

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

GREGOR JAGODIČ  
MENTOR: DR. IGOR LUKŠIČ

**POLITIKA IN GLASBA**  
**GLASBA KOT INDIKATOR DEMOKRATIČNOSTI**  
**POLITIČNEGA SISTEMA**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

# KAZALO

1. UVOD.....	4
2. <b>METODOLOŠKI OKVIR</b> .....	7
2.1 DEFINICIJA POJMOV.....	7
2.1.1 <i>GLASBA</i> .....	7
2.1.2 <i>POLITIKA</i> .....	7
2.1.3 <i>ČAKRE</i> .....	8
2.1.4 <i>DEMOKRATIČNOST</i> .....	8
2.2 METODE DELA .....	9
2.3 HIPOTEZA.....	13
3. <b>GLASBENA ABECEDA</b> .....	14
3.1 LOČNICA MED GLASBENO INTIMO IN GLASBO, KI IZRAŽA DRUŽBENO DOGAJANJE .....	14
3.2 TON.....	15
3.2.1 <i>VIŠINA TONA</i> .....	15
3.2.2 <i>BARVA TONA</i> .....	16
3.2.3 <i>TRAJANJE TONA</i> .....	16
3.2.4 <i>MOČ ALI GLASNOST TONA</i> .....	16
3.3 ODNOS MED TONI .....	17
3.4 RITEM .....	17
3.5 TEMPO .....	18
3.6 INTERVALI .....	18
3.6.1 <i>EVREDITMIJA</i> .....	18
3.6.2 <i>INTERVAL</i> .....	19
3.7 LESTVIČNI NAČINI .....	20
3.8 INSTRUMENTI .....	20
4. <b>PRIMER DMITRIJA DMITRIJEVIČA ŠOSTAKOVIČA</b> .....	21
4.1 KRATEK ŽIVLJENJEPIS D. D. ŠOSTAKOVIČA IN PRIKAZ TEDANJEGA POLITIČNEGA STANJA V TEDANJI SOVJETSKI ZVEZI .....	21

4.2 ANALIZA PRVEGA STAVKA ŠOSTAKOVIČEVE 5. SIMFONIJE OP. 47 v d- molu .....	25
4.2 ELEMENTI ŠOSTAKOVIČEVE KODIRANE GLASBE .....	25
4.2.1 ANALIZA ZAČETNE TEME .....	25
4.2.2 ANALIZA PRVEGA DELA SREDNJEGA DELA .....	26
4.2.3 ANALIZA TRETJEGA DELA SREDNJEGA DELA.....	26
4.2.4 ANALIZA DRUGEGA DELA SREDNJEGA DELA - VNOS TERORJA....	26
4.2.5 ANALIZA ZAKLJUČKA .....	27
4.2.6 POVZETEK ANALIZE PRVEGA STAVKA.....	27
<b>5. PRIMER LUDWIGA VAN BEETHOVNA .....</b>	<b>29</b>
5.1 ORIS OBDOBJA BEETHOVNOVEGA USTVARJANJA .....	29
5.1.1 POLITIČNA DOGAJANJA PRED IN MED DUNAJSKIM KONGRESOM....	29
5.2 BEETHOVNOVA PRECEPCIJA JAVNEGA OZIROMA POLITIČNEGA .....	30
5.2.1 KRATEK ORIS ŽIVLJENJA LUDWIGA VAN BEETHOVNA .....	30
5.2.2 WELLINGTONOVA ZMAGA PRI VITTORIJI .....	31
5.2.2.1 ANALIZA WELLINGTONOVE ZMAGE PRI VITTORIJI .....	31
5.2.2.2 ANALIZA WELLINGTONOVE ZMAGE ALI BITKE PRI VITTORIJI ZA ORKESTER <i>Op. 91</i> .....	32
<b>6. PRIMER RICHARDA WAGNERJA .....</b>	<b>36</b>
6.1 WAGNERJEVA OPERNA DELA IN JUNAKI .....	36
6.2 WAGNER IN NACIZEM .....	38
<b>7. POLITIKA IN GLASBA V SLOVENIJI SKOZI PRIZMO SLOVENSKE FILHARMONIJE OD DRUGE SVETOVNE VOJNE DO DANES .....</b>	<b>41</b>
7.1 I. OBDOBJE – TAKOJ PO VOJNI DO SPORA Z INFOREMBIROJEM (1948 - 1952).....	41
7.2 II. OBDOBJE – OD SPORA Z INFOREMBIROJEM (1948 -1952) DO KONCA 70. IN ZAČETKA 80. LET.....	43
7.3 III. OBDOBJE – OD KONCA 70., ZAČETKA 80. LET DO OSAMOSVOJITVE.....	43
7.4 IV. OBDOBJE – PO OSAMOSVOJITVI DO DANES .....	44
<b>8. UGOTOVITVE .....</b>	<b>45</b>
<b>9. VIRI .....</b>	<b>49</b>

# 1. UVOD

Kljub temu da sta si razumevanje pojmov glasbe in politike na prvi pogled kontradiktorna, ponujata mnogo povezav.

Glasbo v njenem absolutnem pomenu razumemo kot simbol dobrega, čistega vira kreativnosti, poštenosti, kot samostojno območje, kjer ni konflikta interesov. Dobro poznamo rek, »kdor poje, zlo ne misli«.

Politika je mnogokrat enačena z jedrom zla, razumljena je kot atmosfera, ki je neprestano prežeta s spopadom interesov, kjer prevladujejo umazane igre za prevlado in je prisoten koncept moči, zmaga iznajdljivosti laži nad resnico itn.

Politika in glasba sta dva pojma, ki sta prežeta s stereotipi in zahtevata, da se ju preseže in s tem osvetli njuno povezavo. To je tudi namen moje diplomske naloge: prikazati nov odnos med politiko in glasbo.

Glasbo preučujejo različne znanstvene discipline: muzikologija, ekonomija, psihologija, politologija itn. Pri proučevanju glasbe bom uporabil politološki pristop, katerega bom natančneje opisal nekoliko kasneje. Poznamo namreč več pristopov:

Glasbeno zgodovinski ali muzikološki pristop: življenje in delo skladatelja v specifičnem zgodovinskem trenutku, njegov skladateljski razvoj na osebni in glasbeno širšem področju, njegova vpetost v družbo itn. Gre za idealni tip, ki je dovolj čist za našo zavest, da ga sprejme, deluje najbolj prepričljivo.

Ekonomski pristop: splošni ali »common sens« pristop proučevanja glasbe. Ekonomija lahko preko skladatelja posredno ali neposredno vpliva na glasbo. Neposredno jo lahko razumemo kot vir preživetja skladatelja, ki napiše skladbo za katero pridobi sredstva za lastno eksistenco. Posredna ekonomska kategorija pa upošteva posredne dejavnike oziroma tiste, ki nimajo neposredne povezave z golo eksistenco.

Psihološki pristop proučuje glasbo z več vidikov. Omenil bom dva<sup>1</sup>. Prvi se osredotoča na osebno doživljanje politike in političnega sistema oziroma okolja, v katerem ustvarja skladatelj, in druga, kako deluje na poslušalca<sup>2</sup> oziroma kdaj posameznik poseže po določeni zvrsti glasbe, po katerem skladatelju in kakšno vrsto zadovoljstva mu to povzroča.

Politološki pristop ali v tem primeru pristop združevanja več relevantnih znanosti – kot takšnega ga razumem in uporabljam v diplomski nalogi. Ne zanima me, katero stranko ali »predvolilni štab« podpira skladatelj. Zanima me glasba zgolj kot medij, ki je vključena v politični sistem (nacizem, komunizem, socializem, totalitarizem itn.); kaj izraža, kakšen tip glasbe narekuje katero od okolij ter ali je glasba osvobajajoča ali nas ustrahuje, ali je po svoji naravi svobodna ali nam daje občutek vzdrževanja reda (v smislu socializacije po Konfuciju, ki pravi, da je »glasba vzgojni faktor prvega reda in da je na vidnem področju tisto, kar je religija na nevidnem področju« (Confucius, 1988: 24-25)) in ali hkrati prispeva k stabilnosti političnega sistema. Moje diplomsko delo je torej osredotočeno na vprašanje, kako je glasba vpeta v razmerje političnih sil.

V diplomski nalogi obravnavam nov pristop proučevanja odnosa med glasbo in politiko, politološki pristop združevanja, kjer se skuša posamezne segmentirane enote znanstvenega proučevanja združiti v holonsko<sup>3</sup>, celostno predstavo.

V diplomski nalogi bom najprej predstavil svoj metodološki okvir, kaj razumem in v katerem kontekstu uporabljam osnovne pojme politika, glasba in čakre, nato bom še v tem sklopu predstavil hipoteze ter metode dela. Nadalje bom predstavil glasbeni jezik, in sicer izraznost glasbe, ton, ritem, tempo, glasnost, intervale, lestvične načine in instrumente. Tako sem želel približati glasbeni slovar bralcu za lažje razumevanje

---

<sup>1</sup> Poleg omenjenih dveh je še glasbeno izražanje, glasbena gramatika in logika, glasbena nadarjenost, oblike motivacije itn. (Motte-Haber, 1990:5-8).

<sup>2</sup> Umetnina ima tri ravni:

1. sama po sebi;
2. kako jo dojema uporabnik;
3. kako jo dojema in razume ter s katerim namenom jo razume ustvarjalec (Demšar M., intervju 2002a).

<sup>3</sup> Dr. Luka Krušič govori o holonskem razumevanju kot boljšem izrazu od holističnega, ki pa je nad okriljem holonskega. Oba izraza opisujeta celostnost (Demšar, 2003:4).

in sledenja poteku glavne misli v diplomskem delu. Nadaljeval bom s primerom Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča, predstavil njegovo življenje in politično dogajanje v tedanji Sovjetski zvezi, pri čemer se bom osredotočil na dogajanje nastanka Šostakovičeve Pete simfonije v d-molu op. 47 ter nato analiziral njen prvi stavek. Sledil bo primer Ludwiga van Beethovna z orisom njegovega življenja in takratnega političnega dogajanja v tedanji Avstriji. Predstavil bom Beethovno percepcijo političnega dogajanja in jo povezal z nekaterimi njegovimi kompozicijami. Analiziral bom njegovo simfonijo Wellingtonova zmaga ali Bitka pri Vittoriji za orkester op. 91, ki je dejansko opisovala omenjeno bitko. Pred tem bom dodal še opis omenjene bitke. Sledil bo primer Richarda Wagnerja, pri katerem se bom osredotočil na njegova operna dela, jih analiziral in skušal povezati s konceptom politične ideologije in javnega delovanja nacizma. Nadaljeval bom s predstavitvijo odnosa med politiko in glasbo v Sloveniji skozi prizmo Slovenske filharmonije po drugi svetovni vojni do danes. Delovanje Slovenske filharmonije bom časovno razdelil na štiri obdobja in povezal igrani repertoar v posameznih obdobjih z dogajanjem na političnem področju. Slovenski primer je v prid potrjevanju moje hipoteze in kot tak predstavlja nazorni prikaz povezave menjave političnega sistema tako z glasbenim programom kakor tudi z vsebino glasbe. V sklepu bom strnil ugotovitve iz posameznih področij in preveril hipotezo.

Morda bi kdo v moji diplomski nalogi pogrešal podrobnejši opis političnega sistema, vendar sem želel prikazati glasbo kot možen indikator političnega sistema in sem zato, kar je s političnega vidika zanimivo, usmeril raziskovanje svoje diplomske naloge na možne načine glasbenega izražanja političnega sistema ter na povezavo med politiko in glasbo s politološkega vidika.

## **2. METODOLOŠKI OKVIR**

### **2.1 DEFINICIJA POJMOV**

#### **2.1.1 GLASBA**

Bob Marley pravi, da nam glasba lahko obudi in privre različna čustva, spomine; lahko je znanje, vir relaksacije, stimulacije in komunikacije. Lahko je orodje upora. Danes pa je glasba med drugim tudi orodje globalizacije. Ta lahko tudi preko glasbe krepi in ponovno vzpostavlja narodovo zavest<sup>4</sup>.

Glasba skozi vibracijo na energetski ravni potuje do človeka in v njem izzove odziv. Pomembno pa je, kakšen je ta odziv (Zagorc 2003).

Glasba je kreacija umetnika, ki je zaznamovan s časom, prostorom in dogajanji v katerem živi oz. je živel.

Glasba kot izrazni jezik s svojo abecedo, slovnico in slovarjem lahko izraža skladateljevo intimo in opisuje družbene dogodke. Ti pa so pogojeni s trenutnim političnim razmerjem ideologij. Kot taka pa lahko glasba izraža strinjanje ali pa nasprotovanje aktualni politični ideologiji na bolj ali manj prikrit način.

#### **2.1.2 POLITIKA**

Politika omogoča družbeno delovanje oziroma delovanje za zadovoljitev potreb in uresničevanje lastnih interesov.

Paziti moramo, da so stališča politika skladna s politiko, saj je le-ta pogostokrat omadeževana zaradi neskladnosti delovanj politikov. Politika je dobra zadeva, ki prispeva k skupnemu dobremu in zadovoljevanju potreb družbe. Lahko je povezovalni dejavnik v družbi, ki brez nje ne more delovati. Politika je nekaj, kar uravnava želje, odločitve, rangira pomembnost izzivov s katerimi se sooča družba, skuša pomiriti razburjene duhove, mnogokrat ima vlogo t. i. velikega diplomata.

---

<sup>4</sup> <http://www.wowessays.com/dbase/ab4/ios47.shtml>

Politika naj bi tako skrbela za obče dobro vsakega posameznika, ne glede na njegov položaj v družbi. Skrbi za pravično alokacijo finančnih resursov. Biti politik je odgovornost.

Danes je politika čestokrat omadeževana z manipulacijo, kjer politiki uporabljajo preveč umazane instrumente za doseganje svojih interesov, kar že meji na pretiran egoizem, zaradi česar je civilizacija posledično visoko ogrožana.

V politično moč sodi tudi odgovornost za dejanja, ki jih storijo ljudje v politiki (kot celostna bitja), saj smo vsi odgovorni za posledice svojih dejanj.

### **2.1.3 ČAKRE**

Naše telo obdaja energetski plašč, ki se imenuje aura, in ga polni z energijo. To je neskončen kalup, v katerem se porajajo naše misli, čustva in odzivi. Vse, kar se zgodi na fizični ravni, se najprej odvije na energetski, ravni aure. V tem energijskem kalupu je sedem energijskih centrov, ki jim pravimo čakre. Le-ti so videti kakor vrtinci energije, ki se vrtijo z različno hitrostjo in oddajajo različne frekvence (Kokot-Kek, 1992, 1-2).

### **2.2.4 DEMOKRATIČNOST**

Demokratičnost pojmem in razumem v svoji diplomski kot družbeno-politično stanje, pozornost pa posvečam zlasti nadzoru političnega sistema nad posameznikom. Ali je ta pritisk vedno prisoten na subtilen ali direkten način. Pri tem demokracije ne razumem in kategoriziram na stopnjo demokratičnosti političnega sistema, kjer sta kriterija poleg splošne volilne pravice, sodelovanje državljanov pri vladanju in njenih odločitvah ter na kakšen način so državljani organizirani v politično telo in kako kot taki delujejo. Zanima me demokratičnost z vidika posameznika, njegove vse-svobode ustvarjanja in na kakšen način, subtilen ali direkten, nanj vpliva politična ideologija. Torej, ne zanima me, ali formalno in dejansko obstaja možnost sodelovanja državljanov pri oblasti, temveč svoboda umetnikovega ustvarjanja: v kolikšni meri je ali ni odvisna od trenutne politične ideologije. Pojem demokratičnosti in demokracije, kakor ga razumemo v polnem pomenu danes (participacija državljanov je urejena formalno in dejansko, veljajo zakonitosti pravne države in svoboda izražanja ter zbiranja), uporabljam pri analizi repertoarja Slovenske filharmonije.



