

uvodnega stavka se delo začne z umirjenim, izrazito spevnim stavkom (*Andante*), kar nas utemeljeno vodi k sklepu, da je Brucha bolj kot virtuosno soočenje solistov zanimalo njuno medsebojno dopolnjevanje. Klarinet oziroma violina in viola se zapletata v gosto prepleten dialog, si predajata melodične misli in se združujeta v dolgih kantabilnih linijah, pri čemer temnejša barva viole ustvarja privlačno protiutež svetlejšemu violinskemu zvoku. Drugi stavek (*Allegro moderato*) prinese več gibkosti in dramatične napetosti, sklepni *Allegro molto* pa z odločnejšim ritmičnim utripom in bolj virtuosno obravnavo obeh solističnih glasov vodi koncert proti energičnemu zaključku. Bruchovi dvojni koncert tako ne temelji toliko na bleščeči, monstrozni tekmovalnosti, pač pa na skoraj komorni občutljivosti med solistoma in orkestrom. V tem pogledu je zanimiv sopotnik Saint-Saënsove *Muze in pesnika*: obe deli iz približno istega časovnega obdobja namreč postavljata v ospredje dialog dveh solističnih instrumentov, čeprav ga vsak skladatelj oblikuje v lastnem glasbenem idiomu.

Ko je baletni impresarij Sergej Djagilev mlademu in zunaj Rusije tedaj še skoraj neznanemu **Igorju Stravinskemu** (1882–1971) zaupal glasbo za novi balet svoje slovite plesne skupine Ruski balet, je sprejel odločitev z daljnosežnimi posledicami. **Ognjeni ptič**, ki je bil prvič izveden 25. junija 1910 v pariški Operi, je doživel izjemen uspeh in je osemindvajsetletnega skladatelja tako rekoč čez noč postavil v središče evropskega glasbenega dogajanja. V naslednjih treh letih sta nato sledila *Petruška* in prelomna *Posvetitev pomladi*. Z omenjenimi tremi kompozicijami je Stravinski postal ena ključnih osebnosti glasbenega modernizma. Spomniti velja, da balet *Ognjeni ptič* na koreografijo Mihaila Fokina združuje motive več ruskih ljudskih pravljic: carjevič Ivan v začaranem vrtu zlobnega čarovnika Kaščeja ujame čudežnega ognjenega ptiča, a ga izpusti v zameno za čarobno pero, s katerim ga lahko pozneje prikljče na pomoč. Ko Ivan skuša osvoboditi začarane carične in se spopade s Kaščejem, mu ognjeni ptič pomaga premagati čarovnikove sile ter razkriti skrivnost njegove nesmrtnosti. Uničenje Kaščejeve duše prekine urok, osvobodi njegove ujetnike in pripelje zgodbo do zmagoslavnega sklepnega prizora.

Stravinski je pravljичni svet presenetljivo jasno razmejil s pomočjo glasbenih sredstev. Človeški svet pogosto označujejo preprostejše, diatonične in ljudski glasbi sorodne melodije, medtem ko je vse nadnaravno upodobljeno s kromatiko, nenavadnimi harmonijami in bleščečimi orkestrskimi barvami. Pri tem je še jasno razberljiva zapuščina njegovega učitelja Nikolaja Rimskega - Korsakova, slovitega mojstra orkestracije, vendar Stravinski že kaže izjemno osebno domišljijo pri kombiniranju instrumentalnih barv, kompleksnejšega ritma in neprimerljivo bolj razplastene harmonije. Iz obsežne baletne partiture je skladatelj pripravil tri koncertne suite, in sicer leta 1911, 1919 in 1945. Različica iz leta 1919, ki se jo danes izvaja najpogosteje, je nastala v času njegovega bivanja v Švici. V primerjavi z razkošno zasedbo izvirnega baleta je Stravinski

orkester občutno zmanjšal in obenem premišljeno reducirjal niz prizorov, ki tudi brez odrske pripovedi oblikujejo nadvse učinkovit glasbeno dramaturški lok.

