

Simfonična matineja
Glasbene mladine Slovenije

SIMFONIČNA GLASBA NA FILMSKEM PLATNU

S skladatelji od filma do filma



Gallusova dvorana Cankarjevega doma v Ljubljani,
11. in 12. oktober 2016

IZVAJALCI

Orkester Slovenske filharmonije

dirigent: **Simon Dvoršak**

sopranistka: **Maria Pönicke**

povezovalec: **Blaž Šef**

izbor programa in strokovni sodelavec: **Mitja Reichenberg**



PROGRAM

Veliki diktator (1940), režija Charles Chaplin
Johannes Brahms (1833-1897): **Madžarski ples št. 5**

Človek slon (1980), režija David Lynch
Samuel Barber (1910-1981): **Adagio za godala**

Nesmrtno ljubljena (1994), režija Bernard Rose
Ludwig van Beethoven (1770-1827): **Simfonija št. 9 v d molu, Oda radosti**

Amadeus (1984), režija Miloš Forman
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): **Čarobna piščal, Arija kraljice noči**

Fantazija 2000 (1999), produkcija Walt Disney
Paul Dukas (1865-1935): **Čarovnikov vajenec**

Kraljev govor (2010), režija Tom Hooper
Ludwig van Beethoven (1770-1827): **Simfonija št. 7 v A duru, II. stavek Allegretto**

Kvantum sočutja (2008), režija Marc Forster
Giacomo Puccini (1858-1924): **Tosca**

Melanholija (2011), režija Lars von Trier
Richard Wagner (1813-1883): **Tristan in Izolda, uvertura**

Apokalipsa danes (1979), režija Francis Ford Coppola
Richard Wagner (1813-1883): **Valkira**

1 »KLASIČNA GLASBA« IN FILM

Čeprav se zavedamo, da je 'klasična glasba' nekako zgrešeno ime za to, kar želimo poudariti, se tega vseeno držimo, saj v to ime ulovimo prav to, kar je v tej glasbi najpomembnejše: iz odrske umetnosti se je spremenila v *filmsko-glasbeno umetnost*. Pod pojmom 'klasična' se torej skriva vsa glasba, ki je bila ustvarjena le za koncertni in/ali operni oder, s prihodom filma pa je postala nepogrešljivi del sedme umetnosti. Tako je postala 'klasična' glasba nekakšen sinonim, ki ga gre obravnavati kot ustreznik za 'koncertno' glasbo, 'resno' glasbo, 'simfonično' glasbo, 'operno' glasbo in še marsikaj podobnega ali enakega v pojmovanju mnogih ljudi, ki pač obdobja, kot so *barok*, *klasicizem*, *romantika* in podobno, mečejo v isti koš. S tem je nastala v *vox populi* zelo preprosta delitev glasbe: na eni strani imamo *klasično* glasbo, na drugi *popularno* (zabavno) glasbo. Prvi, torej *klasični glasbi*, se pripisuje resnost, teža in zapletenost (slednje še zlasti velja, ko je govora o *sodobni glasbi*), drugi pa zabavnost, lahkotnost in svežino.

1.1 KAJ JE FILM?

Preprosto povedano: film je večplastni material za snemanje, ki ga uporabljamo tako v fotografiji kot tudi v kinematografiji. Sicer pa lahko ta pojem uporabljamo v vsakdanjem življenju kot strokovni izraz, ki označuje tako rekoč vse, kar je posneto na filmski trak. Širše gledano lahko razumemo 'film' tudi kot *umetniško zvrst*, imenovano sedma umetnost.

Kot snemalni material je film sestavljen iz podlage in fotografske plasti. To je tisti del filmskega traku, ki ga pogosto imenujemo kar *emulzija*. Na tej plasti po fotopostopku nastane odtis slikanega objekta, torej fotografska ali filmska podoba. *Fotografska plast* je sestavljena iz posebne želatine, srebrovih halogenidov in mnogih dodatkov ter je nanescena na samo podlago filma. Želatina je osnovno vezivo srebrovih halogenidov, ki so močno občutljivi na svetlobo. Ko so izpostavljeni osvetlitvi, oblikujejo latentno podobo, ki pa se pokaže našim očem šele po zapletenem kemičnem postopku, to je po obdelavi, ki ji pravimo *razvijanje filma*.

Ob tem moramo poznati še en pojem: *senzitivometrija*. To je posebna stroka, ki se ukvarja z učinki in proučevanjem svetlobe na fotografski plasti, tako z gostoto barvnih odtenkov kot tudi z zrnatostjo in občutljivostjo samega filma. Filmska plast je namreč izredno tanka, a slojevita. Znaša od 0,001 do 0,002 mm. In od njene sestave in soodvisnosti kemičnih komponent je odvisno tako rekoč vse: barva, barvni odtenki, intenzivnost barv, zrnatost, gradacije in kontrasti.

Prva znana uporabljena filmska ploskev [podlaga] je bila iz nitratne celuloze oziroma natančneje – celuloida, ki ga je iznašel Američan John Qesley Hyatt v začetku 19. stoletja. Šele

precej pozneje (1889) je to kemično spojino kot podlago za filmsko fotografijo uporabil George Eastman, nato pa ji je slavni Thomas A. Edison dodal še perforacijo. In tako je nastal prvi filmski trak, kot ga poznamo še danes.

Celuloidni trak je bil lahek in kompakten, njegova slaba lastnost pa je bila, da je bil eksploziven, vnetljiv in zato nevaren – lahko vnel tudi med samo projekcijo, če se je zataknil in ostal izpostavljen vročini luči iz projektorja. Opozoriti velja na prelep film z naslovom *Kino Paradiž* (*Cinema Paradiso*, 1988, režija Giuseppe Tornatore, glasba Ennio Morricone), ki je pravi poklon zgodovini filma, v katerem ogenj v projekcijski kabini obrne življenje v majhni italijanski vasi na glavo. Prav zaradi nevarnosti in mnogih požarov je po letu 1950 podjetje Eastman-Kodak dalo na tržišče nov izum: nevnetljivo triacetilcelulozo. Mnogi ji še danes ljubkovalno pravijo *safety base*, torej *varna podlaga*, ki je po letu 1960 postala obvezen standard v kinematografiji. Dodati pa moramo, da je tudi ta 'varni film' gorljiv, vendar brez plamena in brez strupenih plinov. Dandanes se namesto triacetilceluloze uporablja poliestrsko podlago, ki jo izdeluje ameriško podjetje DuPont.

1.2 FORMAT, PERFORACIJA IN DOLŽINA FILMA

Ob samem pojmu 'film' pa moramo vedeti vsaj še nekaj: obstajajo različni filmski formati z različnimi perforacijami in filmi različnih dolžin.

Filmski format je z mednarodnimi normativi določena širina filmskega traku, ki je lahko 8 mm, super 8 mm, 16 mm, super 16 mm in vsem znana 35 mm. Slednji filmski format je običajni standard za profesionalno kinematografijo, primeren za prikazovanje v kinematografih. Med sodobnejšimi formati je še *cinemascope*, ki je precej širši in ožji, za prikazovanje pa potrebujemo rahlo konkavno ukrivljeno platno.