## 2.2 METODE DE LA

Uporabil sem metodo analize primera, analize besedila, analize glasbenega besedila, analize posnetkov ter intervjuja. Pregledal sem notne tekste skupaj s poslušanjem. Uporabil sem metodo natančnega poslušanja glasbenega dela, pregledal repertoar Slovenske filharmoinje od druge svetovne vojne do danes. Osredotočil sem se na svoje občutke in se o teh pogovoril z Jožico Demšar, direktorico zavoda Holon Kumolus, z evritmistko Darjo Zagorc, Acijem Bertoncljem in Markom Letonjo. Pri notnem tekstu sem se osredotočil na uporabljene intervale, na kakšen način je skladba pisana: ali je tema, glasbena misel v oktavni legi (deluje močnejše) ali ne, kakšen je tempo, kakšen je ritem, kakšni so intervali, v katere instrumente je podana glavna melodija, skušal razložiti zakaj, kakšno vlogo imajo potem ostali instrumenti – če igrajo in zakaj v tej legi in s to temo. Predstavil sem tudi evritmijo in njen pogled na glasbo, posebej na intervale, ter skušal to znanje prenesti na primer D. D. Šostakoviča, s čimer sem predstavil moč posameznega intervala in je za razumevanje kodirane glasbe Šostakoviča osnovnega pomena. S tem sem želel prizemljiti subtilnost, ki jo lahko pozoren poslušalec zazna ob poslušanju tovrstne glasbe. Definiral sem pojme osrednjega pomena v mojem diplomskem delu. Preučil sem literaturo, ki mi je bila v pomoč pri raziskovanju, pregledal po internetu in se pogovoril s priznanimi slovenskimi strokovnjaki z glasbenega, s političnega in z duhovnega področja. Intervjuje sem opravil osebno, po telefonu ali pa po elektronski pošti.

Subtilno izražanje pogleda na politično dogajanje je pri vsakem skladatelju drugačno. Zato je treba razviti pri vsakem skladatelju drugačen, svojevrsten merski instrument in si na temu primeren način razlagati njegov izraz družbeno-političnega stanja. Zato je treba poznati repertoar njegovih del in s subtilnostjo ločiti dela, ki opisujejo družbeno-politične dogodke in dela, ki opisujejo umetnikovo intimo. Ta subtilnost se pridobi z vestnim poslušanjem in poglobljanjem v klasično glasbo. Nadaljnji korak je poznavanje družbeno-političnega konteksta, v katerega je bil skladatelj vpet, in na podlagi razumevanja njegovega glasbenega opusa povezati tako skladbo s političnim sistemom, pri čemer je merski instrument povezan in osnovan na poznavanju in razumevanju skladateljevega glasbenega izražanja. Tovrstno subtilnost sem skušal v svoji diplomski nalogi prenesti v znanstveni jezik.

V diplomski nalogi sem se osredotočil na klasično glasbo skozi tri velike skladatelje 19. in 20. stoletja. To so Ludwig van Beethoven, Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič in Richard Wagner. Na primeru Ludwiga van Beethovna in Dmitrija Dmmitrijeviča Šostakoviča sem opisal politično stanje, v katerega je bil vpet posamezni skladatelj, ter predstavil njegovo življenje. V tem pogledu sem analiziral simfonično delo Ludwiga van Beethovna Wellingtonova zmaga ali bitka pri Vittoriji za orkester op.91 in Šostakovičev prvi stavek Pete simfonije v d-molu op. 47. Ti dve deli sem predstavil, ker vsaka od njiju najbolj opisuje in izžareva tedanje politične razmere. Da sem se odločil ravno za ti dve skladbi, sem pregledal opus, ki sta ga skladatelja ustvarila, in na primeru Pete simfonije D. D. Šostakoviča sem to subtilno zaznal in kasneje preveril v literaturi in se posvetoval s priznanimi slovenskimi in tujimi glasbeniki, ki so mojo zaznavo potrdili (Letonja, Bertoncelj, Ahačič, Bedina, Morris, Voglar-Sojar, Kušar, Demšar, intervju 2002). Na Wellingtonovo zmago ali bitko pri Vittoriji za orkester op. 91 me je opozoril prof. Kušar.

V obeh primerih sem povzel in orisal takratno družbeno politično dogajanje in vpel posameznika vanj. Skušal sem pokazati, kako je bil povezan z družbenim dogajanjem, kakšna so bila njegova stališča in kakšen odnos je imel do političnih razmer. Skušal sem tudi prikazati, kako so posameznega skladatelja dojemali aktualni najvišji politični voditelji. Pri Šostakoviču in Beethovnu sem se osredotočil na analizo izbranih del in jih skušal preko simbolike povezati z ustreznimi družbeno-političnimi dogajanja.

Na primeru Šostakoviča sem razdelil prvi stavek njegove Pete simfonije na pet delov in vsakega posebej preučil. Pomagal sem si z intervalno analizo tem, nadaljeval z analizo instrumentov, ki igrajo (glavne) teme. Na simboličen način sem predstavil, kaj pomenijo zasedeni instrumenti, zakaj igrajo v bolj ali manj običajnih registrih. Predstavil sem še oznake za dinamiko, tempo in ritem. V posameznem delu simfonije sem skušal s pomočjo vseh naštetih elementov (kateri instrumenti in v katerih registrih igrajo teme, zakaj ravno tako dinamiko, tempo in ritem, kakšno stanje je s tem skladatelj izrazil, katere intervale uporabi skladatelj) podati njihov simbolični pomen ter to povezati z družbenim dogajanjem in vpetostjo skladatelja v politične razmere. Glasbene termine, ki jih uporabljam v analizi, sem predstavil v glasbeni

abecedi in predstavil njihovo simbolično ter izrazno moč. S tem sem bralcu omogočil lažje sledenje in razumevanje analiz omenjenih del.

Pri Ludwigu van Beethovnu sem najprej predstavil dogodke, ki so privedli do Dunajskega kongresa in do ustanovitve Svete alianse, nato na kratko predstavil njegov življenjepis ter njegovo vpetost v politični prostor Dunajskega kongresa; mesta, ki je postal center tedanje Evrope. Povezal sem Napoleonova bojevanja z njegovim ustvarjanem, pri čemer sem predstavil in analiziral resnično bitko pri Vittoriji, kjer je Wellington porazil Napoleona, in podal razloge, zakaj je Beethoven napisal to delo, če vemo, da je najprej slavil Napoleona in mu posvetil svojo Tretjo simfonijo. Pri analizi orkestralnega dela Wellingtonova zmaga ali bitka pri Vittoriji op. 91 sem se osredotočil na instrumente, ki igrajo glasvne teme, predstavil dinamike in oznake za tempo ter podal njihov simbolični pomen. Poglobil sem se v analizo tonalitete, ki jih je skladatelj uporabil za uprizoritev francoske in angleške strani. Te tonalitete sem povezal s čakrami in tako predstavil Beethovnovno vpetost in glasbeno izražanje tedanjega političnega stanja.

Na primeru Richarda Wagnerja pa sem kratko predstavil njegova operna dela, jih okrepil z Nietzschejevim spisom Primer Wagner in skušal osvetliti skupne točke nacističnega političnega delovanja in vsebino Wagnerjevih oper. Za simbolično razlago Wagnerjevih prijemov sem uporabil povezavo instrumentov in človeka, kakor pri Šostakoviču. Pri tem sem se osredotočil na njegovi dve operi Lohengrin in Parsifal. Uporabil sem tehniko 'splošni pregled orkestracije', kar pomeni, da sem pregledal partituri omenjenih oper in ugotavljal izvajalno zasedbo skozi opero. S tem sem povezal Wagnerjevo glasbo z nacistično politično ideologijo, poiskal sem tudi skupne točke Wagnerjevih opernih del in javnih shodov nacistov, pri čemer sem citiral njihovo zborovanje iz dnevnika ameriškega novinarja Williama Shirerja. Tu se nisem osredotočal na Wagnerjev življenjepis in njegovo vpetost v tedanja politična dogajanja. Na podlagi osvajalske politike nemškega cesarja Vilijema II., ki je osnoval svojo zunanjo politiko na osvajanjih za življenjski prostor Nemcev (Nešović, 1993), lahko sklepamo, da je bil Wagner v duhu s takratnim aktualnim časom in uglasbil tedanjo, v zraku plavajočo ideologijo, ki se je zrcalila tudi na političnem področju antisemitizma, na kateri so kasneje svoj politični položaj osnovali nacisti. To je

razlog, poleg Nietzschejevega spisa Primer Wagner, zakaj sem povezoval Wagnerjevo operno ustvarjanje z nacizmom.

V primeru Slovenske filharmonije govorim o politični evoluciji na slovenskem od druge svetovne vojne dalje pa vse do procesa konsolidacije demokracije v Sloveniji in demokratičnega kapitalističnega tipa demokracije v Sloveniji skozi prizmo repertoarja omenjene filharmonije, in sicer s pojmovanjem demokracije, kot jo razumemo danes. Pri tem sem se osredotočil na naslove del, ki so jih izvajali, ter na število njihovih repriz, nato sem pregledal od katerih skladateljev so bile izvedene krstne izvedbe, s kakšnim naslovom in ob katerih priložnostih oziroma s kakšnim namenom so bili koncerti izvajani ter kakšen je bil njihov program. Vzporedno s spreminjanjem repertoarja skozi časovno dimenzijo sem sledil tudi aktualnim političnim dogodkom v Sloveniji in povezal repertoarno odvisno spremenljivko s politično, ki je v tem primeru neodvisna. Tako sem želel prikazati odvisnost glasbenega programa od političnega sistema, ki se spremeni iz manj v bolj demokratičnega.

Izbral, analiziral ter s političnim dogajanjem sem povezal dela, ki so za namen mojega diplomskega dela najčistejša in najbolj razumljena za našo zavest. V ugotovitvah sem povzel bistvo povezave glasbe posameznega skladatelja z razmerjem tedanjih političnih sil in jih povezal v shemo (shema št. 1), kjer sem obrazložil in razdelal rezultat hipoteze.

Demokratičnost političnega sistema v primeru D. D. Šostakoviča in takratne Sovjetske zveze sem predstavil preko Šostakovičevih spominov, kakor se jih je spominjal Simon Volkov, njegovega življenjepisa in intervjujev ljudi, ki so imeli tudi čast, da so se z njim osebno (prof. dr. Katarina Bedina) ali posredno (Aci Bertoncej) srečali. Opisal sem tudi dogodke ob nastanku njegove Pete simfonije v d-molu op-47 in pričajo o visoki stopnji političnega nadzora nad posameznikom. V primeru Ludwiga van Beethovna teže govorimo o demokratičnosti političnega sistema, saj tudi ni bilo večje ozaveščenosti o tem pojmu, kakor poročajo viri (Saide, 2001; Benko, 1997; Andreis, 1966; Potemkin, 1947). Beethoven, kot največji skladatelj svojega časa, ki ga je poznal ves Dunaj (Andreis, 1996: 343-344), je bil bolj izpostavljen političnemu pritisku. Na kakšen način in v kolikšni meri pa predstavljam v poglavju o Beethovnu.

Primer Wagner sem osnoval v primerjavi z nacistično ideologijo, ki je v svojem delovanju uničila vse ideologije in njene zagovornike, ki je niso podpirali. Razumljivo je, da je v tem pogledu stopnja demokratičnosti nizka, a kakor sem že povedal, je Wagner ustvarjal v prostem duhu svojega časa in so ga nacisti zlorabili. Opisujem načine in postopke nacističnega političnega propagiranja in jih povezujem z Wagnerjevimi deli, ki vsebujejo idejo o antisemitizmu. S pomočjo Nietzschevega spisa Primer Wagner prikazujem, kako je lahko glasba orodje vstopa nedemokratičnega političnega sistema v družbeni prostor. Na primeru Slovenije in njenega osrednjega orkestra Slovenske filharmonije prikazujem, kako se repertoar in vsebina glasbe usklajujeta s konsolidacijo demokracije.

### **2.3 HIPOTEZA**

Zagovarjam tezo, da je glasba lahko tudi indikator demokratičnosti političnega sistema.

### 3. GLASBENA ABECEDA

Glasbeniki so umetniki – ljudje, ki so zaznamovani s časom, prostorom in dogajanjem, v katerem živijo. To lahko razumemo kot dihanje. Pri vdihu zajameš čas, prostor in dogajanje okrog sebe (tako rekoč makrokozmos). Nato v sebi predihaš vdihnjeno skozi svoje telo, dušo in duha. Nato izdihneš kreacijo, ki jo deliš z drugimi (mikrokozmos). Kakor ima jezik svoj slovar, slovnico in abecedo, ima glasba naslednje elemente: ton, ritem, tempo in intervale. Pomemben del glasbe so tudi instrumenti, ki izvajajo skladbo. S svojo slovnico lahko tako glasba izraža umetnikovo intimo in opisuje družbeno dogajanje.

#### 3.1 LOČNICA MED GLASBENO INTIMO IN GLASBO, KI IZRAŽA DRUŽBENO DOGAJANJE

Ludwig van Beethoven se je veselil Napoleonovega prihoda, zato mu je leta 1803 posvetil svojo Tretjo simfonijo Eroico op. 55 v es-duru. Posvetilo je bilo napisano »for the fellow of the same age«<sup>5</sup>. Leta 1804 pa je Beethoven zvedel, da se je Napoleon oklical za cesarja in se vprašal: "Ali ni tudi on le navaden človek? Sedaj bo pohodil vse človeške pravice in vsiljeval le svoje ambicije. Postavil se bo nad vse in postal tiran".<sup>6</sup> Bil je popolnoma razočaran in zato je tudi prečrtal omenjeno posvetilo. Leta 1809 je Napoleon Bonaparte I. oblegal Dunaj, katerega so Dunajčani mirno predali, saj niso želeli, da bi ga Francozi poškodovali. Ob streljanju topov na obrobju Dunaja je umrl Joseph Haydn, veliki skladatelj in eden članov stare Dunajske šole (poleg Mozarta in Beethovna).

Za izraz Beethovnovе intime omenjam izpoved ljubezni v drugem stavku Petega koncerta za Klavir in orkester v es-duru z oznako Adagio un poco mosso in Patetično sonato op. 13 v c-molu, drugi stavek z oznako Adagio cantabile. Omenjene skladbe vsebinsko ločujejo glasbeno intimo od glasbe, ki opisuje družbeno -politično dogajanje.

---

<sup>5</sup> Napoleon je bil od Beethovna le manj kot leto dni starejši. Napoleon se je rodil leta 1769, Beethoven pa leta 1770 (<http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>).

<sup>6</sup> Citirano iz <http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>

Isto ločevanje med umetnikovo intimo in glasbo, ki opisuje družbeno-politično dogajanje, lahko najdemo pri Fridericku Chopinu. Leta 1830 so se Poljaki uprli Ruski nadoblasti in izbruhnila je revolucija, ki pa je bila krvavo zatrta. Chopin je iz varnostnih razlogov zapustil Varšavo in šel v Pariz. Ta dogodek ga je tako pretresel, da je napisal Revolucionarno etido op.10 št. 12 v c-molu (Šindič, intervju 2002, Bertonecelj, intervju 2002).

