posebnega stržka iz amazonske džungle in tega naj bi po legendi slišali, tik preden umremo. Četrty stavek slavi vstajenje s pomočjo dveh gregorijanskih melodij (velikonočnega introita in aleluje), ki se izmenjujeta z odsekom, v katerem žvrgoli laški škrjanec, trije udarci na tam-tame pa simbolizirajo Sveto Trojico. Sklepni, peti stavek je slovesna slavnostna pesem, ki predstavlja končno transcendenco mrtvih z vstajenjem.

Gregor Pompe



Slovenska
filharmonija



DOBRODELNO

KONCERT ZA DIHALA

Zbrana sredstva bodo namenjena za nakup bronhoskopske opreme za izvajanje diagnostičnih in terapevtskih posegov pri hudo bolnih otrocih, ki se zaradi bolezni dihal zdravijo na Pediatrični kliniki UKC Ljubljana.

PETEK
13. JUNIJ 2025
19.30

Dvorana Marjana Kozine
Slovenska filharmonija

Nakup vstopnic lahko opravite
prek spleta ali na blagajni
Slovenske filharmonije.



**Nakup vstopnic
in dobrodelne donacije**

Več informacij o dobrodelnem koncertu lahko preberete na www.rklg.si.

univerzitetni
klinični center ljubljana
University Medical Center Ljubljana



Zdravje. Znanost. Vedno tu.
Health. Science. Always Here.



Rotary 
District 1912

Sylvain Cambreling

dirigent



Foto: Marco Borregre

Sylvain Cambreling se je, potem ko je leta 1974 z izvedbo Berliozove *Fantastične simfonije* osvojil drugo mesto na Mednarodnem tekmovanju za mlade dirigente v Besançonu, odločil opustiti igranje pozavne in se popolnoma osredotočil na dirigiranje. V dolgoletni karieri se je nato posvečal predvsem simfonični glasbi in operi, pa tudi sodobni glasbi.

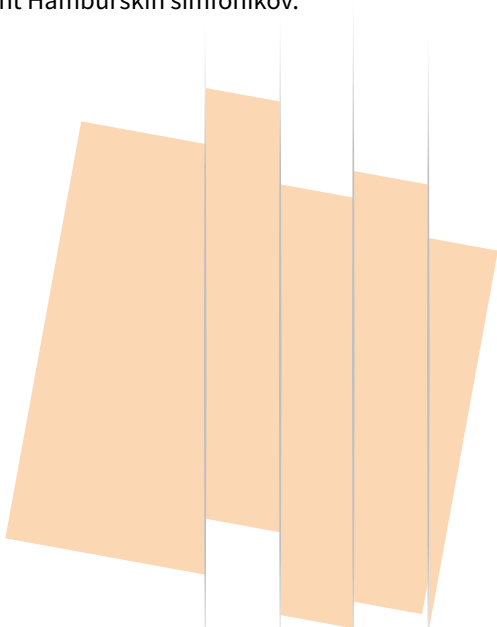
Leta 1976 je na pobudo Pierra Bouleza postal stalni gostujoči dirigent sestava Ensemble intercontemporain, nakar je leta 1981 zasedel mesto umetniškega vodje Kraljevega gledališča La monnaie v Bruslju, ki ga je vodil kar deset let. Med letoma 1993 in 1997 je deloval kot umetniški



vodja Opere Frankfurt ter med letoma 1999 in 2011 kot glavni dirigent Simfoničnega orkestra Jugozahodnega nemškega radia, s katerim je posnel orkestrska dela Oliviera Messiaena. Več kot dvajset let je bil tudi glavni gostujoči dirigent sestava Klangforum Wien in z njim v Salzburgu izvedel več odmevnih produkcij.

Med drugim je gostoval v Metropolitanski operi, milanski Scali, Dunajski državni operi, chicaški Lirični operi in Parizu ter sodeloval z Dunajskimi, Münchenskimi in Berlinskimi filharmoniki. Nastopil je tudi na mnogih najpomembnejših festivalih, kot so Luzernski in Salzburški festival, Dunajski slavnostni tedni ter Operni festival v Glyndebournu.

Med letoma 2010 in 2019 je bil glavni dirigent Simfoničnega orkestra Yomiuri Nippon v Tokiu, med letoma 2012 in 2018 umetniški vodja Državne opere v Stuttgartu, leta 2018 pa je postal glavni dirigent Hamburških simfonikov.



Thomas Jesatko

basbaritonist



Foto: Johannes Vogt

Thomas Jesatko je študiral petje v Nürnbergu in na Visoki šoli za glasbo in gledališče v Münchnu.

Po sodelovanju z gledališči v Darmstadtu in Osnabrücku se je leta 1997 pridružil ansamblu Narodnega gledališča v Mannheimu, ki mu je leta 2016 podelilo častni naziv komornega pevca dežele Baden-Württemberg.