Filmska perforacija je niz luknjic na enem ali na obeh robovih filmskega traku, ki omogoča premikanje [transport] traku v filmski kameri, projektorju, kopirki in seveda tudi na montažni mizi. Danes imamo opravka tudi s tako imenovanim *digitalnim filmom*, ki pa perforacije več ne pozna, saj ni več česa perforirati. Film je posnet na digitalni medij, sama montaža se vrši prek računalniških programov, postproduksijski proces ni več vezan na laboratorije (razvijanje filma ipd.), temveč poteka ponovno prek digitalizacije in le v končni fazi, tako imenovani fazi *preslikave*, se lahko film prepiše na klasičen celuloidni trak. Mnogokrat tudi to ni več potrebno, saj imajo sodobni kinematografi projektorje za prikazovanje filmov v različnih digitalnih formatih.

Dolžina filma ali njegova *metraž* [minutaža], kot radi strokovno rečemo, skriva v sebi dve pomembni informaciji: dejansko dolžino filma, izraženo v metrih, in dolžino, izraženo v času, torej trajanju filma. Tako poznamo v grobem rečeno kratkometražne filme (do okoli 800 metrov

dolžine), srednjemetražne filme (od 800 pa do 1.600 metrov dolžine) ter dolgometražne, celovečerne filme (nad 1.600 metrov dolžine). Omenjene vrednosti pa veljajo le za standard filma 35 mm in premikanje traku s hitrostjo 24 sličic na sekundo, kar je ponovno standard v večini kinematografov.

1.3 ZAČETKI FILMSKE UMETNOSTI

In tako je prišlo znamenito leto 1895, ko sta Francoza, brata Auguste in Louis Lumière (lastnika velike tovarne s fotografskim materialom), izdelala in svetu pokazala svoj veliki izum, imenovan kinematograf (*cinématographe*), ki je čudežno združeval funkcije snemalne kamere in prvega filmskega projektorja. V pariški kavarni Grand Café sta predvajala svoj 20-minutni film in tako popeljala človeštvo novemu veselju naproti. To je bil čas pred novim letom (natančneje 28. decembra 1895) in ves Pariz je tedaj gorel od navdušenja in šampanjca in zato ta dan ves svet še danes praznuje kot rojstvo filma. Pripomniti pa moramo, da se je (žal) dobra dva meseca pred izumom francoskih bratov pojavil Max Skladanowsky s svojim bioskopom in v berlinskem varieteuju Wintergarten predvajal 15-minutni film. Toliko o zgodovinskih resnicah.

Zgodnji film imenujejo nekateri zgodovinarji kar film atrakcije [*cinema of attraction*], ker še ni znal, zmoget ali poskušal delovati kot narativna, torej *pripovedna* forma. Tako se je kar precej časa potrjeval le kot spektakularni trik. In ljudje so uživali, vreščali, se smejali in kratkočasili. In tako je mnogokrat še danes. Kamera je v teh filmih prevzemala pogled gledalca, ki je tako postal voajer in sledil njenemu pogledu tudi tja, kjer je bilo manj primerno ali zaželeno.

Toda posebnost zgodnjega obdobja filma so bili tudi različni poskusi, kako bi podobe ozvočili. Kar nekaj časa so to počeli z Edisonovim *fonografom* in Berlinerjevim *gramofonom*, kar pa je dejansko pomenilo le hkratno reprodukcijo tona (glasbe) in slike. Oba elementa nista bila sinhronizirana, kar pomeni, da nista bila (časovno) povezana v eno enoto, ki jo danes razumemo pod pojmom *zvoke-slika*. Najbolj znan primer iz zgodnjega obdobja filma je bil nekajminutni francoski film *Hamlet* (naredila sta ga Clement-Maurice in Henri Lioret), sicer pa so filme gledalcem vedno ponujali v paketu z glasbo. Tako je filmske projekcije večinoma dopolnjevala glasba, igrana na klavir (ponekod so zraven predvajali tudi glasbo s tako imenovanih glasbenih valjev in/ali z nekakšnih gramofonskih plošč, sploh če ni bilo dovolj denarja za pianista), kjer pa so imeli dovolj prostora in financ, je pod filmskim platnom sedel ves orkester in izvajal najrazličnejšo glasbo. Glasba je bila ob filmu navzoča večinoma zato, da je pač preglasila ropotanje projektorja in ustvarila zabavno, spektakularno vzdušje. Igrali so vse, od opernih arij do popevk, od simfonij do koncertov. Samo da je bilo zabavno in glasno. Kjer niso imeli dovolj denarja, da bi ob prikazovanju filma plačali še glasbenike, so glasbo reševali kar z glasbenimi

skrinjami oziroma Kaufmannovo napravo za mehansko reprodukcijo godbe, imenovano *orkestrion*. Ta je s svojimi znamenitimi bučnimi, hreščječimi in brnečimi zvoki spominjala bolj na zvoke zabavišč in kramarskega sejma, toda film je bil v sami osnovi vendar del (tudi) te ponudbe – med plešočimi medvedi, požiralci mečev in ognja, vrtiljaki, sladoledom in kavarno.

Nekako v tem času je deloval tudi slovenski filmski pionir, sicer pa ljutomerski odvetnik in ljubiteljski fotograf dr. Karol Grossmann, ki je že leta 1905 posnel kar tri kratke filme: *Odbod od maše v Ljutomeru*, *Sejem v Ljutomeru* in *Na domačem vrtu*. Pogumno, ni kaj.

1.4 POT DO ZVOČNEGA FILMA

Toda do tja, kjer se resnično ujmeta slika in zvok (glasba), je bila kar strma in dolga pot. Vedeti moramo, da film dandanes vsebuje poleg slikovne [video] komponente tudi svojo zvočno [audio] podobo, ki obsega tri elemente: **glas** (dialoge, govor), **glasbo** (tone, zvoke) in **šume** (efekte).

V tehničnem pogledu so v zgodovini filma uporabljali tri postopke za snemanje zvoka: fonografskega, optičnega in magnetnega.

Fonografski način snemanja zvoka je izumil že omenjeni Thomas A. Edison in je temeljil na graviranju zvočnih vibracij v ploščo. Uporaba fonografa je v filmografiji predstavljala nekakšno obliko za *playback*, seveda z veliko težav pri sinhronizaciji slike in tona. Zagotovo ni potrebno posebej poudarjati, da so to tehniko kaj kmalu opustili. Ohranila se je le v glasbeni produkciji, kot znamenita črna plošča iz vinila. Dokler je ni izrinila njena svetla digitalizirana različica: *zgoščanka* [CD oz. *compact disc*].

Optični način zapisovanja zvoka je potekal tako, da so zvočne vibracije prek mikrofona prevajali v variacije električne napetosti, te so se nato prenašale na fotografsko plast filmskega traku in se zapisovale z zapletenim postopkom spremenljive gostote svetlobnih impulzov ali spremenljive površine. Optični zapis je sicer omogočal popolno ujemanje s filmsko podobo [sinhronost], ker pa je bil narejen skupaj s podobo na istem traku (zajemal je kar 2,5 mm filmske površine med sliko in perforacijo), ni omogočal izvajanja montaže niti kombinacije različnih zvokov.