Chopin ponuja mnogo intimne glasbe. Primer je njegova Ljubezenska etida, op. 10. št. 3 v e-duru (Šindič, intervju 2002, Bertonecelj, intervju 2002).

Prav tako dvojnost lahko opazimo pri Šostakoviču. Vse njegove simfonije (izjemi, poleg Prve simfonije<sup>7</sup>, sta tudi 14. in 15. simfonija, ki opisujeta smrt) in filmska glasba sodijo na področje javnega delovanja skladatelja in glasbe, ki ustrezajo političnemu »konceptu« in smernicam politične ideologije. Intimni pol pa predstavljajo njegovi godalni kvarteti (tudi nekateri klavirski triji in kvarteti). Njegovo »javno« delovanje s subtilnimi načini prikazovanja resnice bom opisal kasneje na primeru Pete simfonije op. 47 v d-molu, prvi stavek – moderato.

### **3.2 TON**

Ton ima štiri lastnosti. To so višina, barva, trajanje in moč ali glasnost (Mihelčič 1998:6).

#### **3.2.1 VIŠINA**

Višine tonov razdelimo v tri skupine: visoki, srednji in nizki. Tudi skupine instrumentov v orkestru so temu prilagojene. Temu sledi tudi zapis v partituri. Najvišje so pihala, nato trobila, tolkala in godala. Redki so instrumenti, ki zmorejo celoten razpon tonov. Taki instrumenti so npr: čelesta, harfa, orgle in klavir.

Skladatelj namenoma izbere določeno lego tonov, saj ima vsaka višina tona svojo izrazno moč. Tako se za bolj udarniške teme oziroma glasbene misli uporablja nižje

---

<sup>7</sup> Prvo simfonijo je napisal pri svojih 19. letih za diplomsko nalogo in je bila še precej vedre in politično neobremenjene narave.

tone; za lahkotne in iskrive, kakor iz neba dane, višje in pa srednje tone itn. Kombinacij je veliko.

### **3.2.2 BARVA TONA**

Barva tona je odvisna od izbire instrumenta ali glasu. Poznamo instrumente, ki imajo temnejšo ali svetlejšo barvo, kot je viola (temnejša barva od violine). Šostakovič violo uporablja tudi za uprizarjanje »zle« slutenj občasno v kombinaciji s kontrabasom in fagotom. Vsak pevec lahko s svojim nastavkom osvetli ali otemni ton.

### **3.2.3 TRAJANJE TONA**

Trajanje tona je časovno razmerje med dolžinami tonov. Poznamo različne oznake za dolžino tona. To je celinka, ki ima dve polovinki. Ena polovinka ima dve četrtniki, ena četrtnika ima dve osminki, ena osminka dve šestnajstinki in ena šestnajstinka dve dvaintrideštinki itn. Vsaka od omenjenih dolžin tonov ima tudi lastno pripadajočo pavzo. Tudi pavza je pomemben sestavni del glasbe in glasbenih misli.

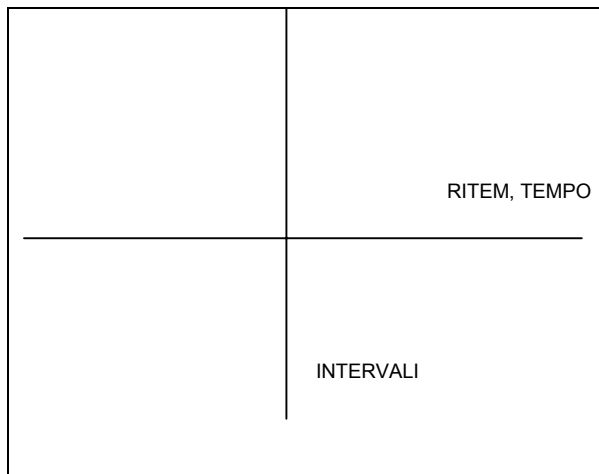
### **3.2.4 MOČ ALI GLASNOST TONA**

Skladbe imajo predpisane različne glasne jakosti, s čimer se dodatno določa karakterno lastnost skladbi. Poznamo več oznak. Razdelimo jih v tri kategorije. To so tiho (piano – p, pianissimo – pp), srednje glasno (mezo piano – mp, mezzo forte – mf) in pa glasno (forte – f, fortissimo – ff, forte fortissimo – fff). Tihe dinamične oznake so uporabljajo za nežne, plahe, meditativne in mirne glasbene situacije, glasne pa za prodor ali poudarjanje glasbene teme oziroma glasbene misli, lahko za opis nečesa hudega, krutega itn.



### 4.3 ODNOS MED TONI

Odnos med toni uprizarja slika 1.



slika 1

Odnos med toni je vertikalni in horizontalni. Horizontalni odnos izraža tempo in ritem, pri čemer ritem pomeni, v kakšnem časovnem razmerju si sledijo toni. Tempo pomeni, kako hitro izvajamo skladbo. Vertikalni odnos med toni pa predstavljajo intervali (slika 1).

### 3.4 RITEM

Ritem je nekaj kar celotno skladbo prizemljuje (Demšar, intervju 2002). Intervali in melodija so duhovne kvalitete glasbe, ritem pa zemeljske. Glasba tako uravnava zemeljske in duhovne kvalitete. Glasba tako predstavlja absolutnost človekovega življenja. Lahko ji rečemo, da njen zapis nosi usodo človeštva in ponuja rešitve za vsakršne probleme. Glasba se približuje svetu, od koder prihajamo ter kamor gre naša duša med spanjem. Nekaj najbolj značilnih ritmov: valček, poloneza, koračnica, marš itn. Vsi omenjeni ritmi sodijo med enakomerne ritme. Poznamo pa tudi nasprotno ritme, kjer na en vzmah ali eno dobo zaigra leva roka dva tona, desna pa tri. Tak primer je Debussyeva Arabeska št. 1. Skratka, ritem je osnovni sestavni del vsakega glasbenega dela. Ritem je vedno prisoten, čeprav ni podanega osnovnega ritma – notne vrednosti so še vedno v sorazmerjih.

### 3.5 TEMPO

Tempo pomeni hitrost izvajanja skladbe. Tempo je dodatna moč izraznosti skladbe. Oznake za tempo ali hitrost izvajanja skladbe razdelimo v tri skupine: počasni (largo, lento, adagio), zmerno hitri (andante, andantino, sostenuto, moderato) in pa hitri (allegro, vivo, presto, prestissimo).

### 3.6 INTERVALI

Intervale najbolj jasno predstavlja evritmija.

#### 3.6.1 EVRITMIJA

EU pomeni v grščini dobro, lepo, RITMOS pa enakomerno razčlenjeno gibanje. Leta 1912 je oče antropozofije in waldorfske šole Rudolf Steiner utemeljil evritmijo na izhodišču, da je človek celostno bitje, ki ima fizično, življenjsko, duševno in Jaz telo. Evritmija je gibanje, ki si prizadeva, da med vsemi štirimi elementi vzpostavi pravo ravnovesje; to je harmonija med mišljenjem, čutenjem in voljo (Zagorc, 2003).

Evritmija je vidna glasba in je vidni govor, saj njeno gibanje izhaja iz poznavanja in oživljanja skritih zakonitosti glasbe in govora. Pri petju in govoru se človekovi govorni organi premikajo na določen način in tvorijo očem nevidno gibanje zračnih tokov, po katerih pride glas ali ton od naših glasilk. Skozi govorno evritmijo se ta gibanja vidno razodenejo in človek je tako ponovno voden k močnem govoru, skozi glasbeno evritmijo pa k skrivnostnim sporočilom glasbe: ritmu, taktu, intervalom, tonom lestvice (ibid).

Glasba oziroma glas potuje do človeka na energetski ravni in pri njem sproži reakcijo. Reakcija je odvisna od akcije in reaktanta (v tem primeru sprejemnika). Skozi glasbeno evritmijo se nam tako razodevajo moč ritma, takta, melodije, intervalov in tonov lestvice; skozi govorno evritmijo pa je človek ponovno voden k moči govora in besed. Oboje človeka notranje preoblikuje, krepi fizično in življenjsko telo, širi duha in plemeniti dušo. Evritmija je pot k samemu sebi in hkrati pot k poglobljenemu

razumevanju drugih in sveta, je pot v naprej. Evritmija se razvija v tri smeri: umetniška, pedagoška in zdravilna evritmija (ibid).

### 3.6.2 INTERVAL

Interval je razdalja med dvema tonoma. Tako kot se ljudje srečujemo drug z drugim in se ob takih priložnosti drug drugemu razodenemo - sebi in svetu, tako se tudi intervali med seboj družijo. Če dobro prisluhnemo intervalu, doživimo in spoznamo tisto, kar je v odnosu tonov posebnega, enkratnega. Evritmist želi izraziti ravno omenjene kvalitete, predstaviti neizrečeni odnos med intervaloma, njuno notranje življenje. Interval se tako giblje v času in prostoru, je tisto, kar se zgodi v odnosu med dvema tonoma (Zagorc, 2003).

*Prima:* Dvakrat zaporedno zaigran isti ton daje občutek zaprtosti, začetne točke. Kakor seme, ki počiva in čaka, da vzkali (Zagorc, 2002).

*Sekunda:* Gre za gibanje, kot bi iz mrtve stene stopilo življenje. Sekunda je glasbeno vprašanje. Seme kali svojo kal iz semenskega ovoja (ibid).

*Terca:* Potrditev človekove notranjosti. Skozi terco je duša najbolj intimno nagovorjena. Ima ključno vlogo pri oblikovanju dura (V3) in mola (m3) (ibid).

*Kvarta:* Gre za stanje budnosti, zavedanje samega sebe, doživetje sebe v mejah svojega telesa (ibid). Šostakovič uporablja ta interval, posebno zv4, kar glasbeno pomeni diabolus v glasbi (ali hudič v glasbi); uporablja ga pri uprizarjanju terorja.

Po psihologiji glasbe izražajo intervali od prime do kvarte nemir, vprašanje, žalost, zaprtost, otožnost. Intervali od kvinte do oktave izražajo odpiranje svetu, objektivnemu, vsemu kar nas obdaja, razen septime, ki nas kliče k odgovornosti (Motte-Haber, 1990: 280). Od prime do kvarte so tudi intervali, ki so obrnjeni navznoter, v človeka samega; navzven pa so obrnjeni intervali od kvinte do oktave (Zagorc 2002, intervju). Intervale od prime do kvarte vključujemo v mikrokozmos, intervale od kvinte do oktave pa v makrokozmos (Demšar 2002, intervju).

*Kvinta:* Duhovnost želi priti do izraza, do veljave. Vse zemeljsko se da obvladati, če smo obrnjeni k silam svetlobe. To so zlata vrata v svet (Zagorc, 2002).

*Seksta:* Osvobojeno je vse, kar je bilo notranje doživeto skozi vse kozmične prostore. Čista duhovnost. Simbolizira polet, harmonijo, vrata v svet veselja (ibid).

*Septima:* Je boleča, gre za občutje nerazrešenosti, dramatičnosti, je skrivnostnega značaja, izraža nemir. Odpira vprašanje razpetosti današnjega človeka med duhovnim in materialnim. Danes najbolj aktualen interval (ibid).

*Oktava:* Septima je izrazit nemir, ki vodi v oktavo. Oktava je doživetje samega sebe na višjem nivoju, srečanje svojega višjega jaza. Je čas jeseni, ko dozori plod (ibid).

Interval vsebuje kvalitativne in kvantitativne lastnosti. Po kvantiteti jih imenujemo z latinskimi vrstnimi števnikami (prima, sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima, oktava) in obsegajo različne stopnje (prima obsega eno stopnjo, sekunda dve, terca tri itn.). Kvalitativne lastnosti intervalov pa so veliki (V), mali (m), čisti (Č), zvečani (zv) in zmanjšani (zm). Prima, kvarta, kvinta in oktava so po kvaliteti čisti, zvečani in zmanjšani; sekunda, terca, seksta in septima pa so po kvaliteti veliki in mali intervali (Mihelčič, 1998: 45-51). Veliki intervali delujejo bolj odprto in sijoče kot mali (Zagorc 2002, intervju).

### **3.7 LESTVIČNI NAČINI**

Skladatelj lahko izbira med tremi lestvičnimi načini: med tonalnostjo, atonalnostjo (kjer ni centralnega tona, na katerega bi se skladba oprla) in modalnostjo (npr. starocerkvene lestvice). Najbolj pogoste so tonalne lestvice, kamor sodita dur in mol. Dur vsebuje veliko terco in je sijoč, mol pa vsebuje malo terco in je otožen.

### **3.8 INSTRUMENTI**

Vsak instrument ima svoj razpon tonov, svojo barvo in moč. Vse te lastnosti instrumentu pripisujejo specifično posebnost, s katero lahko simbolično razložimo njihov pomen. Skupine instrumentov v simfoničnem orkestru so: godala (violina, viola, čelo, kontrabas), pihala (piccolo, flavte, oboe, klarinet piccolo, klarinet, fagot, kontrafagot), trobila (rog, trobente, pozavne, tuba), tolkala (timpani, triangel, veliki

boben, činele, vojaški boben, viseč krožnik), brenkala (kitara, tamburice, harfa), zveneča tolkala (zvončki, ksilofon) in glasbila s tipkami (čelesta, klavir) (Voglar Sojar, intervju 2003).

Njihovo simbolično vrednost lahko prenesemo na človeka. Za razumevanje in interpretacijo Šostakovičeve »kodirane« glasbe je to osnovnega pomena. Trobila in pihala pripisujemo glavi, godala k srčni sredini vse do trebušne prepone. Od trebuha oziroma trebušne prepone niže pa so tolkala. To lahko povežemo z mišljenjem (pihala in trobila), čutenjem (godala – srčna sredina; Egipčani so verovali, da je tu tudi človeška žleza, kjer je povezava z onostranstvom (Pogačar 2002, intervju)) in hotenjem oziroma voljo (tolkala).

## **4. PRIMER DMITRIJA DMITRIJEVIČA ŠOSTAKOVIČA**

### **4.1 KRATEK ŽIVLJENJEPIS DMITRIJA D. ŠOSTAKOVIČA IN PRIKAZ POLITIČNEGA STANJA V TAKRATNI SOVJETSKI ZVEZI**

Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič se je rodil 12. septembra leta 1906 v St. Petersburgu. Umril je 9. avgusta leta 1975. Bil je glasbeni pedagog, pianist, mirovnik in skladatelj. Skladati je pričel med 9 in 11 letom, že po enoletnem obiskovanju glasbene šole. Pri svojih štirinajstih letih je pričel obiskovati razred Leonida Nikolajevga, znanega sovjetskega pianista. Ko je bil star 19 let je za diplomsko nalogo napisal Prvo simfonijo, ki je bila precej vedre narave in ideološko neobremenjena. Simfonija je dosegla velik uspeh in kmalu je bila na rednem repertoarju na vseh sovjetskih koncertnih odrih. Šostakovič je napisal 15 simfonij, 9 oper in baletov, 15 godalnih kvartetov, zbirko klavirskih preludijev, napisal je glasbo za več kot 20 filmov itn. Šostakovič je menil, da se je prikupil Stalinu, ker je napisal glasbo za film, ki je opevala Stalina – dva od teh filmov sta bila nagrajena (Padeč Berlina in Nepozabno devetnajstodevetnajst). Poleg tega je zastopal Rusijo na različnih mirovniških kongresih, od katerih je najbolj znani kongres v New Yorku leta 1949, za kar ga je po telefonu prepričeval sam Stalin. Za svoja mirovna prizadevanja je leta 1954 dobil mednarodno nagrado za mir (Volkov, 2002: 285-300; Bertonec 2002, intervju; Konte, 1994b: 1-7; Norris, 1982: 220-224; Saide, 1986: 175-182, Morris, intervju 2002).