Nastopil je v mnogih opernih vlogah, kot so Don Pizarro (Beethoven, *Fidelio*), Caspar (Weber, *Čarostrelec*), Escamillo (Bizet, *Carmen*), Janez Krstnik (Strauss, *Saloma*), Orest (Strauss, *Elektra*), Barak (Strauss, *Žena brez sence*), Falstaff (Verdi, *Falstaff*), večkrat pa je upodobil tudi baritonske in basbaritonske vloge v operah Richarda Wagnerja, med drugim naslovno vlogo *Večnega mornarja*, Biterolfa (*Tannhäuser*), Telramunda (*Lohengrin*), Hansa Sachsa (*Mojstri pevci nürnberški*),

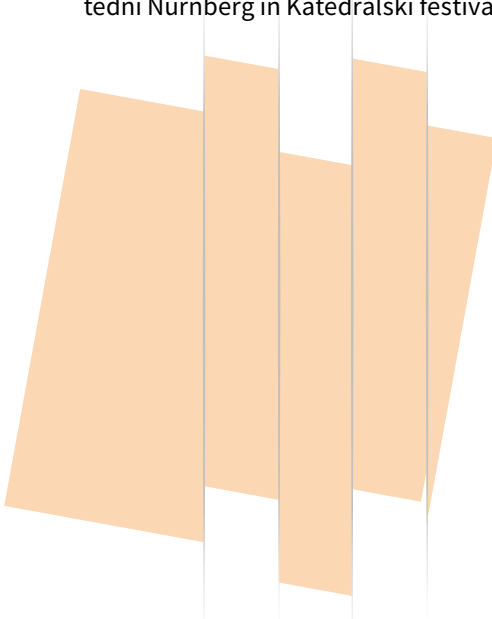


Kurwenala (*Tristan in Izolda*) ter Wotana, Albericha in Fasolta (*Nibelungov prstan*). Med letoma 2007 in 2012 je kot Biterolf (*Tannhäuser*) in Klingsor (*Parsifal*) nastopal tudi na festivalu v Bayreuthu.

Poleg tega je gostoval v Nemški operi v Berlinu in Düsseldorfu, dresdenski Semperjevi operi, Bavarski in hannovrski državni operi, Gledališču Basel, Züriški operi, Kraljevem gledališču v Madridu, Danskem kraljevem gledališču v Københavnu in Kraljevem gledališču La monnaie v Bruslju, pred kratkim nastopil v Državnem gledališču Nürnberg in Goetheanumu v Švici, letos pa se bo predstavil še v Flamski operi.

Kot koncertni pevec posega po delih od baroka do sodobnosti, pogosto sodeluje pri izvedbah oratorijev ter prireja samostojne recitale.

Nastopil je tudi že na številnih prestižnih festivalih, kot so festival v Chiemgauu, Mednarodni orgelski tedni Nürnberg in Katedralski festival v Pikardiji.



Boris Ostan

recitator



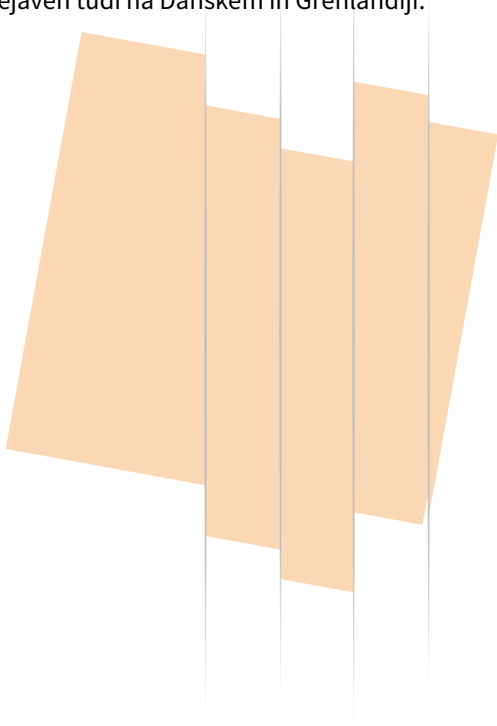
Foto: Peter Giodani

Boris Ostan je v Ljubljani diplomiral na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT), nato pa končal še magistrski študij na Mednarodni šoli za gledališče Jacques Lecoq v Parizu. Zatem je do leta 1990 deloval v Londonu, kjer je bil med letoma 1987 in 1989 član ansambla Théâtre de Complicité, ter se po vrnitvi v Slovenijo zaposlil v Mestnem gledališču ljubljanskem, v katerem je do danes odigral vrsto nosilnih vlog.