Magnetni zapis zvoka so v filmsko industrijo vpeljali v 50. letih prejšnjega stoletja (sam zapis je iznašel danski znanstvenik, fizik Valdemar Poulsen, že leta 1898, vendar so njegovo iznajdbo razširili in dodelali v Nemčiji, ko je znano podjetje AEG leta 1936 patentiralo prvi magnetofon). Tehnika magnetnega zapisa je v filmski industriji še danes najbolj razširjena, saj omogoča hkratno snemanje različnih vrst zvokov in njihovo montažo [*mix*]. Tonski zapis se nato

v filmskih laboratorijih za montažo zvoka sinhronizira [uskлади] s sliko in ostalimi zvoki (v kombinaciji z vsemi šumi, efekti, dialogi in glasbo). Po tem postopku se ga presname na en sam performagnetni zvočni trak, ki se ga nato prenese v optični zapis zvoka [tonski negativ]. Tega se dokončno sinhronizira s končno filmsko kopijo in skupaj presname na filmski trak. Zato je filmska postprodukcija tako zapleten in drag proces. In tako pomemben.

Vendar prehod iz *nemega filma* (čeprav film dejansko nikoli ni bil resnično 'nem' v dobesednem pomenu) v *zvočni film* nikoli ni povsem zavirala tehnologija sama, temveč in predvsem ideologija. Ideologija same estetike nemega filma in le na koncu morda ekonomija, torej finančna plat.

Ko je zvočni film ukinil glasbeno spremljavo 'v živo', se je spremenil tudi sam film kot medij. Sprememba je bila več kot očitna. Delo so izgubili vsi glasbeniki, pevci, recitatorji in komedijanti, ki so sicer prej vneto sodelovali pri filmskem spektaklu in bili njegov zunanji, performativni del. Opuščeni gledališki cirkus je tako ostal na drugi strani vedno bolj modernih kinodvoran. Film je omejil gledalca na platno in ga potopil v temo, črnino prostora. Ustvaril je novo magijo in novo estetiko. S samim zvokom je postal film neodvisna forma, ki je spodnesla stare razkošne dvorane, kino palače in filmska gledališča. Skupaj s tem je intima postala sestavni del filmske industrije in nuja nove estetike. Pomemben sestavni del novega človeka.

Zvočni film je pokopal tudi mnoge filmske zvezde nemega obdobja, saj se je radikalno spremenil pogled na platno. Celó sam Charles Chaplin vse do svojega *Velikega diktatorja* (*The Great Dictator*, 1940) ni hotel spregovoriti na filmskem platnu, pa še tukaj se je udejanjil v dveh vlogah: kot diktator, ki govori mnogo in tako govori tudi nesmisle, ter na drugi strani kot judovski brivec, ki skorajda molči. Sicer je tudi legendarni Sergej M. Eisenstein v svojem filmu *Manifest o zvočnem filmu* (1928) nastopil proti iluziji govorečih ljudi, proti govorečim filmskim podobam.

1.5 OBLIKA FILMA IN FILMSKI ŽANR

V osnovi poznamo le tri oblike filma. Te so: *dokumentarni film*, *animirani* oziroma *risani film* ter *igrani film*.

Dokumentarni film je film, ki ne temelji na izmišljeni zgodbi, temveč izhaja iz realnosti nekega dogodka in prikazuje stvarne osebe v njihovih avtentičnih okoljih. Lahko bi ga imeli celo za nekakšno nasprotje igranega filma. Četudi snemamo resnično in neposredno realnost, se ne moremo povsem izogniti interpretiranju le-te skozi samo kamero, ki pa nudi različne filmske prijeme – od montaže do snemalnih kotov, sploh če gre za dokumentarni film. In tako film ni več

popolnoma pristen in avtentičen dokument tega, kar se je zgodilo, temveč vedno nekakšna reinterpretacija preteklega dogodka.

Animirani film je posebna oblika filma. V bistvu gre za njegovi dve obliki, in sicer za dobesedno *risani film* (danes je lahko risan tudi s pomočjo računalnika) ter *lutkovni film*. Pod slednjim razumemo kakršno koli animacijo lutk, materiala, tridimenzionalnih predmetov (figur iz papirja, kolažev) in podobno. Ne smemo pa zamenjevati pojma filmske animacije, na primer filmske trike, fotografiranje maket in piksilacijo. *Piksilacija* je tehnika zaporednega snemanja posameznik sličic, ki se nato predvajajo v normalni filmski hitrosti, tako da nastane nov učinek (roža, ki zacveti v nekaj trenutkih, 'potovanje' oblakov po nebu, hitri premiki sicer skoraj statičnih objektov itd.). Morda je zanimiv majhen statistični podatek, da je potrebno za desetminutni animirani film ob standardni hitrosti predvajanja (24 sličic/sek.) nič manj kot 14.400 risb oziroma posamičnih slik. Kako smo prišli do te številke? Preprosto: 24 sličic za 1 sekundo filma, pomnoženo s 60, kar pomeni (24 x 60) 1.440 sličic, in to pomnožimo še z 10 minutami. Navedimo še povprečno število risb, ki jih je ekipa znanega filmskega studia za animacijo naredila leta 1937 tako rekoč prostoročno. Gre za studio Walt Disney, prva celovečerna risanka pa je bila legendarna pravljica *Sneguljčica in sedem palčkov*. Film traja natančno 83 minut, kar pomeni, da so narisali 119.520 sličic. In vsako posebej fotografirali. Eno sličico izdelala, pobarvala in fotografirala ekipa povprečno osmih ljudi v dvajsetih minutah, kar je tri na uro. To pomeni, da je bilo 'čistega dela' okoli 40.000 ur, to pa je okoli 3.300 dni, če so delali kar po 12 ur dnevno. Iz tega sledi podatek, da so risanko delali skoraj 9 let po 12 ur dnevno brez prekinitve – toda narejena je bila mnogo hitreje. Delala je mnogo večja ekipa (samo risarjev je bilo okoli 50, fotografirali so s 16 kamerami, za ozadja je skrbelo 20 ljudi, ekipa za ton, glasbo in zvok pa je štela nadaljnjih 30 ljudi) in celotna celovečerna risanka je bila končana v štirih letih. Glasbo je napisal Frank Churchill, najbolj znamenita pesem iz filma pa je *I know my prince will come*.

Igrani film bi lahko opredelili kot vsakršno narativno zasnovano filmsko delo, ki oblikuje svojo pripoved izključno in samo s pomočjo igranih likov [igralcev in igralk]. Praviloma gre za izmišljeno pripoved, torej za zgodbo, ki si jo je nekdo izmislil. Ta zgodba je vnaprej pripravljena kot filmski scenarij, iz njega izvira vse ostalo, kar pač igrani film potrebuje. Ker gre tudi za najbolj razširjeno obliko filma, lahko z gotovostjo trdimo, da gre tudi za najbolj kompleksno in najzahtevnejšo umetniško filmsko zvrst.

Pomembno je tudi dejstvo, da se lahko vse tri oblike med seboj prepletajo. Tako poznamo igrane in animirane dokumentarce (zgodovinski, poljudno-znanstveni film), dokumentarne animacije (šolski film, izobraževalni film) ter animirani-igrani film (risani in animirani junaki nastopajo hkrati s filmskimi liki).