Peto simfonijo je napisal leta 1937, v dobrih treh mesecih. Star je bil 31 let. Leto prej se je že pričela španska državljanska vojna, Hitler pa se je že pripravljaj na aneksije (1938 – Avstrija, 1939 – Češka) (Saide, 1986: 185; Nešović1993).

'O Stalinu, Ždanovu in Hruščovu mi tu ni treba govoriti. Vsakdo ve, kako nezadovoljni so bili z mojo glasbo. ... Bili so možje z brezmejno oblastjo. ... In tovariši voditelji so to oblast uporabljali, ne da bi si kaj pomišljali, posebno, če se jim je zazdelo, da je prizadet njihov pretanjeni okus. Umetnik, čigar portret ni bil podoben voditelju, je izginil za vse večne čase. Prav tako tudi pisatelj, ki je uporabljal »nespodobne besede«. Ponoči je kdove kdo prišel ponje. To je vse. In to niso bili osamljeni primeri, izjeme. To morate razumeti. Ni bilo pomembno, kako se je na tvoje delo odzvalo občinstvo in ali je bilo všeč kritikom. O življenju in smrti je odločalo zgolj eno: kako je tvoje delo všeč voditelju. Poudarjam: o življenju in smrti, zakaj tule govorimo o življenju in smrti dobesedno, ne v prenesenem pomenu besede. To morate razumeti. Zdaj vidite, zakaj je nemogoče odgovoriti na vprašanje, ali sem bil vznemirjen. Seveda sem bil,' (Volkov, 2002: 118).

Peta simfonija je v Rusiji doživela veličasten uspeh. Šostakovič je v sporočilu za javnost napisal, da je simfonija »odgovor sovjetskega umetnika na pravično kritiko«. S tem je pomiril razburkane duhove ter rešil svojo ter kožo najožjih družinskih članov in prijateljev. Januarja leta 1936 je partijski časopis Pravda objavil kritiko brez podpisa: »Kaos namesto glasbe«. Bila je kritika na njegovo nadvse uspešno opero Lady Macbeth z Mcenskega okrožja, ki jo je napisal leta 1934. V dveh letih je opera krožila po vsej Rusiji. V januarju 1936 si jo je prišel ogledat Stalin. Opera mu ni bila všeč in že naslednjega jutra je Pravda objavila kritiko. Opera je bila v hipu prepovedana. Šostakovič se je bal nadaljnjih dogodkov, namreč potekale so najhujše Stalinove čistke od 1936 pa do 1938 leta, zato je raje umaknil svojo Četrto simfonijo, ki naj bi imela krstno uprizoritev decembra 1936 (prvič je bila izvedena šele po 25 letih, leta 1961). Vsako uro od objave kritike dalje je pričakoval, kdaj bodo prišli ponj. Ni vedel za dan vnaprej ali bo sploh še živ. V najhujših časih je pomislil tudi na samomor. V tem obdobju je pričel pisati tudi godalne kvartete, ki so osebnostne nravi (Kay, 1971: 24-36; Seroff,1970: 230 -234, Konte 1994b: 1-7).

'Dne 28. januarja 1936 sem na železniški postaji v Arhangelsku kupil *Pravdo*. Odprl sem jo, listal po njej in našel članek: »Zmeda, ne pa glasba«. Tega dne ne bom nikoli pozabil, verjetno je bil to najbolj znamenit dan v mojem življenju. Ta članek na tretji strani *Pravde* je spremenil vse moje življenje. Natisnjen je bil brez podpisa, kot uvodnik – to je, izražal je mnenje partije. V resnici pa je izražal Stalinovo mnenje in to je bilo veliko bolj pomembno. ... Tudi naslov »Zmeda, ne pa glasba« je Stalinov. Dan pred tem so v *Pravdi* natisnili voditeljeve in učiteljeve bleščeče pripombe k osnovam novih zgodovinskih učbenikom in tudi tu je govoril o »zmedi«. Besedilo voditelja ljudstev in prijatelja otrok je bilo tam natisnjeno z njegovim podpisom. Besedica »zmeda« mu je obtičala v možganih, kakor se pač često primeri duševno bolnim. In tako jo je uporabljal vsepovsod. Prav res, zakaj reči tej glasbi zmeda? No torej, opero so vzeli s sporeda. Organizirali so zborovanja, da bi »zmedo« vbili v glavo vsakomur. Vsi so se odvrnili od mene. V članku je bil stavek, ki je sporočal, da bi se vse skupaj »lahko zelo slabo končalo«. Vsi so čakali, kdaj pride takšen konec,' (Volkov, 2002: 135).

Vsebina *Lady Macbeth*: Katarina, žena trgovca Izmajlova, ki gre na pot, se speča s služabnikom Sergejem. To odkrije Katarinin tast, zato ga Katarina zastrupi. Ko pride mož domov ju zaloti – Katarina in Sergej ga ubijeta ter naznanita poroko. Na svatbo vdre policija, saj je bilo odkrito neko truplo. Katarina prizna umor. Odvedejo ju v taborišče v Sibirijo. Tu se Sergej zagleda v jetnico Sonjetko. Zanj izmakne Katarini nogavice. Ko Katarina to ugotovi, se vanjo zapodi in padeta v reko ter se utopita (Samec, 1974: 224-226).

'Nadaljevalo se je kakor v nočni mori. Eden mojih prijateljev, ki se je s Stalinom poznal, je mislil, da bi mi lahko kako pomagal, pa je Stalinu napisal obupano pismo. V pismu je zatrjeval, da Šostakovič konec koncev le ni izgubljena duša, saj je poleg sprevržene opere *Lady Macbeth iz Mcenskega okrožja*, ki jo naše slavno glasilo *Pravda* kritizira po vsej pravici, napisal tudi nekaj glasbenih del, ki opevajo našo socialistično domovino. Stalin je prišel pogledat balet na mojo glasbo *Bistri potok*, ki so ga izvajali v Bolšoju.' ... 'Nasledki voditeljevega in učiteljevega kulturnega izletka so znani – še prej kot v desetih dneh po prvem članku v *Pravdi*, so objavili naslednjega. Ta je bil napisan bolj slovnično pravilno, z manj cvetkami, ampak kar je

zadevalo mene, ni bil zato nič manj prijaznejši. Dva uvodničarska napada v *Pravdi* v desetih dneh – to je bilo za enega človeka preveč. Zdaj je vsakdo zagotovo vedel, da bom pogubljen.' ... 'Od tega trenutka naprej so mi prilepili etiketo »sovražnik ljudstva«. ... 'Sovražnik ljudstva so mi pravili po tihem in naglas z govorniških odrov. V nekem časniku so takole naznanili moj koncert: »Danes koncertira sovražnik ljudstva Šostakovič,«' (Volkov 2002:136)

'V času o katerem govorim prav sedaj, sem bil blizu samomora. Nevarnost me je navdajala z grozo – nisem videl drugega izhoda (druge poti) iz tega. Strah me je popolnoma zaslužnil. Nič več nisem bil gospodar svojega življenja, moja preteklost je bila prečrtana. Prihodnost ni bila videti nič manj žalostna. V tem hipu sem si obupano želel izginiti. Smrt je bila edini možni izhod. O tej možnosti sem razmišljal s slastjo,' (Volkov, 2002: 139).

Veliko njegovih umetniških kolegov, prijateljev, znancev in sorodnikov je bilo odpeljanih v taborišča, v Gulag, tretji so izginili brez sledu itn. Šostakoviča pa so zaslišali v zadevi Tukačevski (zrežiran scenarij, s katerim se je želel Stalin znebiti političnega nasprotnika – takih primerov ni bilo malo). Bal se je. Imel je srečo, da je odnesel celo kožo.

Partija je vedno bolj nadzorovala vse pore družbenega življenja. Tudi skladateljem je bilo zapovedano, kakšno glasbo naj pišejo. Navodila so bila, da mora biti glasba za delovni proces, razumljiva vsem, splošno sprejeta, vseč mora biti sovjetskemu delavskemu razredu, hvaliti mora ljubljenega vodjo in učitelja. Za voljo svojega življenja je Šostakovič pisal tudi take vrste skladb (Valček in polka, Jazz suita itn.) in se je moral tudi nenehno braniti (Bedina 2002, intervju).

Kljub vdoru ideologije v glasbo, pa si slednja tega ne dovoli in niti ne dopušča. Glasbena resnica je edina absolutna in kozmopolitska (Bedina 2002, intervju). Šostakovič je vedno poudarjal, da glasba govori samo resnico. Peta simfonija navidezno vsebuje elemente in zadošča partijskim kriterijem, vendar je kljub temu subtilno izrazil nestrinjanje s političnim sistemom. O Šostakovičevi glasbi lahko govorimo kot o kodirani glasbi. Šostakovič je bil mnenja, da je treba resnico toliko



časa ponavljati, dokler ne zmaga (TV SLO II). Njegova Peta simfonija je pogosto na repertoarju in tako se ta resnica, zapisana v glasbi, velikokrat ponavlja. Danes pa jo lahko tudi bolj konkretiziramo.

## **4.2 . ANALIZA PRVEGA STAVKA ŠOSTAKOVIČEVE PETE SIMFONIJE**

### **4.2.1 ELEMENTI ŠOSTAKOVIČEVE KODIRANE GLASBE**

Instrumenti, ki igrajo v omenjeni simfoniji, imajo svoj notni zapis napisan v neobičajnih legah, kar dobi svojevrstni prizvok (flavta igra zelo visoko, tube precej nizko, klavir prav tako zelo nizko v kontra in subkontra oktavi, čelo igra s flažoleti).

Ritem je vojaški, koračniški, punktirani. Pogosto je osnovan na godalih, kar simbolično pomeni, da so si srčne sredine, ki so center človeškega telesa, popolnoma enake, tako rekoč vse čutijo isto, lahko rečemo, da slepo korakajo. Melodija oziroma tema pa je prenesena na trobila in pihala. Se pravi, vse je racionalizirano.

Šostakovič je pogosto poudaril »pereč« problem celotnega glasbenega konteksta ravno na začetku. Če izvzamemo začetno temo Pete simfonije, lahko vsebino simfonije razdelimo na tri dele:

Začetna tema
--------------

1. Mirna, idilična tema
-------------------------

2.
----

3. Mirna, idilična tema – nekoliko spremenjena
--

Zaključek odzvoni vse dogajanje, čutimo ga kot klic na pomoč
--

### **4.2.2 ANALIZA ZAČETNE TEME**

Ritem: (gre že za samo nadvse nasilno ritmično strukturo, ki je neobičajna v 4/4 taktu)

1. gre za dvojno delitev notnih vrednosti,
2. dodatno poudarjena,
3. glasno (forte) izvajanje,

4. »kodiranje« gre za tempo moderato (zmerni tempo),
5. ta ritmični vzorec je samo na začetku.

Začetek opisuje temačno vzdušje in tempo varuje skladbo pred oznako »kaos«. Tema se podvaja (imitacija).

Intervalno: začenja z **m6** in se spušča navzdol za **m2** dokler ne pride do **V7**. Nato se tema nadaljuje z **m2** (v glasbeno vprašanje), kar pomeni negotovost, nemir, nemoč in obupanost. Šostakovič je namenoma izbral male intervale in V7, vsi izbrani intervali so izraz nemira in obupanosti. Tema igrajo godala, kar daje občutek notranje duševne razklanosti in notranjega nemira.

#### **4.2.3 ANALIZA PRVEGA DELA SREDNJEGA DELA**

Ta tema deluje spokojno in idilično. Gre za opis stanja miru. Prevladujejo lepe harmonije. Izraža (varno) toplino. Intervalno gledano so tu veliki intervali, kar v psihologiji glasbe pomeni srečo, upanje. Ritem je počasna koračnica, ki je zapisana v godalih. Je harmonična in naj bi se skladala z notranjim mirom.

#### **4.2.4 ANALIZA TRETJEGA DELA SREDNJEGA DELA**

Naredil bom preskok in prikazal tretji del. Ta del je podoben prvemu, le z nekoliko spremenjenimi motivi. Gre za popolnoma isti ritmični in melodični vzorec, le da je prestavljen (transponiran) za ton nižje.

#### **4.2.5 ANALIZA DRUGEGA DELA SREDNJEGA DELA - VNOS TERORJA**

Od takta 120 do takta 172:

Klavir igra v kontra in veliki oktavi (spodnje lege). Intervalno je melodija v  $zm3 + m2$ , kar so turobni, negativno močni intervali. Tema je izražena z rogovi in je položena v skrajno nizko izvajalsko zmožnost lege rogov, kar simbolizira mračnost in udarništvu; kakor da glasovi prihajajo izpod zemlje. Glavna melodija je v trobilih, kar simbolizira razum, mišljenje ter predstavlja vdor ideologije. Usoda prihaja neustavljivo. Tempo se sunkovito spremeni (iz četrtske metronomne vrednosti 84 na 92: dve osminki, nato osmika in dve šestnajstinki). Napisanih je vedno več not, vedno krajše so in glasba postaja vse gostejša. Gre za stalno kromatično napetost, protismerna gibanja, melodija je v padajočih vzorcih.

Od takta 172 do takta 188:

Ritem prehaja v godala, melodija v pihala ter trobila. Ritem je osnovan na godalih, kar simbolično pomeni, da so si srčne sredine, ki so center človeškega telesa, popolnoma enake; tako rekoč vse čutijo isto, slepo korakajo, so uničene, opravljajo funkcijo nog, korakanja. Melodija oziroma tema je prenesena na trobila in pihala. Vse je racionalizirano.

Od takta 188 do takta 243:

Skladatelj vnese tolkala (vojaški boben). Tempo se poveča za malo manj kot polovico (poco sostenuto, četrtnina je sedaj 126), godal razen kontrabasov ni, tema je prenesena na pihala in trobila v kvartnem razmaku pogosto tudi v ZV4 (hudič v glasbi – ta hudič je dvopomenski – eno v pomenu glasbe, drugo pa v metafori političnega vmešavanja), prihaja do trenutkov atonalnosti.

Od takta 243 do 253 – VIŠEK TERORJA:

Gre za najbolj glasni (fff) del celotnega prvega stavka in skoraj ves orkester igra isto melodijo. Tempo se upočasni za polovico (iz četrtninske hitrosti izvajanja 133 preide na 66).

Od takta 253 do takta 259 – »POSTFESTNI« DEL:

Izraz zavedanja krutosti, razdejanje, rešilo se je, kar se je lahko. Osnovna melodija se ponovi.

Sledi tretji del osrednjega dela (od takta 259 do takta 300), ki izraža mir, milino in spokojnost. Prevladuje harmonija. Gre za popolnoma isti ritmični in melodični vzorec kot v prvem delu, ki je le postavljen (transponiran) za ton nižje. Meditativna tema.

#### **4.2.6 ANALIZA ZAKLJUČKA**

Zaključek nekoliko odzvoni vse dogajanje, razumemo (občutimo) ga kot klic na pomoč.