Kot igralec je nastopil na skoraj vseh slovenskih profesionalnih odrih, sodeloval pri več kot sto radijskih igrah in literarnih programih, posnel številne televizijske drame, nadaljevanke in celovečerne filme ter režiral več gledaliških predstav. Pogosto je sodeloval tudi z ansamblom Slowind, Slovensko filharmonijo in Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija. Za svoj opus je prejel vrsto nagrad.

Kot redni profesor poučuje na ljubljanski AGRFT in Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kot pedagog pa je dejaven tudi na Danskem in Grenlandiji.



Maks Dakskobler

recitator



Foto: Amadej Hercog

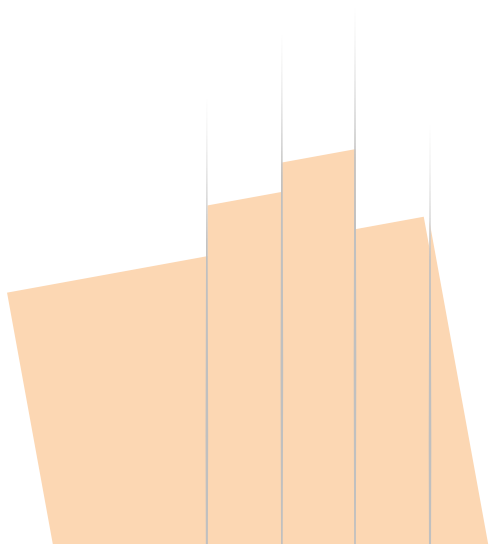
Maks Dakskobler se je rodil leta 1998 v Ljubljani. Po končani Osnovni šoli Josipa Vandota Kranjska Gora se je vpisal na Višjo šolo za gospodarske poklice Št. Peter na avstrijskem Koroškem. Tam je začel sodelovati v ljubiteljski dramski skupini pod mentorstvom Marjana Štikarja in se nato odločil za študij dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Dodiplomski študij je končal sprva pod mentorstvom Borisa Ostana in Janusza Kice ter kasneje Branka Šturbeja. Trenutno zaključuje magistrski program dramske igre.

Kot gledališki ustvarjalec je deloval v Slovenskem narodnem gledališču Drama Ljubljana, Osmo/zi, Anton Podbevšek Teatru v Novem mestu, Teatru Rampa v Celovcu in Slovenskem stalnem gledališču v Trstu.



Dejaven je tudi na filmskem področju. Igral je v seriji *Gospod profesor* ter celovečernih filmih *Gepack* in *Opazovanje*.

Za vlogo v predstavi *Noži v kurah* je prejel nagrado sklada Staneta Severja za igralske stvaritve študentov dramske igre, za vlogo Jeana v kratkem filmu *Daljne njive* pa letno študentsko nagrado AGRFT zlatolaska in nagrado re:do Kranjskega igralskega filmskega festivala za najboljšo igro v študentskem filmu.



Maj 2025

SIM 4

Sobotna izobraževalna matineja

10. maj 2025 ob 11.00

Dvorana Marjana Kozine, Slovenska filharmonija

**Predstavitve Mednarodne skladateljske
tribune Rostrum in skladb s sporeda
koncerta SOS 4**

Predstavitve bo vodil **Primož Trdan**.

SOS 4

Nagrajeni

14. maj 2025 ob 19.30

Gallusova dvorana, Cankarjev dom

Orkester Slovenske filharmonije

Kahi Solomnišvili *dirigent*

Aleš Kacjan *didžeridu*

Spored:

Neville Hall:

the flames rise ...

plameni se dvigajo ...

Helena Tulve: Sula | *Odjuga*

Neville Hall:

... to fade in green air

... in zbledijo v zelenem zraku

Francesco Filidei:

Macchina per scoppiare Pagliacci

Stroj za razbijanje klovnov

Henri Dutilleux: Simfonija št. 1



Erazem
Žganjar

flavtist

Hvala,
ker nas
podpirate.

mladi
upi

mladi-upi.si

Partnerji projekta:



Zavod
Vse bo v redu

POP

MØBILIZE
FINANCIAL SERVICES

eurolakat

DELO

otpbanka

in2

T2

ADRIAMEDIA
LJUBLJANA

HITRADIO
center

BTG

COMTRADE
SYSTEM INTEGRATION

GENEPLANET



euoplakat

Sio1NET.

DRUŽINA

TAM TAM

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 3
Izdala: Slovenska filharmonija
Direktor Slovenske filharmonije in
umetniški vodja OSF: Matej Šarc
Umetniški vodja ZSF: Sebastjan Vrhovnik
Avtor spremne besede: Gregor Pompe
Jezikovni pregled: Ana Kodelja
Oblikovanje: Arih Dinamik, d. o. o.
Prelom: Vlado Trifkovič
Ljubljana, april 2025

Redakcija koncertnega lista je bila
končana 14. aprila 2025.

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