Ko govorimo o **filmskem žanru**, govorimo dejansko o filmskih *zvrsteh*. Sama beseda *žanr* prihaja iz njegove pradomovine, torej iz Francije (fr. *genre*), kjer pomeni rod, vrsto, način in slog. Žanr predstavlja torej nekakšen sistematiziran model, ki opredeljuje nekatere skupne značilnosti večjega števila filmov. Pod enim žanrom razumemo sistem norm, konvencij, nekakšnih tematskih in formalnih zakonitosti, ki omogočajo (sicer včasih tudi bolj ohlapno) tipološko klasifikacijo in kategorizacijo posameznih filmov. Vsak glavni žanr vsebuje tudi svoje podžanre in kombinirane žanre.

Naša naloga pa je vendar ta, da **prisluhnemo filmom**, ki z vsemi svojimi značilnostmi opredeljujejo, označujejo in oblikujejo tudi različne žanre. Njihova zvočna podoba je postala prek glasbe 'klasičnih' skladateljev tako prepoznavna, da ji od tukaj naprej posvečamo vso pozornost.

Seveda glasbi in skladateljem ter filmom in filmskim ustvarjalcem.



2 PROGRAM MATINEJE

Veliki diktator (1940), režija Charles Chaplin

Johannes Brahms (1833-1897): **Madžarski ples št. 5**



Film *Veliki diktator* (*The Great Dictator*) je resnično velik film – tako po filmski, kakor tudi po glasbeni plati. V njem so različni glasbeni citati, od Wagnerja do Brahmsa. Filmska umetnost, ki jo je razvijal sir Charles Chaplin je sicer komedija, burleska – vendar polna človeške toplote, trpkosti in vere v malega človeka. Ko se zgodi usodna zamenjava 'velikega' vodje z 'malim' židovskim brivcem, šele spoznamo, da je prava velikost tisti, ki jo meri srce – in ne meter. V odlomku bomo videli 'ples' brivca, ki se ukvarja z natančnimi gibi svoje obrti, pri tem pa ne pozabi na glasbo, katera ga pri tem vodi. Duh celotnega filma je duh Človeka, ki je postavljen pred velike odločitve, mali Človek pa jih zmore prav zaradi tega, ker razume, kaj je to ljubezen. In na koncu je vsekakor prav ona tista, ki pomaga razumeti napake človeštva, saj se preko ljubezni uvidi pomembnost bivanja in sobivanja – to pa je možno edino tako, da se spoštuje in razume vse ljudi, vse drugačnosti in vse pomanjkljivosti.



Johannes Brahms je napisal kar 10 madžarskih plesov, ki pa so bili izdani po njegovi smrti čeprav so nastali že leta 1872. V osnovi so bili napisani za klavir in kasneje orkestrirani. Kljub temu, da imamo občutek, da je Brahms povzel glasbene elemente za te plesne po madžarski ljudski glasbi, to ne drži. Bil je prevelik perfekcionista, da bi si dovolil kopirati – melodije madžarskih plesov so tako simpatične, igrive in posebne, da so hitro zajele najširše glasbene množice. Akademski glasbeni krogi sicer Brahmsovemu opusu pripisujejo velik pomen, vendar se ob madžarskih plesih raje nekoliko vzdržijo velikih umetniških besed, saj se zdi, kakor da ta njegov del ustvarjanja sodi bolj v 'popularno' glasbeno zvrst, kako pa v tisto nadvse 'resno'. Kakorkoli – ples je namenjen plesanju in prav to je tisto, kar je želel Johannes Brahms tudi izpovedati.

Človek slon (1980), režija David Lynch Samuel Barber (1910-1981): *Adagio za godala*



David Lynch je sicer znan bolj kot izredno kontemplativen in hkrati sodoben filmski režiser, v filmu *Človek slon* (*The Elephant Man*) pa lahko razberemo njegovo nekoliko skrito humanistično noto, s katero pelje celotno pripoved nekoč resnično živečega Josepha Merricka, imenovanega človek-slona. Gre za žalostno zgodbo telesno iznakaženega, vendar inteligentnega in emocionalno občutljivega odraslega človeka, ki je bil od družbe zasmehovan in uporabljen v cirkuške namene. Le eden zdravnik se je zavzel zanj in uspel pravzaprav nemogoče: prejšnjemu zasmehovanemu spačku je povrnil človeško dostojnost. Kljub vsej zdravniški negi, pa Merrick ni mogel počivati, torej spati kot vsi ostali ljudje. In nekega večera se odloči, da bo naredil prav to – in tako je zaspal za vedno. Režiser Lynch je izbral za ta trenutek slovesa glasbo, ki je nastala leta 1936 in je drugi stavek Godalnega kvarteta op. 11 Samuela Barberja – s podnaslovom *Adagio*.



Samuel Barber je bil ameriški skladatelj, ki je prav njegov *Adagio za godala* naredil slavnega po vsem svetu. Prva izvedba je bila leta 1938, dve leti po nastanku. Dejansko je del tega kvarteta orkestriral Barber sam, premierno pa ga je izvedel godalni orkester New Yorškega radia pod taktirko legendarnega Artura Toscaninija – in prav ta posnetek velja še danes za nekakšen izvajalski kanon – normo. Nastal je v studiu 8H v Rockefeller centru in bil hkrati tudi prenašan neposredno preko radia. Skladba je doživela velik uspeh in odlične kritike in tako rekoč čez noč postavila Samuela Barberja v soj odrskih žarometov. Eden bolj popularnih filmskih citatov je nastal leta 1986 – režiser Oliver Stone ga je uporabil za dramatično sekvenco v svojem filmu *Platoon*. Od tedaj dalje je *Adagio za godala* sinonim za podobne filmske sekvence, čeprav ga je David Lynch uporabil kar šest let prej. Žalost, trpkost in širina melodične linije so zagotovo atributi, ki postavljajo to delo še danes tako na filmska platna, kakor tudi v koncertne dvorane.

Nesmrtno ljubljena (1994), režija Bernard Rose

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Simfonija št. 9 v d molu, Oda radosti



Scenarij – zgodba za film *Nesmrtno ljubljena* (*Immortal Beloved*) temelji na pismu, katerega je Ludwig van Beethoven napisal neznani ženski. V raziskovanju njene identitete se pojavi mnogo novih in novih pogledov na življenje in delo tega glasbenega genija, sploh pa zato, ker je njegovo zasebno življenje pravzaprav še danes uganka številnih biografov. Filmski odlomek, ki prikazuje izvedbo njegove 9. simfonije, postavlja Beethovna v čas njegove skoraj popolne gluhosti, a izjemne ustvarjalne moči. Ideja zaključnega dela simfonije, znane kot *Oda radosti* je sinonim za najbolj human pogled na svet, ki bi lahko bil združen in celovit prav zaradi glasbe, bratstva, prijateljstva in ljubezni. Jezero, v katerem se mladi Ludwig (v spominih) ponoči okopa, s svojimi zvezdami na vodni gladini in preslikavo v zvezdnato nebo postavlja *Odo radosti* (kot sedanjo evropsko himno) na idejo zvezd v evropski zastavi. Režiser Bernard Rose je seveda natančno vedel, kaj počne.