#### **4.2.7 POVZETEK ANALIZE PRVEGA STAVKA**

Priča smo, kako neko idilično in toplo temo prekine hlad. Harmonija je prešla v atonalnost. Harmonijo zamenja nasilje, kaos. Trobila, pihala in tolkala so zamenjala

vlogo godal in obratno. Vse se je obrnilo. Nastopijo agresivne teme. Po vdoru agresije ponovno nastopi milina – očiten prikaz terorja.

Začetno delitev prvega stavka simfonije lahko dopolnimo:

Začetna tema

1. Mirna, idilična tema, ki jo predstavljajo teme z velikimi intervali, igrane na godala. Izbrani so tisti intervali, ki so po naravi optimistični, veseli, kar simbolizira upanje, mir ipd. Srčna sredina je zastavljena kot center človekovega delovanja. Dinamika v prvem delu je tiha (p), espressivo (izrazito) in teme so si medsebojnem odnosi v harmoniji.

**2. Teror, ki ga naznanjajo pihala, trobila in tolkala, kar simbolizira vnos ideologije; mali intervali simbolizirajo nemoč, negotovost, strah, spraševanje samega sebe (v tistih časih se prav tako ni vedelo, kaj se sme in kaj ne), obup. Cel sklop je igran v f, ff in fff, ritem je koračniški, tempo se spreminja, postaja vedno hitrejši, zgoščuje se ritem, tempo in glasnost naraščata (poco animando, allegro non troppo, poco strigendo, poco sostenuto, na višku je tempo Largamente – daje občutek velike krize, zloma, viška), značilna je atonalnost, neprestana kromatična napetost (uporaba napetih intervalov).**

2. Tretjo, mirno in idilično temo skladatelj nekoliko spremeni. V ospredje postavi ponovno godala, katera nosijo glavne teme z velikimi intervali, kar simbolizira upanje, optimizem in mir. Srčna sredina je ponovno center človekovega delovanja. Za celotni tretji del je skladatelj predvidel tiho dinamiko (p, pp, ppp).

Zaključek nekoliko odzvoni vse dogajanje, čutimo ga kot klic na pomoč

Vse spremembe in manjše modulacije v tretjem delu in zaključku delujejo kot nekakšen spomin na grozo.

Prvi in tretji del predstavljata glasbeno linijo, ki jo preseka teror, agresivna tema.

Glasba opisuje vdor terorja in agresivne glasbene teme v mirno in spokojno glasbeno dogajanje. Teror je predstavljen na 30. straneh partiture od 50. To je dve tretjini celotnega prvega stavka. V tem delu so samo oznake za glasno (f, ff in fff). Tema ni pisana v p (tiho), le dvakrat se pojavita oznaki za p (tiho), pa še to je obrobnega pomena, saj je obakrat dolžina tona le polovinka ter je podana v stranski temi.

Prvi stavek Pete Šostakovičeve simfonije opisuje takratno družbeno-politično dogajanje. V življenje navadnih ljudi se je močno vmešala politična ideologija, ki posamezniku ni dopuščala izražanje lastnih misli in samostojnega razvoja. Prvi stavek simfonije opisuje to na simboličen način. Gre za glasbeni opis čistega totalitarnega političnega sistema.

## **5. PRIMER LUDWIGA VAN BEETHOVNA**

### **5.1 ORIS OBDOBJA BEETHOVNOVEGA USTVARJANJA**

#### **5.1.1 POLITIČNA DOGAJANJA PRED IN MED DUNAJSKIM KONGRESOM**

Francoska revolucija je pustila na takratne mednarodne odnose vidne implikacije. V mednarodno sfero politike je vnesla nove ideološke elemente. Nove ideje so se razširile in do temeljev pretresle dotedanji evropski politični red. Napoleonove vojne so bile višek teh procesov. Napoleon je že predstavljal prvi primer modernega izvajanja totalne politike moči v korist ene velike sile (Benko, 1997: 94; Tarle v Potemkin, 1947: 363). Mednarodno politiko in s tem notranjo politiko posameznih tedanjih držav Evrope zaznamuje Napoleon s svojimi osvajanji.

Po letu 1812 so se Napoleonovi porazi vrstili in postajali vse pogostejši (1812 porazni pohod v Moskvo, leta 1813 poraza pri Leipzigu in Vittoriji, leta 1814 prodori zaveznikov v Francijo), tako da je moral aprila leta 1814 v izgnanstvo na otok Elbo (Tarle v Potemkin, 1947: 378 – 379, 384 – 386).

Zavezniki (Anglija, Avstrija, Rusija, Prusija in Francija) so se že septembra 1814 sestali na Dunaju ter skušali postaviti Evropo in meje njenih držav v položaj, kakršen

je obstajal pred letom 1792. Prav tako so bedeli, da ne bi kakšna od sil povečala svoje moči ter si prizadevali držati »status quo«. Prvega marca 1815 se je Napoleon vrnil v Francijo in dvajset dni za tem je prispel v Pariz (Kissinger, 1995: 78 – 83; Tarle v Potemkin, 1947: 385 –386). Petnajstega julija 1815 je bilo zadnje zasedanje dunajskega kongresa, ko so tudi podpisali zaključni akt. Nekaj dni zatem je prišlo do bitke pri Waterlooju, kjer je Napoleona ponovno porazil Wellington<sup>8</sup>. Po tem porazu so Napoleona poslali na otok Sveta Helena, kjer je leta 1821 umrl (Tarle v Potemkin, 1947: 385 – 386).

Sveta Aliansa je bila ustanovljena septembra 1815 na Dunaju s podpisom zaveznitva med vladarji Rusije, Prusije in Avstrije: Aleksandrom I., Francom I. Avstrijskim in Friderikom Viljemom III. Dokument so podprli vsi tedanji kontinentalni vladarji, razen rimskega papeža in turškega sultana (Tarle v Potemkin, 1947: 388 – 389).

## **5.2. BEETHOVNOVA PERCEPCIJA JAVNEGA OZIROMA POLITIČNEGA**

### **5.2.1. KRATEK ORIS ŽIVLJENJA LUDVIKA VAN BEETHOVNA**

Ludwig van Beethoven je napisal več kot 400 del, od tega 9 simfonij, 1 opero, 2 maši, 1 oratorij, 11 uvertur in scenske glasbe, 1 balet, 16 godalnih kvartetov, več kot 32 sonat za klavir, 10 sonat za violino, 5 sonat za violončelo, nešteto variacij, pesmi, plesov. Beethoven je bil večč skladanja v vseh glasbenih zvrsteh, od operne, baletne, simfonične in vokalne ter vse do komorne glasbe.<sup>9</sup>

Beethoven se je rodil 16. decembra 1770 v Bonnu ob Renu, 50 km južno od Kölna, materi Mariji Keverich in očetu Jahannu, pevcu v kapeli. Beethoven ni imel lepega otroštva (Lipovšek, 1977:11-12). Missa solemnis in Deveta Simfonija sta zaključeno poglavje njegovega simfoničnega ustvarjanja. Umrl je 26. marca 1827.<sup>10</sup> Leta 1792 se je po materini smrti dokončno preselil na Dunaj (kamor si je želel predvsem zato, da bi izpopolnil svojo pianistično in skladateljsko tehniko) in ga ni zapustil niti pod francosko okupacijo. Tu se je v dunajskih aristokratskih krogih uveljavil kot virtuoz na

---

<sup>8</sup> Porazil ga je že leta 1813 pri Vittoriji ([http://www.war-art.com/battle\\_of\\_vittoria.htm](http://www.war-art.com/battle_of_vittoria.htm)).

<sup>9</sup> Povzeto iz <http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>

<sup>10</sup> Povzeto iz <http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>

klavirju. Dunaj je po Beethovnovi zaslugi ohranil položaj pomembnega glasbenega centra, kot je bil za časa Haynda, še posebej po zatonu Pariza (Mozaré, 1976: 176).

Poleg tega se je boril z nenehnim pomanjkanjem denarja. Beethovna so podpirali najrazličnejši mecen. Dunajski kongres (1814 - 1815) je prinesel Beethovnu še znatno priljubljenost in denarno pomoč (Konte 1994: 4-8). Vendar nastali deli, posvečeni dunajskemu kongresu, nista bili kompozicijsko močni in sta danes med njegovimi najmanj izvajanimi deli (Kušar, intervju 2002). To sta bili 'Chor auf die verbündeten Fürsten »Ihr weisen Gründer«' (Zbor za zvezo vladarjev »Vi ukazujete ustanovitelji«) woo95 in 'Der glorreiche Augenblick' (Sijajni trenutek) op. 136. Obe deli je napisal leta 1814 (Sadie, Stanley, 2001: 124). Člani kongresa so mu izrazili veliko priznanj in poznal ga je ves Dunaj<sup>11</sup>. Po končanem dunajskem kongresu se je Beethovnov finančni položaj znatno poslabšal. K temu je pripomoglo tudi to, da sta najpomembnejša in najbolj radodarna mecena in prijatelja kneza Lobkowitz in Kinsky umrla (Konte, 1994a: 6).

## **5.2.2 WELLINGTONOVA ZMAGA ALI BITKA PRI VITTORIJI**

### **5.2.2.1 ANALIZA WELLINGTONOVE ZMAGE PRI VITTORIJI**

Poleg del, namenjenih dunajskemu kongresu (1814-1815) Chor auf die verbündeten Fürsten »Ihr weisen Gründer« (Zbor za zvezo vladarjev »Vi ukazujete ustanovitelji«) woo 95 in kantata Der glorreiche Augenblick (Slavni trenutek) op. 136, v ta sklop sodi tudi Wellingtonova zmaga ali bitka pri Vittoriji za orkester op. 91 (Sadie, Stanley, 2001: 124). Vse omenjene skladbe so sad družbeno-političnih dogajanj.

Ko se je Napoleon leta 1813 poražen vrnil iz Moskve, je sledil tudi njegov poraz pri Leipzigu in kasneje v Španiji, v bitki pri Vittoriji. Tu ga je porazil Wellington. Beethoven je uporabil Wellingtonovo ime v naslovu orkestralnega dela in se s tem postavil na stran zaveznikov, ki jih je podpiralo vedno večje število mednarodne javnosti. Ker je Napoleona izgubljal ugled v mednarodni politiki, si je Beethoven s tem delom, ki ni imelo velike umetniške vrednosti, pridobil veliko priljubljenost (Andreis, 1966: 343-344).

---

<sup>11</sup> Na pismu je bilo dovolj samo ime »Beethoven – Dunaj« in že so vedeli komu je namenjeno (Andreis, 1966: 343-344).

Bitka pri Vittoriji je bila 21. junija 1813. Zmagovalec nad Napoleonom je bil Wellington z vojsko, ki je štela nad 79.000 mož. Sestavljena je bila iz Britancev, Portugalcev in španskih gverilcev. Francoska armada je štela le 66.000 mož. Francozom so obljubili še dodatno vojsko, ki pa ni prispela v pravem času. Tako je bila francoska stran po številu mož neizenačena že na samem začetku. Wellington je napadel Francoze z vso močjo. Svojo armado je razdelil na štiri krila. Prvi dve (centralno desno in centralno levo krilo) sta Francoze napadle frontalno pod vodstvom Wellingtona. Tretje krilo jih je napadlo z juga, četrto pa jim je od zadaj presekalo pot, namenjeno umiku. Bitka je bila nadvse krvava. Angleži so v enem samem dnevu premagali Francoze. Wellingtonove sile so zajele 2.000 Francozov. Zavezniki so izgubili 5.100, Francozi pa 8.000 mož. Slavje v državah zaveznikov (Avstrija, Anglija) je bilo nepopisno. Wellington je dobil naziv feldmaršal. Napier pravi, da nobene armade prej ni nihče tako dobro vodil in ji ukazoval ter da nobena zmaga ni bila tako popolna, kakor pri Vittoriji pod vodstvom Wellingtona, ki si je z zmago pridobil ugled in zvišal čin.<sup>12</sup>

#### **5.2.2.2 ANALIZA WELLINGTONOVE ZMAGE ALI BITKE PRI VITTORIJI ZA ORKESTER OP. 91**

Skladba ima dva dela. Prvi del se prične z opisovanjem vojnega stanja med Angleži in Francozi, drugi del pa slavi zmago Wellingtona. Govorimo o programski glasbi.<sup>13</sup>

Beethoven je sam v pismu napisal, da je to najbolj opisano delo, opisan dogodek, kar jih je kdaj napisal.<sup>14</sup> Izvajalcem je dal natančna navodila, kako naj izvedejo simfonijo. Pravi, večja kot je dvorana, večje in močnejše naj bodo sile. Topovi naj bodo oddaljeni kar najdlje, kakor dopušča prostor. Igrati je treba glasno, ropotajoče, vojno stanje, znane vojne melodije. Trobenta in vojaški boben poleg topov ter glasu pušk so kot vojaška glasbila, ki jim je dal Beethoven v tem delu pomembnejšo vlogo. Tempo je praviloma hiter (*Presto, Alla breve, Marcia, Allegro, Meno allegro, Allegro assai, Allegro ma non troppo, Allegro con brio*), z zelo kratkimi odseki počasnejšega

---

<sup>12</sup> povzeto iz [http://www.war-art.com/battle\\_of\\_vittoria.htm](http://www.war-art.com/battle_of_vittoria.htm)

<sup>13</sup> Glasbo ločimo na absolutno in programsko. Programska opisuje dogodek, absolutna pa nima konkretne vsebine (Ahačič, intervju 2002).

<sup>14</sup> povzeto iz <http://www.unheardbeethoven.org/seldom/>



tempa (*Andante, Andante grazioso, Tempo di minuetto moderato*). Vse opisano daje vzdušje pravega, krvavega bojevanja.

Orkester sestavlja na angleški strani Trobenta v es, bobni, piccolo, klarinet v b, Fagot, Rog v es, tolkala, I in II violina, viola, violončelo in kontrabas,

Na Francoski strani: trobenta v c, bobni, tolkala, flavta, oboe, klarinet v c, fagot, I in II violina, viola, violončelo in kontrabas

Es (dur) simbolizira človečnost, s čimer je sporočeno, da so Angleži bolj humani, upravičeni do zmage, saj c (dur) simbolizira intenziteto, rdečo barvo, agresorja, kar naj bi bili v tem primeru Francozi (Motte-Haber, 1990: 280-281). Beethoven je že samo s tem izrazil svoje mnenje.

Simboliko posamezne tonalitete lahko razumemo tudi na duhovni ravni in v povezavi s čakrami.

Človek je bitje, ki ima fizično telo, katerega obdaja aura. Aura ima štiri nivoje: etrski, astralni in duhovno-mentalni. Fizični je, etrski čuti, astralni občuti, mentalno-duhovni pa misli in veruje. Tako makro svet lahko vstopa v mikro kozmos posameznika, v kolikor ta dopušča.

V tem energijskem kalupu je sedem energijskih centrov, ki jim pravimo čakre. Le-ti so videti kakor vrtinci energije, ki se vrtijo z različno hitrostjo in oddajajo različne frekvence. Te odgovarjajo sedmim osnovnim barvam (Kokot – Kek: 2).

Vsak od centrov skrbi za pravilno delovanje enega dela našega življenja, vendar meje delovanja med seboj niso ostro ločene. Vsaka energijska točka upravlja z eno od glavnih žlez in tako neposredno vpliva na naše počutje (Kokot – Kek: 1). Vsaka čakra pa ima tudi svojo tonsko lestvico (Demšar 2003, intervju).