Iz skrivnostnega, skoraj temačnega uvoda vznikne bleščeča glasba Ognjenega ptiča, polna migetajočih figur in nenavadnih instrumentalnih barv. Lirično *Kólo caričen* (*Horovod*) ustvari izrazit kontrast divjemu, ritmično silovitemu *Peklenskemu plesu kralja Kaščeja*, ki velja za enega najbolj eksplozivnih trenutkov partiture, v katerem lahko prepoznamo nekatere geste poznejšega »barbarizma« iz *Posvetitve pomladi*. Po njegovem vrhuncu se glasba preoblikuje v hipnotično *Uspavanko* (*Berceuse*), iz katere skoraj neopazno požene sloviti finale. Preprosta melodija roga se postopoma širi skozi orkester in se iz zadržanega začetka razvije v mogočno, zmagoslavno apoteozo. Suita *Ognjeni ptič* tako stoji na vznemirljivem zgodovinskem križpotju, kjer še odmevajo ruska poznoromantična tradicija, pravljичni svet in orkestrska magija Rimskega - Korsakova, obenem pa v ostrih ritmičnih, nenavadnih harmonijah in drznih zvočnih kombinacijah že jasno občutimo glasbeno poetiko Stravinskega, ki je le nekaj let pozneje s *Posvetitvijo pomladi* temeljito spremenil glasbeno podobo 20. stoletja.

Benjamin Virč

Več o programu in nastopajočih lahko preberete v programski knjižici Festivala Maribor 2026 ali na www.festivalmaribor.si.

Celoten program
Festivala Maribor 2026



Omogočila



Mestna občina
Maribor
Univerzitetno
mesto

S podporo



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Pokrovitelj



Partner festivalske mobilnosti



Festivalski vinar



Partnerji



UGM



Partner



Medijski partnerji



Festival
Maribor

NARODNI
DOM
MARIBOR



15.–27.
SEPTEMBER
2026

16.

september 2026, ob 19.30

Dvorana Ondine Otta Klasinc, SNG Maribor

MUZA IN PESNIK

Simfonični orkester SNG Maribor

Dayner Tafur-Díaz, dirigent

Maria Ioudenitch, violina

Tim Posner, violončelo

Geneva Lewis, violina

Emma Wernig, viola

Saša Olenjuk, koncertni mojster

OPERABALET
MARIBOR
SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
SLOVENE NATIONAL THEATRE

Koprodukcija Narodnega doma Maribor in
Slovenskega narodnega gledališča Maribor.

Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973)
Svečana uvertura za orkester

Camille Saint-Saëns (1835–1921)
Muza in pesnik, op. 132

(Maria Ioudenitch, violina; Tim Posner, violončelo)

Max Bruch (1838–1920)
Koncert za violino, violino in orkester v e-molu, op. 88
(Geneva Lewis, violina; Emma Wernig, viola)

- I. Andante con moto
- II. Allegro moderato
- III. Allegro molto

Igor Stravinski (1882–1971)
Ognjeni ptič, suita za orkester (1919)

Uvod – Ognjeni ptič in njegov ples – Variacija Ognjenega ptiča –
Kólo caričen – Peklenski ples kralja Kaščeja – Uspavanka – Finale

Koncert traja uro in pol ter ima odmor.



Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) zavzema med slovenskimi skladatelji 20. stoletja posebno mesto kot izrazit dedič poznoromantične

glasbene tradicije, ki pa jo je v teku svoje ustvarjalne poti bogatil z impresionističnimi barvnimi odtenki, neobaročnimi prvinami in občasnimi ekskurzi v sodobnejšo kompozicijsko metodologijo. Čeprav se je po drugi svetovni vojni preizkusil celo v dvanajststonski tehniki, je njegovo temeljno poetološko izhodišče ostajalo zasidrano v glasbeni ekspresivnosti 19. stoletja, posebno značilen pa je bil njegov pretanjeni občutek za orkestrski kolorit. *Svečana uvertura* je nastala leta 1961 in spada v pozno obdobje Škerjančevega ustvarjanja, je tudi zadnja izmed njegovih štirih uvertur za polno zasedeni simfonični orkester, saj zaključuje niz, ki ga sestavljajo še *Lirična uvertura* (nastala leta 1925, preorkestrirana leta 1931), *Slavnostna uvertura* (1932) in *Dramatična uvertura* (1941). V *Svečani uverturi* se kljub novjšemu nastanku zrcali dualna zvočna podoba sodobnega, v duhu Respighija razprtega simfoničnega orkestra, ki se ne sramuje niti onomatopejskega slikanja triumfalnih »filmskih prizorov«, in dokaj tradicionalne formalizacije tonskega gradiva, ki jo lahko razberemo v glasbenem toku osrednjega fugata (*Allegro moderato*).