Veliki simfonični genij *Ludwig van Beethoven* je bil celo življenje nekakšen ujetnik idej, ki niso bile uresničljive: želel je pisati mogočno simfonično glasbo, a mu je neznanje glasbenikov-izvajalcev to onemogočalo; bil je zaljubljen večinoma v ženske, ki so v njem videle le izjemnega glasbenika, učitelja klavirja in komponista. Zgodovina ga uvršča v obdobje klasicizma, z natančnim poslušanjem njegovih glasbenih idej pa lahko spoznamo, da je pravzaprav že v obdobju romantike. Ker je bil odličen pianist, je pisal izvedbeno težke skladbe za klavir, med katerimi so najbolj znane in cenjene klavirske sonate. Njegova glasba predstavlja brez dvoma izjemno dediščino človeštva, morda pa prav zato njegovo ljubezensko pismo tako zelo buri filmske duhove. V zgodovini filma najdemo več kot 800 filmov, v katerih je uporabljena njegova glasba – čeprav se je rodil več kot 100 let pred samim izumom te sedme umetnosti. V filmih je največkrat citirana njegova slavna 5. simfonija, ki je sploh postala podpis tega genija.

Amadeus (1984), režija Miloš Forman

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): **Čarobna piščal, Arija kraljice noči**



Film *Amadeus* je že ob premiernem prikazovanju opozoril na ponovno obujanje mita okoli življenja Wolfganga Amadeusa Mozarta – predvsem v luči zapletov in usodnih namigov med njim in tedanjim skladateljem dunajskega dvora – Antoniem Salierijem. Celotna zgodba temelji na gledališki predstavi, ki jo je napisal Peter Schaffer, vendar moramo gledati nanjo kot na pisateljevo idejo o tem, kako bi naj potekalo Amadeusovo življenje, čeprav je v njem kar precej zgodovinskih resnic, ki pa se vendarle prepletajo s fikcijo. Film je dobil kar 8 oskarjev (za glavno moško vlogo, za dekoracijo, za kostume, za make-up, za fotografijo, za zvok in za scenarij). V odlomku bomo videli in slišali idejo o nastanku znamenite arije *Kraljice noči* iz opere *Čarobna piščal*. Ta arija velja še danes za eno težjih, saj so hitri skoki v visokih pevskih legah pravi izziv za najboljše pevke opernih desk. To, da je Amadeus 'slišal' tone v glasu tašče, katera mu očita nevestno življenje in ravnanje z njeno hčerko, je seveda filmska ideja in ne zgodovinsko dejstvo – vendar je Forman prav to spretno vgradil v glasbeno pripoved.

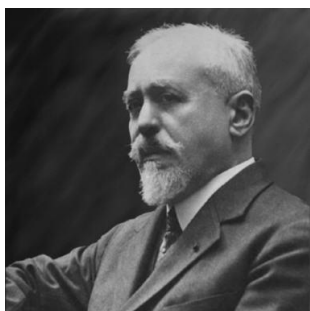


Čudežni otrok, *Wolfgang Amadeus Mozart*, je pravzaprav že mit in legenda – toliko je bilo okoli njegovega življenja in dela napisanega, analiziranega in izmišljenega. K temu ni prav mnogo dodati, vsekakor pa je pomembno, da vidimo danes Wolfganga kot skladatelja, ki je premikal meje glasbene zgodovine. To je počel pred več kot 250 leti in to bi počel prav tako danes, če bi prišel ponovno med nas. Zanj ni bilo pomembno, s čim ustvarja magijo svoje glasbe, zanj je bilo pomembno samo to, da ustvarja z vsemi možnimi sredstvi, ki so mu (bila) na voljo. Njegova vsečasnost je prav v tej neposrednosti, v njegovi globoki in pošteni igrivosti, v njegovem načinu, kako je komuniciral s svetom. Opera *Čarobna piščal* je nastala v letu njegove smrti, njeno sporočilo pa je preprosto – gre za zmago dobrega, za zmago svetlobe nad temo, zlo se mora ukloniti dobroti in končno – ljubezen prežene sovraštvo: Tamina rešijo tri dame iz spremstva Kraljice noči in mu izročijo sliko Pamine, ki jo mora rešiti iz rok zlobnega Sarastra. Tamino in njegov prijatelj Papageno odideta v boj za Pamina. Prestati morata različne preizkušnje, na koncu pa vendar zmaga moč neomajne ljubezni. Genialnost, ki jo je izžareval Mozart praktično na vsakem koraku, se je pač prelevila v eno najbolj neposrednih umetnosti človeške zgodovine – v glasbo samo.

Fantazija 2000 (1999), produkcija Walt Disney Paul Dukas (1865-1935): Čarovnikov vajenec



Filmska *Fantazija 2000* (*Fantasia 2000*) je edinstven primer iz animirane glasbene zakladnice produkcijske hiše Walt Disney, ki se ukvarja s tem, kako lahko glasbo spremenimo v animirano podobo. V celotnem filmu vidimo mnoga dela iz klasičnega simfoničnega repertoarja, ob tem pa sledimo idejam animatorjev, ki so želeli narediti glasbo 'vidno'. Ne glede na to, ali se s tem strinjamo ali ne, pa je pomembno dejstvo, da so filmski ustvarjalci s to gesto približali mnogo simfonične glasbe najmlajši publiki in ji prikazali svet fantazije kot svet neskončnih možnosti doživljanja, kreiranja in poslušanja glasbenih umetnin preteklosti. Walt Disney je bil tudi sam velik ljubitelj klasične-simfonične glasbe, prav zaradi tega pa jo je precej vključeval v svoje filmske in animirane projekte. Želel je namreč, da otroci in odrasli preko njegovih filmskih stvaritev stopijo v svet umetnosti, ki je na koncu koncev ena sama – umetnost, ki povzdigne človeka v kultivirano bitje. Film *Fantazija 2000* je nadaljevanje kulturnega filma *Fantazija* (*Fantasia*) iz davnega leta 1974, ki je prejel veliko število mednarodnih filmskih in glasbenih nagrad za inovacijo, med drugim pa tudi prvega oskarja za animirani lik – celemu svetu znano Miki Miško (Mickey Mouse).