Št. čakre	Ime	Barva	Lestvica	Lastnosti
1	MULADHARA korenska čakra	rdeča	c-dur	fizična energija, povezava z zemljo,

				prizemljitvijo, politiko, ekonomijo, oči
<b>2</b>	SVADISTHANA spolna	oranžna	d-dur	sprejemanje in dajanje ljubezni, ustvarjanje, naša podzavest, emocionalno življenje, harmonija
<b>3</b>	MANIPURA pleksus	rumena	e-dur	ogreva fizično telo, moč, zavest, notranje sonce, center bioenergije, energetski pretok v telesu, volja, koncentracija, dojemanje, razmišljanje, intelekt
<b>4</b>	ANAHATA srčna	zelena	f-dur	čutenje, ljubezen, harmonija, življenje, spreminja bolezen v zdravje in sovražstvo v ljubezen, zavest
<b>5</b>	VISHUDDHA grelna	modra	g-dur	izražanje, komunikativnost, ustvarjanje, vizualizacija
<b>6</b>	AJNA tretje oko	indigo	a-dur	jasno vidimo stvari, jasnovidnost, realnost, realizacija in udeležanje načrtov
<b>7</b>	SAHASRARA krovna	vijolična	h-dur	univerzum, naše poslanstvo nam je jasno, zdravljenje in zaščita, radost, hitrost opravljenih dejanj, ki je večja kot ponavadi, notranji otrok, zdravje

tabela1

Tabela 1 prikazuje čakre in njihova imena, lastnosti, povezavo z barvo in glasbo (Kokot – Kek 1992: 1-8; Motte-Haber, 1990: 280; Demšar, 2003 intervju; Vollmar 1987: 72, 75, 77, 80, 81, 85, 88).

Lahko govorimo, da se vse, kar se dogaja v mikrokozmosu zrcali v makrokozmosu in obratno. Lahko rečemo, da je vse, kar nas obdaja, med seboj povezano. Tudi glasba in politika. To lahko prenesemo na primer Beethovna in nenaključno izbrane tonalitete, ki predstavljajo posamezno politično-vojaško stran, s čimer je subtilno izrazil povičevanje zavezniških političnih sil.

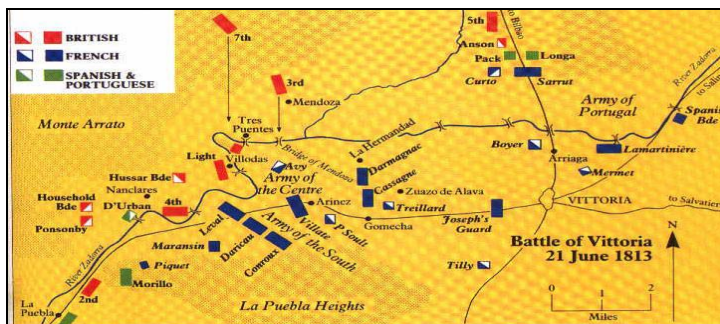
V prvem delu skladbe skladatelj določi, da so angleške sile na desni strani, francoske pa na levi. Španske in portugalske sile so bile na strani Angležev. Zaradi lažje ponazoritve Beethoven omenja samo angleško in francosko stran. Na začetku angleška stran (skupaj) prikoraka (spremlja vojaški boben) do sredine, kjer se predstavi z »angleško« melodijo. Zatem nastopi francoska stran, ki prav tako koraka na koncertni oder s spremljavo vojaškega bobna in se zatem predstavi s »francosko« melodijo. Po uvodnih taktih najprej zapoje angleška stran, nato pa ima francoska nekoliko daljšo predstavitev, kar simbolizira že daljše francosko bojevanje. Francoskemu izzivu (trobenta) sledi angleški, kar govori o potrebi angleške obrambe in njeni moralni upravičenosti do zmage. Angleška trobenta popolnoma ponovi motiv francoske. Angleži s tem oznanjajo svoj pogum ter pripravljenost na spopad. Vse ponovi francoska stran. Prične se bitka s **topovi** (prvič uporabljeno v zgodovini glasbe (Kušar, intervju 2002)) in puškami. Beethoven glasbeno opisuje potek bitke pri Vittoriji, ki se konča z zmago Angležev.

Pričenja se bitka (pikolo, dve flauti, dve oboi, dva klarineta v b, dva fagota, roga v c in es, trobente v d, es in c, tri pozavne, zobato kolo (zvočno enako kot glas puške), I in II violina, viola, violončelo in kontrabas, topovi). Streljanje topov, akord med trobili in pihali pomeni začetek, godala: I violina simbolizira srčno vnemo vojakov v bitki in upanje na preživetje, ostala godala dajejo tempo, oglasi se trobenta, tako na angleški kot francoski strani, glas puške. Nekoliko bolj okrepljeno vzdušje, harmonije se prepletajo. To lahko razumemo kot bitko za življenje. Sledi napad Angležev – angleški vojaški bobni izpodrinejo francoske. Vojaško temo je označujejo godala. Pridružijo se jim pihala in trobila. Korakajoče izpodrivajo francosko stran, živahnejši tempo (*Presto*) označuje boljši položaj Angležev. Na koncu sledi še nekaj izstrelkov iz topa. Nastopi kratek *Andante*, ki simbolizira padle. Ritem je praviloma koračniški, posebno v delu bojevanja. Zapisan je z osminko ter dvema šestnajstinkama.

Pričetek drugega dela: Zmagoslavna simfonija (pikolo, dve flauti, dve oboi, dva klarineta v b, dva fagota, štiri rogovi v d, štiri trobente v d, tri pozavne, timpani in tolkala – dva triangela, piatti, velik boben, I in II violina, viola, violončelo in kontrabas). Slavnostni začetek drugega dela, ki slavi zmagovalce – Angleže. Kratek *Allegro ma non troppo* nasledi *Allegro con brio* in hkrati s tempom se spremeni taktovski način iz 4/4 v *Alla breve* (2/2). Junaška in na trenutke zbadljiva melodija. Začetek timpanov, s

podpore violine, glavna melodija v trobilih – kot je značilno za vojaške godbe. Kratek *Andante grazioso* poudarja veličino zmage in gracioznost angleških poveljnikov. Kaj kmalu se oglasi druga tema drugega dela simfonije, ki ponovno okliče in povečuje zmago z daljšim opisom. K večji pompoznosti pomaga *Tempo di minuetto moderato*. Sledi tema v I violini, kateri se kaj kmalu priključi II violina in še ostala godala. Postopoma se pridruži cel orkester. Zmaga na strani Anglije. Vsi upi so izpolnjeni. Moralno zadoščenje. Sovražnik je premagan. Novi upi za zmago zaveznikov nad Napoleonom. Skladba se slovesno zaključi s fugatto »Bog ohrani kralja«. Na neki ravni lahko začutimo, da je Beethoven izrazil hvaležnost Bogu za zmago Angležev (Beethoven 1996; 1995).

Slika 2 prikazuje takratno razmerje sil na fronti, ki ustreza opisanim zahtevam za izvedbo Beethovnega dela Wellingtonova zmaga ali bitka pri Vittoriji za orkester op.91.



Slika2 (vir: <http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~garter1/battleofv.htm>)

## 6. PRIMER RICHARDA WAGNERJA

### 6.1 WAGNERJEVA OPERNA DELA IN JUNAKI

Opazimo lahko, da so glavne teme v Wagnerjevih operah, ki jih pojejo junaki, podprte s trobil in jih le-ta tudi igrajo (Wagner 1998; 1998a). To simbolizira človeški mental, racionalnost in razum. Možna je primerjava z nemškim jezikom, ki sodi med jezike, ki so zelo racionalni, mentalni in prizemljeni. Osnujejo se na logiki, strogih, togih pravilih in ne dopuščajo veliko izjem.

Godala, ki simbolizirajo srčno sredino, imajo spremljevalne teme. Godala imajo zelo redko nosilno vlogo. Redkokdaj stopijo v ospredje (ibid). Kadar mentalni okvir presega

samega sebe ali če želi skladatelj narediti večji vtis na poslušalca (dramaturški pristop), postavi godala v ospredje.

Tolkala nastopijo kot okrepitev pri množičnih prizoriščih (npr. zborih) ali pa povečujejo posamezne prizore, ki so zaznamovani z manjšimi ali večjimi dramaturškimi vrhi. V takšnih primerih nastopijo trobila s sekventnimi ali enkratnimi vstopi. Tako skladatelj poudarja moč prizora in poveča učinkovitost delovanja na poslušalca.

Volja je tako dana junakom, ko se odpravljajo na božjo pot oziroma na »pravično« pot z božjim blagoslovom ipd., nikoli pa ni pravih bitk ali soočenj. Operno dogajanje je prepleteno z božjo voljo. Tako je človeški mental povezan z božjo prisotnostjo in bolj ali manj zavestno sodeluje z njo (Amfortas, Parsifal, Gurnemanz – odvisno od junaka). Občuti se kot božja volja. V Wagnerjevih delih se krvavi dogodki odvijajo brez prelivanja krvi. Ljudje (praviloma<sup>15</sup>) ne umirajo zaradi smrtnih ran, temveč zaradi božje volje. Pri Wagnerju tolkala simbolizirajo božjo voljo na eni, na drugi strani pa oplemenitijo moč posameznih (množičnih ali krucialnih) prizorov.

Wagnerjevi glavni junaki so tenor v moških in sopran v glavnih ženskih vlogah, boginje so praviloma sopran, moški človeški angeli in odrešeniki tenor, antagonist v moških vlogah pa bas. Wagner uporablja bas tudi za podporo glavnim (dobrim in pravičnim) junakom v vlogi prijateljev, zaveznikov ipd.

Tannhäuser (Tannhäuser – tenor, Elizabeta – sopran, Venera *boginja* - sopran); Večni mornar (Daland, *uročeni norveški mornar* - bas, Erik, *lovec* – tenor, Senta, *rešiteljica* - sopran); Lohengrin (Elza – sopran, Lohengrin, *rešitelj in angel v človeški podobi, vitez luči* – tenor); Tristan in Izolda (Izolda – sopran, Tristan – tenor, Marke, *kralj* - bas); mojstri pevci nürenberški (Walther von Stolzing, *mlad frankovski vitez* - tenor, Eva, *Pognerjeva hči* – sopran, Hans Sixtus Beckmesser, *pisar* - bas); Prstan Nibelungov (bogovi: Freia, *Frickina sestra* – sopran, Wotan – basbariton, Fricka,

---

<sup>15</sup> Npr. v Tannhäuserju se morilci okoristijo z žrtvovanjem dveh nedolžnih (Goderfoid: 1995:138 - 139).

*njegova žena* – mezzosporan, Donner, *Freiin brat* – bas, Froh, *Freiin brat* – tenor, Alberich, *pritikavec* – bas, Siegmund – tenor, Siegfried – tenor, Sieglinde – sopran, Fasolt – bas, Fafner, *Fasoltov brat* – bas, Brünhilde - sopran); Parsifal (Parsifal – tenor, Klingsor, *čarovnik* – bas, Kundry – sopran, Titurel, prvi gralov vitez, Gurnemanz, *Titurelov oproda* - bas) (Goderfoid: 1995:136 – 151; Samec, 1974: 268-270, 320-322, 372-374, 431-432, 426-428, 459-460, 473-475, 500-502, 514-515, 528-529, 559-560).

V tretjem rajhu so bila najbolj izvajana dela predvsem Wagnerja. Režim je prepovedal poslušanje swinga in jazza, saj sta veljala za manj vredni in pohujšljivi zvrsti glasbe (Geary, 1995:89). Praviloma so bile najbolj izvajane koračnice (Horst-Wessel-Lied) že od nacističnega puča (Prunk, Nešović, 1994: 42). Kadar se je na javnih zborovanjih prikazal Hitler, je godba prenehala igrati. Potem so zaigrali Badenweiler March, ki so ga izvajali samo takrat, kadar se je pojavil Hitler z vsem sijajem (Shirer v Prunk, Nešović, 1994: 42-43).

Wagner je napisal opere, za katere lahko trdimo, da so že vsebovale idejo o Nemcih kot o rasi, ki je superiorna nad ostalimi. Sem sodijo opere iz ciklusa Prstana Nibelungov (Des Ring des Nibelungen) – Rensko zlato, Valkira, Siegfried in Somrak bogov; Lohengrin ter Parsifal (Bašič-Hrvatina, intervju 2002).

## **6.2 WAGNER IN NACIZEM**

Nietzsche postavlja tri zahteve v umetnosti: da gledališče ne zagospoduje nad umetnostmi, da igralec ne postane zapeljivec pristnih in da glasba ne postane umetnost laganja (Nietzsche, 1989: 137).

Gre za zlorabljanje svetosti in čistosti, da spreobrne pristno, kar je počel nacizem. Nietzsche trdi, da je Wagner zlorabljal gledališče, igralce in glasbo ter ga imenuje za dekadenta (Nietzsche, 1989: 109, 119, 120, 124, 125, 127, 131, 132, 141, 144, 149).

Nietzsche pravi, da so Wagnerjevi igralci častilci, ki jih povezuje instinkt in v Wagnerju vidijo svoj najvišji tip; sami se vidijo preobražene v moč, v veliko moč, odkar jih je Wagner vžgal s svojim žarom. Po Nietzschejevem mnenju so za

Wagnerjev oder potrebni le Germani (Nietzsche opisuje Germane s poslušnostjo in dolgimi nogami) (Nietzsche, 1989: 136).

Marljivost in poslušnost nemškega naroda v gospodarski krizi sta bila poleg izmučenosti in nevšečnosti položaja zaradi izgubljene vojne temeljna dejavnika, ki sta pripomogla k vzponu nacizma (Prunk, Nešovič, 1993: 42 - 47). Nacizem je s svojim prepričevanjem in gigantskim ter bombastično spektakelskim nastopom uspel prepričati Nemce v njihovo poslanstvo (tako nacizma kot tudi samega naroda). Wagner (kakor tudi nacisti) privlači(jo) tisto, česar naj bi se morali bati (Nietzsche: 120). Wagner je za Nietzscheja hipnotizer, saj še najmočnejše prevrača kakor bike (povzeto iz Nietzsche, 1989: 121).

Wagner je velik simbolik. Njegove opere so prepletene z mnogimi simboli. Njihova (mitska) vsebina besedil je »večna vsebina«. Wagnerju je bila množična psihologija potrebna literatura, ki naj bi prepričala ves svet, naj njegovo glasbo jemljejo resno, globoko, kar pomeni neskončno. Poslušalci trepetajo, ko jih gledajo. Wagner vsebuje veliko krščanskih motivov, mysticizma, mitologije (npr. že sami junaki) (ibid: 133-134, 149). Veliko Nemcev je v tistem času razumelo poraz Nemčije in Nemcev v prvi svetovni vojni kot poniževalen, počutili so se deprivirano. Kopičenju nezadovoljstva pa sta znatno prispevala naraščajoča kriza gospodarstva in brezposelnost. Zakaj so se nacisti in Nemci oprijeli Wagnerjeve glasbe in vsebine njegovih oper lahko razumemo. Bila je kot luč v temi, saj so potrebovali odrešitve in nekoga, ki jim lahko vzdigne moralo. To sta jim dala tako nacizem (Prunk, Nešovič, 1993: 42-47) kot tudi Wagnerjeva glasba oz. vsebina njegovih oper. Snov za slednjo je namreč črpal iz germanske mitologije. Wagnerjevo ustvarjanje je zaznamovala ekspanzivna zunanja politična ideologija cesarja Vilijama II. (Nešovič 1993).