Že začetek skladbe, *Maestoso*, nedvoumno vzpostavi njen slovesni značaj, in to zlasti potem, ko se koračniškemu ritmu tolkal pridružijo mogočni fanfarni klici trobil, ki jim Škerjanc kot izrazno protiutež postavi mehkejši in spevnejši nastop godal. Prav dialektična napetost in kontrast med reprezentativno, dramatično orkestrsko gesto in lirično izpovednostjo zaznamujeta nadaljnji potek uverture. Zvočno razkošje tako ni enoznačno, saj se za monumentalno zunanostjo vedno

znova odpirajo intimnejši trenutki, v katerih prideta do izraza Škerjančeva značilna široka melodika in občutljivost za zvočne nianse orkestra. V srednjem delu se glasbena tekstura zgosti v spretni fugato, v katerem si temo imitacijsko predajajo posamezne skupine glasbil, zlasti na relaciji med pihali in godali. Škerjanc kontrapunktične epizode ne razvije v samostojno obsežno konstrukcijo, ampak jo vključi v širši dramaturški lok skladbe, ki se postopoma ponovno usmeri k njenemu izhodiščnemu značaju. Tako ne preseneča, da se v sklepnih trenutkih razpre celotna zvočna potencia simfoničnega orkestra, ki se ne napaja samo iz orkestrskega blišča, ampak iz premišljenega menjavanja monumentalnosti in lirizma, ki glasbi daje notranjo razgibanost in izrazno širino.

Med manj znana, a toliko bolj očarljiva dela poznega ustvarjalnega obdobja **Camilla Saint-Saënsa** (1835–1921) spada ***Muza in pesnik***, op. 132, ki ob boku njegovih drugih bolj konvencionalnih del morda deluje nekoliko nenavadno, saj je zasnovana kot koncertantna skladba za violino, violončelo in orkester, v kateri se tekmovalna virtuoznost obeh solistov umika subtilnejši zamisli glasbenega dialoga obeh glasbil z orkestrom. Delo, ki je v formalnem in semantičnem pogledu nekakšen hibrid dvojnega koncerta in simfonične pesnitve, je skladatelj začel ustvarjati leta 1909, ko je potoval po severni Afriki. Potovanja so bila zanj že dolgo pomemben vir tako ustvarjalnega oddiha kot tudi novega umetniškega navdiha.

Skladba, ki jo je posvetil spominu na svojo občudovalko in prijateljico Jeanne oziroma Madame Julie-Henry Carruette, ki je umrla ob koncu leta 1908, je bila sprva zasnovana za violino, violončelo in klavir. Saint-Saëns je imel pri tem v mislih dva znamenita interpretata svojega časa, belgijskega violinista Eugèna Ysaÿa in nizozemskega violončelista Josepha Hollmanna, ki mu je pred tem že posvetil svoj drugi koncert za violončelo. O nastajanju dela pričajo skladateljeva pisma založniku Jacquesu Durandu: ko je avgusta 1909 Hollmannu pokazal prve osnutke novega dua, naj bi bil violončelist nad njimi tako navdušen, da je nemudoma obvestil Ysaÿa. Prvotno različico so 7. junija 1910 v londonski Kraljičini dvorani prvič izvedli Ysaÿe, Hollmann in sam Saint-Saëns pri klavirju. Še istega leta je skladatelj delo orkestriral, orkestrska različica pa je bila prvič izvedena 20. oktobra na enem izmed koncertov pariškega cikla Concerts Colonne pod dirigentskim vodstvom Fernanda Le Borna.