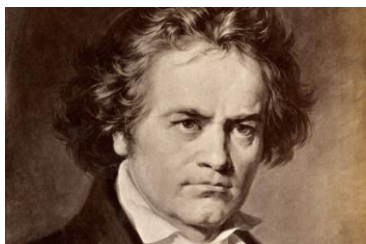


Francoski skladatelj *Paul Dukas* je ustvaril svojega čarovnikovega vajenca na podlagi zgodbe, ki jo je leta 1797 napisal velikan nemškega pesništva – Johann Wolfgang von Goethe. Originalni naslov je '*Der Zauberlehrling*', kar je v prevodu *čarovnikov vajenec*, originalni francoski naslov glasbenega dela pa je *L'apprenti sorcier*. Skladba je nastala leta 1897, posvečena 100-letnici nastanka zgodbe. Kompozicija je tipičen primer programske glasbe, napisana pa je za velik simfonični orkester z dodatno, razširjeno zasedbo. Dukas je kasneje napisal tudi priredbo za dva klavirja, vendar je bistveno manj popularna. Sicer je bil skladatelj nekoliko manj radikalno-sodobne glasbene govornice, a z bogatim glasbenim znanjem in odličnim občutkom za melodične linije ter orkestralno barvitost. Lahko bi rekli, da je ustvarjal pod vplivi velikih imen glasbene zgodovine: Beethovna, Berlioza in Francka; njegov prijatelj pa je bil Claude Debussy, ki pa je prav tako ljubil barvitost simfoničnega zvoka in moč programske-likovnega izraza. *Čarovnikov vajenec* je delo, ki je Dukasa postavilo na koncertne odre takoj po nastanku in je pravzaprav njegova največkrat izvajana simfonična pesnitev.

Kraljev govor (2010), režija Tom Hooper Ludwig van Beethoven (1770-1827): Simfonija št. 7 v A duru (II. st. Allegretto)



Film *Kraljev govor* (*The King's Speech*) je s kar štirimi oskarji (za režijo, za najboljši film, za glavno moško vlogo in originalni scenarij) nagrajena filmska drama. V tej zgodovinski drami spoznamo angleškega kralja Jurija VI., očeta aktualne kraljice Elizabete II., ki po bratovem odstopu zasede britanski prestol. Ker ima težave z jecljanjem, se za pomoč obrne na neobičajnega govornega terapevta Lionela, kljub čudaškim terapijam pa se med njima razvije pristno prijateljstvo. Toda začetek 2. svetovne vojne kralja postavi pred novo preizkušnjo, saj mora s svojim zgledom združiti in opogumiti Britance. Originalno filmsko glasbo je napisal skladatelj Alexandre Desplat, vendar je v odlomku, kjer mora kralj javno spregovoriti preko radijski valov uporabljena glasba Ludwiga van Beethovna – odlomek iz njegove 7. simfonije (II. stavek – Allegretto). Prekinjajoča se Beethovnova melodija, težka in hkrati mehka orkestracija so atributi, ki pomagajo celo 'kralju' spregovoriti na način, ki ga je naredil nesmrtnega – kljub skoraj nepremagljivemu jecljanju. Film sam postavlja v ospredje vprašanje javnega govora in zasebnosti, kjer smo pač lahko takšni, kakršni smo – z vsemi svojimi napakami in nepopolnostmi. A javnost nas mora videti urejene, trdne in popolne. Sploh v današnjem času, ko je javna podoba nadvse pomembna.



Nemški skladatelj *Ludwig van Beethoven* je svojo 7. simfonijo dokončal leta 1812 (prva izvedba je bila šele 8. decembra leta 1813), prav v času, ko se je Napoleon odpravljal na svoj pogubni pohod v Rusijo. Njena krstna izvedba je bila na dobrodelnem koncertu za ranjence bitke pri Hanau med Napoleonom in nadvojvodo Karlom. Beethoven je sam dirigiral – kot zanimivost: tolkala je igral Antonio Salieri, legendarni 'rival' na dunajskem dvoru, ko je tam deloval tudi W. A. Mozart. Drugi stavek te simfonije je otožna koračnica, napisana v ostinatni ritmični figuri, nekakšnem arhaičnem daktilskem ritmu, v katerega je Beethoven ujel občutek človeške pretresenosti nad minljivostjo in skrbjo za lastno usodo ter usodo celotnega človeštva, poudarja pa odrešujočo zavest o lepoti življenja in daru, da lahko življenje spremenimo tudi v nekaj vrednega. Celotna simfonija je bila za Beethovna pomembna, saj je bila odlično sprejeta in večkrat z vsemi častmi izvajana. To pa ni bila prav pogosta praksa tedanjega časa, saj so ljudje želeli slišati vedno nekaj novega, kakor da je možno napisati simfonijo v enem tednu. Res pa je, da ni v tem pogledu danes prav nič drugače.

Kvantum sočutja (2008), režija Marc Forster Giacomo Puccini (1858-1924): **Tosca**



Akcijski film *Kvantum sočutja* (*Quantum of Solace*) je eden v vrsti filmov o Jamesu Bondu, legendarnemu agentu 007. Le nekaj ur po dogodkih v *Casinoju Royale* (prejšnji film) tajni agent 007 zajame zlovesčega G. Whita, ki je izsiljeval in umoril njegovo usodno ljubezen Vesper. Med iskanjem morebitnega dvojnega agenta v vrstah MI6, Bond na Haitiju spozna lepoticu Camille. Skupaj odkrijeta, da je svetovno zaroto skoval skrivnostni Dominic Green. Filmska scena, v kateri prisluhnemo izvedbi Puccinijeve opere *Tosca*, je postavljena v resnično operno hišo v Bregenzu (Avstrija) in je del dejanske predstave, katero je režiser Mark Forster vključil v film. Filmski prizori, torej obračun, ki se odvija med Bondom in nepridipravi, je odlično montiran v samo operno dogajanje, saj lahko vidimo krvavo dramo na odru, vzporedno s filmsko 'resničnostjo', ki jo doživlja britanski agent. Filmski tempo je prilagojen glasbenim akcentom, v tem pa je zanimivost tega prizora, saj 'nastopa' opera *Tosca* kot pripovedovalka mračnih usod na tej in oni strani gledališko-filmske umetnosti. Parava mala mojstrovina sobivanja.

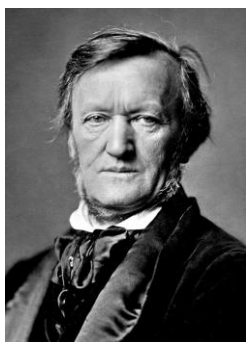


Italijanski skladatelj *Giacomo Puccini* je napisal opero *Tosca* na libreto Luigia Illice in Giuseppa Giacose, ki je nastal po drami *La Tosca*, francoskega dramatika Victoriena Sardoua. Zgodba je postavljena v Rim v leto 1800, v čas vpada Napoleona v Italijo. Premierno je bila predstavljena ob 100-letnici teh dogodkov, torej leta 1900 – seveda v Rimu. Opera *Tosca* predstavlja od takrat dalje tako rekoč železni repertoar vsake dobre operne hiše. Ljubezenski usodni zaplet Scarpio-Tosca-Cavaradossi pripelje na koncu do prevar, umorov, izdaj in samomora, vse to pa se odvija skupaj z odlično Puccinijevo glasbo, ki je mestoma tragična, predvsem pa lirična, melanholična in – lepa. Ena boljših filmskih uprizoritev te drame je film *La Tosca* (1973), katerega režijo je vodil Luigi Magni, igralska zasedba pa je bila naravnost veličastna: Monica Vitti (*Tosca*), Gigi Proietti (*Cavaradossi*), Umberto Orsini (*Angelotti*) in Vittorio Gassman (*Scarpia*). Vsekakor vredno ogleda – tudi zato, ker je originalno filmsko glasbo napisal Armando Trovajoli (1917-2013) in zasnoval svojo partituro na Puccinijevih idejah, orkestraciji in predvsem žanru. Kakor bi gledali in poslušali Puccinijevo verzijo filmske pripovedi o nesrečni ljubezni.