Simbolični pristopi so bili tudi del nacističnih javnih shodov: svastika, množični nastopi arijcev v paradi SS, lepih mladenk (devic) in mladeničev, shodi so bili polni pompa, živobarvnosti, mysticizma, verske vneme (povzeto iz Berlinskega dnevnika ameriškega novinarja Williama Shirerja v Nešovič, Prunk, 1993: 43). Wagner je poln dramatičnega sloga. Nietzsche pravi, da Wagner nikoli ni bil dramatik, da v njem ni dovolj psihologa za dramo; vedno se je izmikal psihološki motivaciji (Nietzsche, 1989:131).

Tako pa opisuje ameriški novinar William Shirer nacistično zborovanje in prihod Hitlerja: »Dvorana je bila spremenjena v veliko morje pisanih zastav. Dramatičen je bil celo prihod Hitlerja. Godba je nehala igrati. Med tisočimi ljudmi, ki so se nagnetli v dvorano, je zavladala tišina. Potem je godba zaigrala Badenweiler Marsch, ki se ga je lahko zapomniti in ga igrajo, kakor so mi povedali, samo takrat, kadar se pojavi Hitler z vsem sijajem ... Potem je velikanski simfonični orkester zaigral uverturo k Beethovnovemu Egmontu. Velike obločnice so razsvetlile oder, na katerem je sedel Hitler, obkrožen s sto strankinimi funkcionarji in oficirji armade in mornarice. Za njim je visela »krvava zastava«, tista, ki so jo nosili po ulicah Münchna po izjalovelem puču. Za njo štiristo ali petsto zastav SA. Ko je glasba umolknila, je Hitlerjev najbližji zaupnik Rudolf Hess vstal in začel počasi brati imena nacističnih mučencev – rjavosrajčnikov, ki so jih ubili v boju za oblast – bral je seznam mrtvih in trideset tisoč ljudi je bilo videti ganjenih. Potem ni čudno, če je zvenela sleherna beseda, ki jo je v takem ozračju izrekel Hitler, kakor navdihnjena beseda iz neba« ... Na dan 6. septembra 1934, ko je Hitler javnost prvič seznanil s svojim *Arbeitsdienstom*, so fanatični nacistični mladeniči brez opozorila pričeli korakati v brezhibnem pruskem koraku in v trenutku so nemški gledalci ponoreli od veselja. 10. septembra 1934 so nacisti uprizorili navidezno bitko. Navdušenje tristo tisoč nemških gledalcev je bilo nepopisno, ko so gledali, kako gredo njihovi mladeniči v boj, ko so poslušali grmenje topov, vohali smodnik. Vedli so se kakor otroci, ki se igrajo s svinčenimi vojački. Novinar pravi, da človek mora tudi to doživeti, če hoče razumeti Hitlerjev vpliv na ljudi, če hoče čutiti dinamiko v gibanju, ki ga je sprožil, popolno, disciplinarno moč Nemcev (citirano in povzeto iz Berlinskega dnevnika ameriškega novinarja Williama Shirerja v Nešovič, Prunk, 1993: 43).

Kakor pri Wagnerjevi operi: gledališče in glasba s polno simboli, mitologije, mitske vsebine, božjih likov polnih čustev in gigantičnosti. Masovnosti in množičnosti. Javni shodi delujejo kot čudovita predstava. Po koncu doživiš katarzo. Očiščenje. Prav tako, kakor po Wagnerjevi operi.

Nacisti so povelečevali sebe kot odrešenike in dajali ljudem odveze (moralno so preko programa upravičevali svoja dejanja, krivdo zvrčali na druge – predvsem na Žide in Slovane). Govorili so o boljšem, pravičnem življenju, ki pripada Nemcem, katerim daje bog posebno mesto na zemlji, da Nemci potrebujejo svoj življenjski prostor, da



se bodo množili, rasli in zavlادali celemu svetu. Da so upravičeni do svojega, kar jim pripada, ne glede na sredstvo. Da sta tu božja previdnost in modrost z njimi. Cilj opravičuje sredstvo (Prunk, Nešovič, 1993: 42-45). To pa je v skladu tudi z osvajalsko zunanjo politiko nemškega cesarja Vilijama II. (Nešovič: 1993).

V glasbi je temu podoben Wagner s svojimi mitološkimi osebami, angeli in močno simboliko, kjer cilji opravičujejo sredstva in dejanja. Kri ne teče, a je vse pravično, ker tako mora biti. Svetost življenja in oseb, poveličevanje posameznika. Božja modrost lahko v hipu pomaga dobremu in kaznuje »slabega«. Wagner v svoji glasbi in gledališču deli moralne odveze in obuja vero v pravičnost, na političnem področju pa so to počeli nacisti.

## **7. POLITIKA IN GLASBA V SLOVENIJI SKOZI PRIZMO SLOVENSKE FILHARMONIJE OD DRUGE SVETOVNE VOJNE DO DANES**

Primer Slovenije v odboju socializma, konsolidacije demokracije in kapitalizma (demokracijski liberalni kapitalizem in (neo-) korporativizem). Delovanje Slovenske filharmonije od konca druge svetovne vojne pa do danes sem razdelil na štiri obdobja:

- I. obdobje – takoj po vojni do spora z inforembirojem (1948-1952);
- II. obdobje – od spora z inforembirojem (1948-1952) do konca 70., začetka 80. let;
- III. obdobje – od konca 70., začetka 80. let do osamosvojitve;
- IV. obdobje – po osamosvojitvi do danes.

### **7.1 I. obdobje - takoj po vojni do spora z inforembirojem (1948-1952)**

V letih po drugi svetovni vojni je slovenska filharmonija (samostojna od leta 1948) prej in tudi po tem letu sodelovala z orkestri: orkester radia Ljubljane, Maribor in Slovenskega primorja ter tako izvajala program, ki je imel veliko politično-ideološko konotacijo. Tako so se skladbe, ki so jih izvajali, imenovali: Osem ruskih pesmi (Ljadov), Kralj Matjaž, Slovenska plesna suita in Slovenksa plesna burleska (M.

Bravničar), Svobodi na proti (Žrebe), Ilova Gora<sup>16</sup> in Bela Krajina (M. Kozina) – dve najbolj izvajani deli v prvem obdobju<sup>17</sup>. Pesem Planin (Blaž Arnič), Simfonično kolo (J. Gotovac) – poleg Kozine najbolj izvajan avtor<sup>18</sup>, Udar na udar (Vrabec), Tito nek' vodi nas (Sachs), S Titovimi brigadirji (M. Kozina), Komandant Stane (K. Pahor) ter Pesem o Titu (R. Simoniti) (Kuret, 2001: 418-453).

Od tujih skladateljev so zelo izvajani ruski skladatelji: P. I. Čajkovski (Hrestač - suita, Italijanski Capriccio v a-duru op. 48, b-mol koncert za klavir in orkester, Simfonija št. 6 v h-molu op. 74, »Patetična«), A. Dvořak (Carneval – uvertura, Humoreska, Simfonijašt. 9 v e-molu, op. 95, »Iz Novega sveta«), E. Grieg (Koncert za klavir in orkester v a-molu op. 16), B. Smetana (Vltava), Beethoven (Klavirski koncerti, uvertura k operi Egmont v f-molu, op. 84, Tretja simfonija »Eroica« op. 55 v Es-duru), W. A. Mozart (Mala nočna glasba, klavirski koncerti) (ibd).

Prav tako so bili koncerti prežeti s solidarnostjo z naslovom »V korist zimske pomoči« (leta 1945), »Svečana proslava Rdeče armade« (leta 1947) – solidarnost do Rdeče armade, Simfonični koncert za Titov rojstni dan (24. 5. 1948), Simfonično koncert za bolnike (17. 7. 1948), Udarniški simfonični koncert (21.7. 1948), Delavski koncert (30. 6. 1948), Simfonični koncert za gimnazije (9. 3. 1948) (ibd).

Naslovi del, ki so jih izvajali na vokalnih koncertih (28. 7. 1949, 5. 10. 1949, 22. in 23. 10. 1949, 4. 10. 1949, 20. 11. 1949, 2. in 3. 12. 1949): Spi sinek moj (E. Adamič); Prvomajska; Puntarska (R. Simoniti); Tiho, tiho (M. Tomc); Pesem mladinskih delovnih brigad (S. Mihelčič). Kadar so bile proslave ob državnih praznikih ali praznikih Sovjetske zveze, je bil program ideološko usmerjen (ibd):

PROSLAVA OF (26. 4. 1950): Z mojih bregov (L. M. Škerjanc), Grlica, iz »Ohridske« legende (K. Baranovič), Ilova Gora (M. Kozina), Pesem mladinskih delovnih brigad (S. Mihelčič), Prvomajska kolednica (R. Simoniti), Zastava partije (O. Danon), Pesem o Titu (R. Simoniti).

---

<sup>16</sup> Opisuje bitko na Ilovi gori, ki je skladatelj sam doživel (Voglar – Sojar 2003, intervju). Skladba se prične z oponašanjem vojaškega orožja (pušk, mitraljeza, tesnobe in konča z olajšanjem – zmaga partizanskih čet).

<sup>17</sup> Leta 1948 je bila izvajana trinajstkrat, leta 1949 pa desetkrat (Kuret, 2001: 418 - 453).

<sup>18</sup> Ravno to njegovo skladbo so največkrat izvajali; leta 1948 je doživela devet ponovitev in prav toliko v naslednjem 1949 letu (Kuret, 2001: 418 - 453).

PRVOMAJSKI KONCERT (1.5.1950): Pesem o Titu, Prvomajska kolednica, Le vkup, le vkup (R. Simoniti), Zastava partije (O. Danon), Novi Jugoslaviji, Našoj Armiji (I. Hercegonja), Pesem mladinskih delovnih brigad (S. Mihelčič), Vse za petletko (F. Bernard), Himna SFRJ.

PROSLAVE OB OBLETNICI OKTOBERSKE REVOLUCIJE (6. 11. 1947): Himna Sovjetske zveze, Hej Slovani, Internacionala, Šostakovičeva Osma Simfonija v c-molu, op. 65.

(6. 11. 1948): Himna, Ruslan in Ljudmila, uvertura (M. I. Glinka), Gozdovi pojejo (B. Arnič), Ilova gora (M. Kozina), Rapsodično kolo (F. Bernard).

Leta 1949 je ni bilo.

(6.11. 1950): Internacionala, Simfonija št. 9 v e-molu, op.95, »Iz Novega sveta« (A. Dvořak).

*Po letu 1950 ni bilo več praznovanja ob obletnici Oktobrske revolucije.*

PROSLAVA OB 30 LETNICI RDEČE ARMADE (22.2.1948): Himne SZ in SFRJ, četrti stavek Pete simfonije P. I. Čajkovskega v e-molu, op. 64.

## **7.2 II. obdobje – od spora z inforembirojem (1948-1952) do konca 70-ih, začetka 80-ih let**

Zaznamuje prenehanje izvajanja del ruskih skladateljev. Izjeme so le D. D. Šostakovič, P. I. Čajkovski in A. Dvořak – izvajanje njunih skladb so malo zmanjšali (Kuret 2001: 446 - 547) .

## **7.3 III. obdobje – od konca 70., začetka 80. let do osamosvojitve**

Zmanjša se število abonmajev, sedaj so le trije: modri, rumeni in rdeči, s koncertno sezono 1987/1988 ostaneta le še modri in oranžni, kakor je tudi danes. Iz program prično počasi izpadati dela prej zelo pogosto izvajanih skladateljev (približno 7 skladb, ki so se še, a zelo redko izvajale). Na programu se pojavljajo svetovni klasiki,

koncertni repertoar SF se približuje koncertnim sporedom svetovne podobe (Kuret, 2001: 547 - 584).

#### **7.4 IV. obdobje po osamosvojitvi do danes**

Popolnoma prekinejo igrati dela, ki so prej veljala za »pravilo« in so bila prežeta s politično ideologijo. Izvajajo se novitete Slovenskih avtorjev (primer: J. Golob: Koncert za violino in orkester 15. 5. 1998).

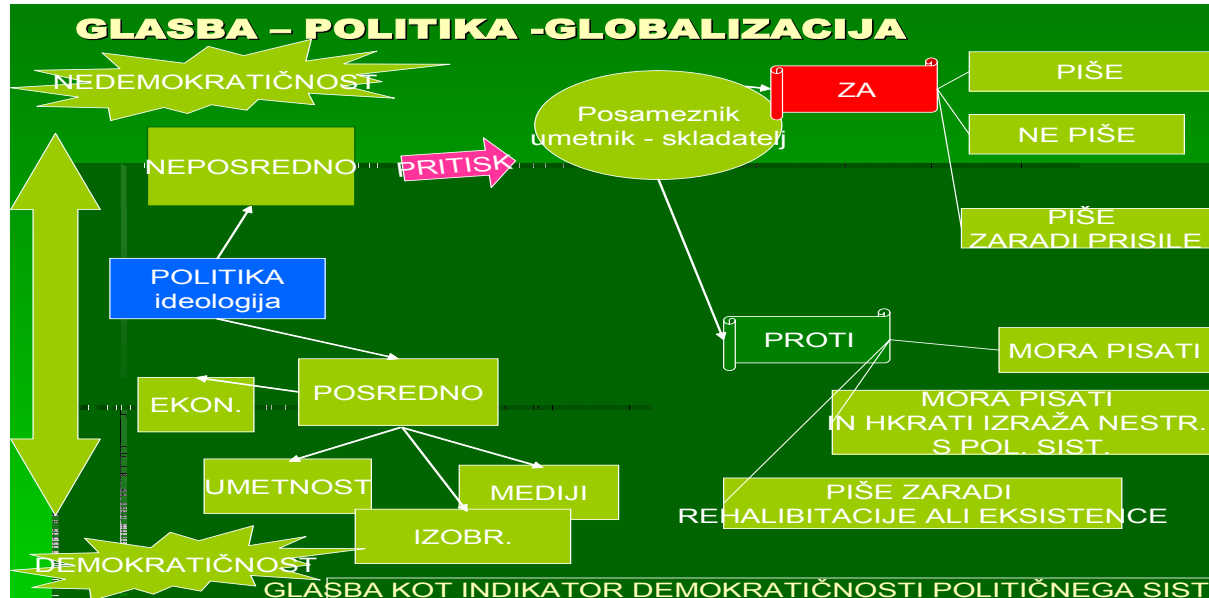
Odpre se večji prostor za gostujoče dirigente in soliste (Dimitris Sgouros – klavir, 12. in 13. 3. 1992, dirigent Kazushi Ono 26. in 27. 3. 1992, David Lively - klavir 30. in 31. 10 1993, Aleksander Madžar – klavir 14. in 15. 6. 1994, Vadim Repin – violina 14. 2. 2001, Fedor Gluščenko – dirigent ter Grigorij Sokolov – klavir, 29. in 30. 3. 2001) (Kuret 2001: 586 - 621).

Repertoar je sestavljen iz domačih in tujih del, prične se deliti na vokalni in instrumentalni abonma, konec 90. let se oblikujeta dva elitna abonmaja; to sta zlati in srebrni, ki sta ekonomsko pogojena, saj veljajo za njih dražje cene vstopnic in abonmajev. V teh dveh abonmajih nastopajo vidnejši svetovni glasbeni izvajalci. Opažen je upad oziroma ni več koncertov s solidarnostnim značajem (ibid). Tudi na političnem področju postaja socialna politika obrobne pomena. Pozornost ji namenjajo politiki praviloma le v predvolilnem obdobju z namenom, da bi pridobili volilne glasove (Kolarič, intervju 2003).