Sugestivni naslov *Muza in pesnik* ni bil Saint-Saënsova prvotna zamisel, pač pa ga je skladbi pozneje nadel založnik Durand, med drugim zaradi njegove mikavnosti za občinstvo. Skoraj programsko zastavljeni naslov neizogibno prikljiče v spomin romantično predstavo o dialogu med umetnikom in njegovim navdihom, obenem pa tudi znamenito pesnitev *Oktobrska noč* Alfreda de Musseta, ki je bila zasnovana kot pogovor med pesnikom in njegovo muzo. Vendar bi bili v zmoti, če bi Saint-Saënsovo skladbo razumeli kot neposredno programsko upodobitev takšnega literarnega prizora. Skladatelj namreč nikjer ni določil, naj violina predstavlja muzo, violončelo pa pesnika, čeprav se je v poznejši recepciji zaradi značaja obeh

partov najbolj prijala prav ta razlaga. Pozornejše prebiranje skladbe razkriva, da je njeno bistvo drugje, in sicer v nenehnem izrazito liričnem dialogu obeh solističnih glasov. Saint-Saëns je delo razumel kot pogovor med dvema glasbiloma, sprva v relaciji do njune orkestrske spremljave, nato pa v tesnem medsebojnem odnosu: violina in violončelo si izmenjujeta glasbene misli, prevzemata in nadaljujeta fraze drug drugega, se približujeta, oddaljujeta in ponovno združujeta, dokler se njuna individualna glasova na nekaterih unisonih mestih skoraj ne zlijeta v eno samo široko spevno gesto.

Enostavno delo je oblikovano svobodno, skoraj rapsodično, pri čemer se glasba namesto strogega sosledja kontrastnih formalnih odsekov razvija kot neprekinjeni tok razpoloženj, v katerem se nežna lirična introspekcija in melanholija izmenjujeta z nemirnejšimi, bolj strastnimi vzgibi. Za posebno barvitost poskrbi prefinjena orkestracija z dvojno zasedenimi pihali, rogovi, trobentami in pozavnami, timpani, harfo in godali. Vendar kljub razmeroma bogati zasedbi orkester praviloma ne stopa v ospredje, ampak obdaja solistična glasova z ravno prav gosto zvočno kuliso ter poudarja spreminjajoče se barve njunega dialoga. Delo *Muza in pesnik* tako razkriva nekoliko drugačno podobo Saint-Saënsa, tisto, ki se odmika od snovalca bleščečih koncertov in diha jemajočih bravur, saj se pod značilno eleganco in formalno izbrušenostjo njegovega glasbenega jezika odpira intimnejši, melanholični in mestoma skoraj sanjavi svet. Prav v prepletu komorne senzibilnosti, poznoromantične spelnosti in razkošne orkestrske imaginacije se skriva posebna privlačnost tega redkeje izvajanega dela – glasbene meditacije o srečevanju dveh glasov, ki drug v drugem iščeta odgovor, dopolnitev in navdih.

Max Bruch (1838–1920) je tudi v svojem poznem ustvarjalnem obdobju ostajal zvest romantičnemu glasbenemu jeziku, ki je temeljil v široko razpeti melodiki, bogati tonalni harmoniji in neposredni izraznosti. Ko je leta 1911 ustvaril ***Dvojni koncert v e-molu***, op. 88, so evropsko glasbo že zaznamovale korenite slogovne spremembe, vendar se je Bruch zavestno oklepal estetskih idealov, ki so izoblikovali njegovo ustvarjalnost v drugi polovici 19. stoletja. Prav ta slogovna stanovitnost daje njegovim poznim delom svojevrsten značaj, pri čemer se njegova glasba ne ozira k modernizmu, temveč prejkone pogloblja, kolikor je bilo to še mogoče, izrazni svet nemške romantike. Delo je bilo prvotno zasnovano za klarinet, violino in orkester in je tesno povezano z dvema glasbenikoma iz Bruchovega osebnega kroga. Klarinetist je bil njegov sin Max Felix Bruch, ki mu je skladatelj delo tudi posvetil, part viole pa je namenil svojemu prijatelju, violinistu in violistu Willyju Hessu. Bruch je pozneje klarinetov part priredil za violino, s čimer je nastala danes izvajana različica za violino in violino. Prvotno različico sta Max Felix Bruch in Hess prvič izvedla marca 1912 v Wilhelmshavnu, partitura pa je bila objavljena šele leta 1942, torej več kot dve desetletji po skladateljevi smrti.

Tristavčni koncert že z nenavadno razporeditvijo tempov odstopa od klasičnega koncertnega modela: namesto hitrega