Melanholija (2011), režija Lars von Trier Richard Wagner (1813-1883): **Tristan in Izolda, uvertura**



Podpisnika za filmsko glasbo Trierjeve *Melanholije* (*Melancholia*) pravzaprav ni. Film je srečanje več glasbenih referenc, ki se pač pojavljajo največkrat kot zvočne dopolnitve, kot ambientalne rešitve, kot skladbe, napevi, popevke priložnosti. *Melancholia* je dejansko asteroid z zaporedno številko 5708, odkrili pa so ga 12. oktobra leta 1977 in torej obstaja. Filmski uvod, nekakšna predigra, uvertura, preglednik in hkrati predfilm, je Trier oblikoval skupaj z idejo uverture k Wagnerjevi operi *Tristan in Izolda*. Trier nam ponuja prav s tem večkrat glasbeno citiranim delom možnost različnih interpretacij in drugih, drugačnih pogledov na *Melanholijo*. Obstaja namreč temeljni, prirojeni konflikt med ljubeznijo in sovraštvom, ki je v samem bistvu konflikt med gonoma življenja in smrtjo, oba pa krepijo tako srečna, kot nesrečna doživetja. Iz tega izhajajoč občutek je večna in nerazrešena dilema mišljenja, ki se v (filmski) glasbi vedno lahko prepíše iz napetosti stvari, stanja in emotivnosti, v napetost melodije, glasbene fraze in nerazrešene harmonije. Njena (glasbena) navidezna razrešitev ni v potešitvi, temveč v preigravanju napetosti do tja, dokler ne počí. Gre za strast, nestrpnost, pričakovanje in hrepenenje. Film *Melanholija* je bil proglašen za najboljši evropski film leta 2012.



Velikan nemške romantične opere *Richard Wagner*, je naredil pomembne osnovne korake za razvoj filmske glasbe. Filmski skladatelji zgodnjega filma in določenih kompozicijskih šol še danes uporabljajo njegovo tehniko *vodilnega motiva* (*Leitmotiv*), pri katerem je pomembno, da ima vsaka stvar, oseba ali predmet, svoj *glasbeni motiv*. Trier povzame ta *motiv* kot (otvoritveni) motiv Tristana-asteroida, natančneje t.i. *Tristanov akord*, velike uganke mnogih muzikoloških razprav, harmonsko posebnost Wagnerjeve glasbene ideologije, tedaj pod vplivom Schopenhauerjevih filozofskih misli in njegove knjige *Svet kot volja in predstava*. Keltsko legendo o *Tristanu in Izoldi* so prvič zapisali v 12. stoletju, v obdobju razcveta trubadurske ljubezenske poezije in v času viteških epov. Wagner je tragično zgodbo o uničujoči strasti med junakom in ženo njegovega fevdalnega gospoda spoznal po staronemškem zapisu Gottfrieda von Strassburga. V zgodbi je prepoznal svoje ljubezensko razmerje z Mathildo von Wesendonck. Delo je bilo dokončano leta 1859, do prve izvedbe pa je prišlo v Münchnu leta 1865. Preludij k operi skupaj z glasbo Izoldine ljubezenske (ljubljene?) smrti (brez soprana) je Wagner sam prvič izvedel leta 1860 v Parizu.

Apokalipsa danes (1979), režija Francis Ford Coppola Richard Wagner (1813-1883): Valkira



Težko bi rekli, da je film *Apokalipsa danes* (*Apocalypse Now*) vojni film, čeprav je v času svojega nastajanja veljal prav za to. Pravzaprav je velik epski proti-vojni film, v katerega je producent in režiser Francis Ford Coppola vgradil tri izjemne figure, ki so jih predstavljali Marlon Brando, Robert

Duvall in Martin Sheen. Filmsko glasbo je naredil režiserjev oče Carmine Coppola (1910-1991). Med filmi bi težko našli takšnega, ki bi bilo tolikokrat citiran, omenjen in analiziran, kakor je *Apokalipsa danes*. Res je, da govori o vojni v Vietnamu, vendar govori pravzaprav tudi o vsem drugem – predvsem pa o nesmislu tega početja. Legendarni odlomek je napad helikopterske enote, kjer je Coppola uporabil glasbo Richarda Wagnerja. Pa ne zato, ker gre za napad in bi želel s tem kakorkoli povezati Wagnerja, temveč zato, ker je skladba *Ježe Valkir* tako veličastna, da ji moramo enostavno prisluhniti. In kakor je dejal sam Francis Coppola: gre tudi za poklon prvi uporabi tega citata, ki je bila v 'nemem' filmu *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915), katerega je podpisal David Wark Griffith. Vendar je tam predstavljena kot del bitke zloglasnega KKK (Ku-Klux-Klana), kar ni ravno v ponos ameriškemu narodu in ne zgodovini človeštva. Od vzporednih glasbenih odlomkov pa v tem filmu ne smemo preslišati še 'apokaliptično' vpeljana psiho-rock pesem *The End* (The Doors) ter provokativno (*I Can't get No*) *Satisfaction* (The Rolling Stones).



Richard Wagner je zasnoval glasbeno dramo *Valkira* (*Die Walküre*) kot drugo opero od štirih, ki predstavljajo celoten *Nibelunški prstan*. Znamenita *Ježa Valkir* (*Walkürenritt*) predstavlja leitmotiv celotnega dela in je bila pravzaprav komponirana posebej, torej kot samostojna kompozicija, katero je skladatelj kasneje vgradil v operno dramo. 'Ježa' je nastala že leta 1851, medtem ko je bila opera prvič predstavljena šele leta

1870. Po citiranosti v filmskem svetu je med Wagnerjevimi deli pravzaprav čisto na vrhu, vodi le njegov znameniti poročni marš iz opere *Lohengrin* – za katerega pa mnogi ne vedo, da je delo tega velikana nemške romantične opere. Ne moremo spregledati, da je postal ta odlomek tako popularen, da se ga smatra za prepoznavnega v filmsko-glasbenem svetu, kakor bi bila glasba napisana prav zanj. Idejo takšnega 'vojnega' citiranja so kasneje povzemali še drugi filmi in s tem priznavali nekakšno nevidno zavezo med Valkirami in vojno. Vendar, če pogledamo Wagnerjevo idejo, o tem ni ne duha ne sluha.

3 IZVAJALCI MATINEJE

Ni veliko simfoničnih orkestrrov, ki bi se lahko ponašali s tako bogato in dolgoletno tradicijo kot **ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE**. Orkester Slovenske filharmonije se s svojimi predhodnicami *Academio Philharmonicorum* (1701), Filharmonično družbo (1794) ter prvo Slovensko filharmonijo (1908–1913) ponosno postavlja ob bok najstarejšim na svetu. Med številnimi uglednimi umetniki, ki so postali častni člani Slovenske filharmonije, srečamo Josefa Haydna, Ludwiga van Beethovna, Niccolòja Paganinija, Johanna Brahmisa, Carlosa Kleiberja in številne druge.