Opazimo lahko, da se repertoar Slovenske filharmojie od konca druge svetovne vojne pa do danes oblikuje na podlagi politične ideologije, ki »vsiljuje« svojo ideologijo na bolj ali manj subtilen način (Letonja, intervju 2003).

## 8. UGOTOVITVE

Podano lahko strnemo v shemo št.1.



shema št. 1

Shema št. 1 prikazuje posreden ali neposreden vpliv politike na družbo. V posreden način delovanja politike na družbo in s tem tudi na posameznika lahko štejemo ekonomijo (katero lahko zopet nadalje delimo na posredno in neposredno, in sicer pod posredno ekonomijo razumemo tisto, ki služi kot vir preživetja, neposredna kategorija pa upošteva posredne dejavnike ne za eksistencialne potrebe, kot so npr. zabava, prosti čas, itn.), sisteme izobraževanja, umetnost, medije, itn. Neposreden način pa lahko razumemo kot sredstva prisile ali pritiska politične ideologije na posameznika – skladatelja, ki nima možnosti, da se izogne pritisku politične ideologije. Pod to uvrščam tudi politično uravnavanje posameznikovega življenja v bolj nedemokratičnih sistemih, kot je npr. nadzor nad vsebino skladb, usmerjanje skladateljevih nazorov, njihove glasbe, kako in kaj naj glasba opisuje itn.: primer Šostakovič. Skladatelj se tako ne more izogniti silam politike (politične ideologije) in njenim pritiskom. Lahko podpira aktualno ideologijo, ki se izraža tudi na politični ravni, ter zanjo piše: primer Wagner. Slednji je ustvarjal dela, ki so temeljila na večvrednosti germanske rase, na političnem prizorišču pa je vladal Cesar Vilijem II., ki je vodil osvajalsko zunanjo politiko (Nešović, 1994). Wagnerjeva glasba je bila tako bolj uporabljena (ali zlorabljena) v nacizmu za utrjevanje in propagando njihove politične ideologije. Skladatelj ne piše ali pa piše glasbo, ker mora tako glasbo pisati.

Lahko pa se s tem ne strinja in mora pisati: primer Šostakovič. Mora pisati in hkrati izraža s tem svoje nestrinjanje: primer Šostakoviča. Skladatelj pa lahko, kljub svojemu nestrinjanju z obstoječim političnim sistemom, napiše skladbo v duhu njene ideologije, da rehabilitira svoje ime in pridobi nova finančna sredstva: primer Beethoven.

V Sloveniji je opazen izvajalski repertoar Slovenske filharmonije, ki se vsebinsko spreminja v skladu s političnim dogajanjem. Tako je zaznati prehod od vsebinsko močno zoženih izvajalskih del in tudi politično nadzorovanih naslovov k politično svobodnim in skladbam železnega repertoarja svetovnih koncertnih odrov s klasičnimi skladatelji (L. van Beethoven, W. A. Mozart, D. D. Šostakovič, E. Grieg itn.), popestren z novitetami domačih in tujih skladateljev.

Na primerih Šostakoviča, Beethovna in repertoarja Slovenske filharmonije sem potrdil hipotezo, da je tudi glasba in repertoar osrednjega nacionalnega orkestra lahko indikator demokratičnosti političnega sistema. Pri čemer je Šostakovič ustvarjal v najmanj demokratičnem sistemu, Beethoven pa v nekoliko bolj demokratičnem od omenjenega. Wagner je ustvarjal v svobodnem duhu in v glasbo preslikal antisemitsko razpoloženje, ki je bilo prisotno tudi v tedanji nemški zunanji politiki, nacisti pa so ga zlorabili za politično propagando.

Čim večji je neposreden pritisk politične ideologije na skladatelja, tem bolj se to občuti v njegovih kreacijah. Glasba je absolutna in kozmopolitska in kot taka vedno izraža le resnico. To je tudi razlog, da takšna dela nimajo večje umetniške vrednosti (Bedina 2002, intervju). Govorimo lahko o nedemokratičnih političnih sistemih. Ko pa politika deluje posredno na družbo, lahko govorimo o demokratičnosti političnega sistema, kar se tudi izraža v glasbi, saj so kreacije tega časa praviloma manj obremenjene s političnim sistemom in njegovo ideologijo. Zato nastajajo skladbe, ki so (velikokrat) osebne nravi in opisujejo umetnikovo intimo. Umetniško so taka dela neobremenjena s političnimi smernicami in na višji umetniški ravni. Sklepamo lahko, da je stopnja manjše demokratičnosti izražena v primerih, ko je prisoten pritisk na skladatelja in so mu vsiljene smernice, kakšna naj bo glasba. Čim večja je stopnja demokratičnosti, tem manj je politično ideoloških smernic glede tega, kakšno glasbo

naj skladatelji pišejo in nanje ni vidnih direktnih pritiskov, ki so sicer lahko bolj ali manj subtilni. To se občuti v glasbi. Poslušalčeva subtilnost je tudi orodje, s katerim lahko v takšnih delih začutijo večjo ali manjšo stopnjo demokratičnosti.

Težko bi govorili o demokraciji, kakor jo razumemo in dojemamo danes, v času Ludwiga van Beethovna, se pravi za časa Franca I. Avstrijskega ali v času Richarda Wagnerja pod žezlom nemškega cesarja Villijema II. V obeh primerih je bila stopnja sodelovanja ljudstva pri vladanju in njenih odločitvah tako formalno kot tudi dejansko zelo nizka. Volilna pravica je bila omejena z različnimi cenzusi. Na primeru Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča govorimo o nedemokratičnem sistemu, kjer ni ne normativne ne dejanske možnosti participacije državljanov. V omenjenem primeru gre za totalitarizem, kjer ideologija vzpostavi dominacijo nad političnim sistemom in obvladuje celoten aspekt življenja. Z vidika prisile in represije, ki ju je Stalinov totalitarni režim uporabljal, pa lahko govorimo o avtoritarnem političnem sistemu. Razumljivo je, da je stopnja demokratičnosti v tem primeru zelo nizka oziroma je sploh ni.

Da lahko govorimo o glasbi kot o indikatorju političnega sistema, je treba razviti pri vsakem skladatelju drugačen, svojevrsten merski instrument in si na ustrezen način razlagati njegov izraz družbeno-političnih razmer. Izražanje pogleda na politično dogajanje je pri vsakem skladatelju drugačen, saj je odvisen od umetnikove osebnosti. Treba je poznati tudi repertoar skladateljevih del in s subtilnostjo ali pa že po naslovih (če politični sistem dopusti objavo naslova, ki ga je izbral skladatelj) ločiti dela, ki opisujejo družbeno-politične dogodke in dela, ki opisujejo umetnikovo intimo (Chopin: »Revolucionarna« etida op. 10 št. 12 ali »Ljubezenska« etida op. 10 št. 3; P. I. Čajkovski Simfonija 1812) (Šindič, intervju 2002). Ta subtilnost se pridobi z vestnim poslušanjem in poglobljanjem v klasično glasbo. Nadaljnji korak je poznavanje družbeno-političnega konteksta, v katerega je bil skladatelj vpet, na podlagi razumevanja njegovega glasbenega opusa pa je treba povezati tako skladbo s političnim sistemom, pri čemer je merski instrument povezan in osnovan na poznavanju ter razumevanju skladateljevega glasbenega izražanja. Osnovati takšen univerzalen merski instrument, s pomočjo katerega bi lahko govorili o stopnjah demokratičnosti političnega sistema skozi glasbo, je težko. Menim, da je to trenutno

nemogoče, saj je to področje še premalo raziskano. Glasbena govorica s simbolično delitvijo instrumentov in skozi oznake tempov, ritmov ter intervalov je univerzalna, vendar nezadostna za univerzalni merski instrument demokratičnosti političnega sistema, saj ga vsak skladatelj uporablja na svojevrsten način. Glasba ni edini indikator demokratičnosti političnega sistema, zagotovo pa velja, da pomaga k razumevanju proučevanja celostne slike demokratičnosti izbranega političnega sistema.

Pomembno je, da dojamemo, da vsakega od nas, tudi če se tega ne zaveda, zaznamujeta okolje in čas v katerem živimo. To, kar se okrog nas dogaja, nas zaznamuje, in sicer vsakega na svoj način. Nevednost nas tega ne odreši.



## 9. VIRI

ANDREIS, Josip (1966) *Historija muzike*. Zagreb: Školska knjiga.

BEETHOVEN, Ludvig van *Symphonie No.3 (Es-dur) for Orcestra op.55 – für Piano solo*. Leipzig:C.F.Peters (arr.August Horn).

BEETHOVEN, Ludvig van (1997) *Symphonie No.3 (Es-dur) for Orcestra op.55 – Berliner Philharmoniker, Conductor: Herbert von Karajan*. Hamburg.

BEETHOVEN, Ludvig van (1933) *Koncert za klavir in orkester št.5 v Es-duru op.73 – partitura*, Edition Peters, Lepzieg.

BEETHOVEN, Ludvig van (1996) *Wellington's victory or the Beattle of Vittoria for Orcestra op.91 – partitura*. London: Eulenburg.

BEETHOVEN, Ludvig van (1995) *Wellington's victory or the Beattle of Vittoria for Orcestra op.91 – The royal Philharmonic Orchestra, British National Orchestra, Conductor: Barry Wordsworth*. London.

BENKO, Vladimir (1997) *Zgodovina mednarodnih odnosov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče

BUČAR, Bojko, ŠABIČ, Zlatko, BRGLEZ, Milan (2000) *Navodila za pisanje seminarske naloge in diplomska dela*. Ljubljana: FDV.

BURNHAM, Scott, STEINBERG, Michael P. (2000) *Beethoven and his world*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

CONFUCIUS (1988) *Pogovori*. Ljubljana: Cankarjeva Založba

DEMŠAR, Jožica (2003) *Intervjuju z dr. Lukom Krušičem*. Ljubljana: publikacija društva Vitaaa,

GEARY, Dick (1995): *Hitler in nacizem*. Ljubljana: Mala edicija ZPS

GODEFROID, Philippe (1995): *Richard Wagner: opera in konec sveta*. Ljubljana: DZS,

HONOLKA, Kurt in REINHARD, Kurt, RICHTER Kurt, STÄBLEIN, Bruno, ENGEL, Hans, NETTL, Paul (1983) *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga,

KAY, Norman (1971) *Shostakovich*. London: Oxford University press,

KISSINGER, Henry (1995) *Diplomacy*. New York:The Easton Press,

KONTE, Breda (ur.) (1994) *Mojstri klasične glasbe, Beethoven – št. 9; Simfonija št. 5 v c-molu*. Ljubljana: DZS,

- KONTE, Breda (ur.) (1994a) *Mojsrti klasične glasbe. Beethoven – št. 12: Violinski koncert v D – duru op. 61*. Ljubljana: DZS,
- KONTE, Breda (ur.) (1994b) *Mojsrti klasične glasbe, Prokofijev in Šostakovič – št.25*. Ljubljana: DZS,
- KURET, Primož (2001) *...duhu neminljivost kaže, Slovenska Filharmonija*. Kranj: Gorenjski tisk,
- LIPOVŠEK, Marijan (1977) *Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)*. Ljubljana: Delavska enotnost,
- MARKOV, Walter, ANDERLE, Alfred, WERNER, Ernst, WURCHE, Herbert (1979) *Weltgeschichte, die Kleine Enzyklopädie*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig,
- MIHELČIČ, Pavle (1998) *Teorija glasbe*. Ljubljana, DZS,
- MOTTE-HABER, Helga de la (1990) *Psihologija glasbe*. Ljubljana: DZS,
- NEŠOVIĆ, Branimir. (1993) *Časovni trak*. Ljubljana: DZS,
- NIETZSCHE, Friderik (1989) *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s klavirjem, Primer Wagner problemi glasbenikov, Ecce homo Kako postaneš, kar si, Antikrist Prekletstvo nad karščanstvo*. Slovenska Matica Ljubljana, Ljubljana
- NORRIS, Christopher (urednik) (1982), *Schostakovic – The man and his music*. London: Lawrence and wishart,
- POTEMKIN, V.P. (urednik) (1947) *Zgodovina diplomacije*. I knjiga. Ljubljana: DZS.
- PRUNK, Janko. in NEŠOVIĆ, Branimir. (1994) *20 stoletje*. Ljubljana: DZS,
- SADIE, Stanley (urednik) (1986) *Russian Masters 2*. London and New York, W.W.Norton & company
- SADIE, Stanley (urednik) (2001) *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. London: Macmillan, New York: Grove.
- SAMEC, Smiljan (1974) *Operne zgodbe*. Ljubljana: Mladinska Knjiga
- SEROFF Ilyich, Victor (1970) *Dmitri Shostakovich*. New York: Freeport
- ŠOSTAKOVIČ, Dmitri Dmitrijevič (1980) *5 simfonija*. partitura, Zbrana dela, Moskva
- VOLKOV, Solomon (2002) *Spomini Dmitrija Šostakoviča*. Ljubljana: Nova revija
- VOLLMAR, Klausbernd (1987) *Journey through the chakras*. Bath: Gateway Books
- ZAGORC Darja (2002), *Intervali v evritmijskem svetu*, Ljubljana: delovna verzija

WAGNER, Richard (1998) *Parsifal*. Ernst Eulenburg Ltd, partitura

WAGNER, Richard (1998a) *Lohengrin*. Ernst Eulenburg Ltd, partitura

### **Avdio-video viri:**

TVSLO II program, 8.2. 1998 ob 10:05, RATTLE, Simon *Glasba odrašča, Orkestralna glasba XX. Stoletja*, 3.del.

### **Intervjuji 2002**

AHAČIČ, Karlo, profesor glasbe

BAŠIČ – HRVATIN, Sandra, doc. prof. dr. komunikologije na FDV, Ljubljana

BEDINA, Katarina, red. prof. dr. na zgodovini glasbe v Ljubljani

BERTONCELJ, Acij, koncertant in profesor klavirja na AG v Ljubljani, boter izida knjige Spomini Dmitrija Šostakoviča kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov, ki je izšla pri Novi reviji 2002

DEMŠAR, Jožica, direktorica zavoda Holon Kumolus, zavoda za razvoj in razcvet človeka in prostora (intervju tudi 2003)

DEMŠARA, Mohor, dipl. elektrotehnik, mag. filozofije in Walfdorfski učitelj

KOLARIČ, Zinka, dr., redna profesorica na FDV, predava Sociologijo socialne politike

KUŠAR, Peter, profesor na Gimnaziji Ledina, največji slovenski glasbeni kritik in svetovno priznan

LETONJA, Marko, Maestrom, prof., stalnim dirigentom v Baslu (intervju tudi 2003)

MORRIS Kate, dr. znanosti na univerzi Uottawa v kanadi

POGAČAR, Viktor, bioenergetik

ŠINDIČ, Zdenka, profesor klavirja

VOGLAR SOJAR, Črt, skladatelj in profesor na AG Ljubljana in na SGBŠ Ljubljana, (intervju tudi 2003)

ZAGORC, Darja, evritmistka na Walfdorfski šoli v Ljubljani, (intervju tudi 2003)

**Internetne strani** (vse so bile nazadnje preverjene 20. maja 2003):

<http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~garter1/battleofv.htm>

<http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>

[http://www.war-art.com/battle\\_of\\_vittoria.htm](http://www.war-art.com/battle_of_vittoria.htm)

<http://www.unheardbeethoven.org/seldom/>

[http://www.opl.lu/aopl\\_25a.htm](http://www.opl.lu/aopl_25a.htm)

<http://www.wowessays.com/dbase/ab4/ios47.shtml>