Po ponovni ustanovitvi leta 1947 so orkester vodili priznani dirigenti, med njimi Bogo Leskovic, Samo Hubad, Lovro von Matačić, Oskar Danon, Uroš Lajovic, Milan Horvat, Marko Letonja in George Pehlivanian. Pet let (2008-2013) je orkester vodil priznani francoski dirigent, maestro Emmanuel Villaume, od septembra 2013 bo mesto šefa dirigenta prevzela Keri-Lynn Wilson, dirigentka kanadskega rodu in svetovnega slovesa.

Svojo odličnost je orkester potrdil na številnih gostovanjih v evropskih kulturnih središčih in v Združenih državah Amerike ter na Japonskem, predstavil pa se je tudi na pomembnih mednarodnih festivalih (Dunajski slavnostni tedni, *Maggio Musicale Fiorentino*, Praška pomlad, Varšavska jesen, Dubrovniške poletne igre, Ravenski festival, MIDEM ...).

Med največje uspehe pretekle sezone sodita vsekakor velika evropska turneja s koncertno izvedbo opere *Jolanta* Petra Iljiča Čajkovskega s slavno sopranistko Ano Netrebko v naslovni vlogi ter snemanje opere za založbo *Deutsche Gramofon*. Veličasten so bili tudi koncert z Brynom Terflom v Kraljevi operni hiši v Muscatu (Oman) ter osem koncertov z Mišo Majskim v Sloveniji, Nemčiji in na Nizozemskem.

Orkester že vrsto koncertnih sezon prireja po 36 abonmajskih koncertov na leto v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma (Modri in Oranžni abonma), številne priložnostne koncerte ter glasbene matineje za mlade poslušalce. Koncertna dejavnost orkestra je zabeležena na več kot 70 CD-jih.



Dirigent SIMON DVORŠAK je po končani srednji glasbeni šoli in gimnaziji v Celju najprej diplomiral na Pedagoški fakulteti v Mariboru iz zborovskega dirigiranja pod mentorstvom Jožeta Fürsta, nato pa se je vpisal na Akademijo za glasbo v Ljubljani, kjer je diplomiral in prejel diplomu summa cum laude v razredu maestra Marka Letonje. Izpopolnjeval se je tudi pri Georgu Pehliviananu na akademiji v Španiji. Julija 2009 je bil sprejet na podiplomski študij na Mountview Academy of Theatre Arts v Londonu, kjer je z odliko zaključil specializacijo iz glasbenega gledališča.

Že v času študija je bil asistent dirigenta orkestra Slovenske filharmonije. Do sedaj je umetniško vodil Mladinski orkester I. gimnazije v Celju, Simfonični orkester Domžale–Kamnik, Simfonični orkester glasbene šole Žalec ter druge. Redno sodeluje in koncertira z orkestrom Slovenske filharmonije, orkestrom SNG Maribor, Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija, orkestri Akademije za glasbo in orkestrom Slovenske vojske. Za seboj ima vrsto koncertov za Glasbeno mladino Slovenije in Glasbeno mladino ljubljansko, redno sodeluje z mariborskim Festivalnim orkestrom. Veliko časa posveča glasbenemu gledališču, operi, opereti in mjuzikalu. Tako je kot dirigent pripravil in vodil številne premiere in krstne izvedbe del na različnih odrih v Sloveniji in tujini.

Njegov repertoar obsega dela od baroka do 21. stoletja, tako na koncertnem kot gledališkem odru. Za seboj ima vrsto koncertov in nastopov kot pianist korepetitor pri čemer je sodeloval s priznanimi slovenskimi in tujimi instrumentalnimi in pevskimi solisti. Pogosto snema za arhiv RTV Slovenija in je reden član žirij na glasbenih tekmovanjih in festivalih. Kot gostujoči predavatelj vsako leto pripravlja mojstrske tečaje na Akademiji Mountview v Londonu. Deluje kot umetniški vodja in dirigent orkestra Hiše kulture Celje. Kot dirigent in pedagog se predano posveča delu z mladimi. Je docent na oddelku za dirigiranje Akademije za glasbo v Ljubljani.

Sopranistka MARIA PÖNICKE je po zaključku študija glasbene pedagogike na Visoki šoli za glasbo Franz Listz Weimar začela študij petja na Visoki šoli za glasbo Detmold, kjer je diplomirala v razredu prof. Larsa Woldta. Trenutno je študentka magistrskega študija petja na Akademiji za glasbo v Ljubljani v razredu prof. Pije Brodnik.

Že med študijem je nase opozorila s solističnimi vlogami v Händlovem oratoriju Messiah, v Božičnem oratoriju in različnih kantatah Johanna Sebastiana Bacha ter v Pergolesijevi Stabat mater, če jih omenimo le nekaj. Prav tako je kot solistka pela v opernih produkcijah Visoke šole

za glasbo Detmold ter nastopila z opernim orkestrom SNG Opera in balet Ljubljana pod vodstvom dirigenta U. Lajovica.



Posveča se tudi izvajanju nove glasbe, kjer so bile s strani strokovne javnosti opažene izvedbe opere Der Kaiser von Atlantis (V. Ulmann) z orkestrom Kammerorchester Detmold pod vodstvom Alfreda Pearla in solo kantata za glas, posneti glas in posnetek

»Philomele« ameriškega skladatelja Milтона Babbita. Poseben del njenega udejstvovanja predstavljajo tudi sodelovanja z mladimi skladateljicami in skladatelji.

Svoje znanje izpopolnjuje na mojstrskih tečajih uglednih pedagogov, kot so Margret Honig, Eja Tolpo, Claudia Rüggeberg, Ralph Gothoni...

Je nagrajenka tekmovanj - nazadnje 1. nagrada na tekmovanju Bruna Špiler -, kar ji je odprlo vrata uglednih odrov v Nemčiji in na tujem (Francija, Belgija, Italija, Romunija, ZDA in Slovenija).



Igralec BLAŽ ŠEF se je rodil leta 1986 v Slovenj Gradcu.

Leta 2005 se je vpisal na AGRFT in 2010 diplomiral. Istega leta se je zaposlil v SMG, v katerem je nekaj vlog ustvaril že kot študent. Med študijem je sodeloval tudi v številnih drugih projektih v institucionalnih in neinstitutionalnih gledališčih, denimo v Macbethu Matjaža Fariča (Flota v koprodukciji s Pionirskim domom in Festivalom Ljubljana), v predstavah Za naše mlade dame Dragice Potočnjak v režiji Tijane Zinajić

(MGL), Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk; rekonstrukcija (Maska in AGRFT), In če pride zmaj nazaj Ljubivoja Ršumovića in Branka Završana (PTL), ali v mednarodni koprodukciji med FDU Beograd, AGRFT in Primorskim poletnim festivalom Tračnice (Šine) Milene Marković v režiji Mirana Neškovića.

Občasno sodeluje pri bralnih uprizoritvah Gledališča Glej in z RTV Slovenija (mladinska oddaja Brez panike, radijske igre), snema (kratke) filme, sodeluje na enkratnih umetniških dogodkih – širok krog občinstva ga je na primer spoznal kot Satirja na državni proslavi in podelitvi Prešernovih nagrad in nagrad Prešernovega sklada 2011.