

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

GREGOR JAGODIČ

MENTOR: red. prof. dr. IGOR LUKŠIČ

SOMENTOR:izr. prof. dr. GREGOR TOMC

**POLITIKA IN GLASBA:
GLASBA NA DRŽAVNIH PROSLAVAH IN HIMNA EU**
MAGISTRSKO DELO

LJUBLJANA, 2006

Politika je umetnost, ki oblikuje družbo. Glasba ji pri tem pomaga.

*Zahvaljujem se staršem, mentorju, somentorju
za vso dano pomoč in potrpežljivost.
Ob enem naj zahvala velja tudi vsem tistim,
ki so mi kakorkoli pomagali pri njenem nastanku.*

KAZALO

1. UVOD	4
2 METODOLOŠKI OKVIR	17
2.1 DEFINICIJA POJMOV	17
2.1.1 GLASBA	17
2.1.2 POLITIKA	18
2.1.3 IDEOLOGIJA	20
2.2 METODE DELA	21
3. POLITIKA IN GLASBA	25
3.1 ODNOS MED POLITIKO IN GLASBO	25
3.2 DRŽAVA IN GLASBA	31
3.2.1 Država	31
3.2.2 Glasba in državne proslave	33
3.2.3 Glasba in zvrst političnega sistema	34
3.2.4 Proslava 60. obletnice zmage nad fašizmom in nacizmom v Sloveniji	35
3.2.4.1 Mozart, njegov Requiem in političnost njegove glasbe	36
3.2.4.2 Beethoven, njegova »Eroica« in političnost njegove glasbe	41
3.2.4.3 Paradoks slavnostnega repertoarja	48
3.2.5 Himna	50
3.2.6 Beethoven in njegova 9.simfonija – Oda radosti, himna EU	54
3.2.6.1 Beethoven in njegova Deveta simfonija	54
3.2.6.2 Analiza	63
3.2.6.2.1 Melodija	65
3.2.6.2.1.1 Intervali v melodiji	67
3.2.6.2.2 Ritem	75
3.2.6.2.3 Besedilo	77
3.2.6.2.4 Himničnost “napeva”	80
3.2.6.2.5 Prodornost Devete simfonije in njeno kršenje tedanjih pravil	80
3.2.6.2.6 Aktualnost v dvajsetem stoletju	83
4. UGOTOVITVE	85
5. VIRI	91
6. PRILOGA	100

1 UVOD

Glasba je dandanes pojem, ki je predvsem povezan s kulturo, umetniškimi poustvarjanjem. Umetnost razumemo kot področje človekovega življenja, ki na naše družbeno ali politično življenje ne vpliva usodno. Politika za našo recepcijo spada v prizemljeno, konkretno sfero življenja, ki usodno regulira naše življenje. Beseda politika označuje nekaj negativnega in nekaj neobvladljivega, kot usoda, na katero ne moremo vplivati.

Zaradi tega velja pojem glasbe popolnoma ločen od političnega, kjer se krojijo nepomembne stvari in glasbena umetnost je tudi iz teh razlogov samozadostna; dosti slovenskih glasbenikov in proučevalcev glasbe jo večinoma obravnava kot zaprt okvir in proučevanja glasbenega kapitala drugim znanstvenim disciplinam praviloma ne dopušča. Kakor druge znanstvene discipline ima tudi politologija, v primerjavi z muzikologijo, ekvivalenten znanstveno raziskovalni odnos do glasbe. Politologija prepoznava in proučuje glasbo v kontekstu njene vpetosti v politični sistem. Glasba zdaj bolj zdaj manj očitno izraža politično sporočilnost, ideološko konotacijo; glasba je tudi »motor« političnega gibanja ipd; vsekakor pa je del političnega procesa in življenja. Kot taka je glasba vedno zanimiva za politični sistem in z njim povezane znanosti, in še več, tudi politologija kot prva znanost, ki proučuje politične procese, ima čedalje širše implikacije na glasbo ter jo priznava za pomemben politični element. Nekaj takih primerov in spoznanj je opisanih tudi v tem delu.

Za slovenske muzikologe, vsaj po besedah nekaterih profesorjev muzikologije s Filozofske fakultete v Ljubljani (Stefanija, 2006)¹, glasba tako predstavlja področje, ki ni nevarno oziroma ne ogroža nikogar ter velja za nezmotljivo in popolno dejstvo, ki ne potrebuje refleksije drugih znanosti. Absolutnost glasbe velja za nedotakljivo tudi za politične elemente, oziroma vse tiste elemente, ki niso neposredno povezani z glasbo.

¹ prof. dr. Stefanija Leon v oddaji Opus 27. 3. 2006.

Glasba se po teh navedbah ne more spustiti na konkretno raven, kakor tudi ne more prenesti konkretnega sporočila ali nositi kakršnega koli sporočila, najmanj pa sporočila, ki bi imelo za svojo posledico družbenopolitična gibanja, politične ali kakršne koli druge družbene posledice.

Vendar, če se ozremo nazaj, v zgodovino, vidimo, da temu ni vedno tako. Izkaže se, da je imela glasba tudi velike politične posledice: bila je povod za politična gibanja (če že omenimo belgijsko revolucijo iz leta 1830), nosila je politične misli, opisovala politične dogodke, podpirala politična srečanja, oznanila pomembnejše politične osebnosti in jih tako v glasbenem svetu zaznamovala ter vanj preslikala ustrezno mesto; bila je sredstvo politične indoktrinacije, preslikavala je politične ideološke doktrine in še več, tudi veliki politiki in filozofi so ji šriznavali določen pomen in vpliv. Glasba je tako tudi stvar političnega vidika; kot močan politični element so jo prizanvali in skušali obvladovati vidni politični voditelji, na to njeno vlogo so opozarjali tudi že mnogi politični (Aristotel, Confucius, Attali, Nietzsche itd.) in glasbeni (Stockhausen, Skarjabin, Rimski-Korsakov itd.) filozofi in proučevalci. Tudi vzhodni svet razmišlja na način, ki se v razumevanju glasbene bistveno ne razlikuje od zahodnega.

Glasba je lahko kot medij političnega, znotraj katerega se preko glasbe socializira državljane, indoktrinira politične vsebine, vrednote, razmišljanja, oziroma, kot pravi Confucius (1988: 24 - 25), je glasba vzgojni faktor prvega reda in je na vidnem področju tisto, kar je religija na nevidnem področju in/ali da hkrati prispeva k stabilnosti političnega sistema. Po drugi strani pa je lahko politika medij glasbe, kjer glasba uravnava politiko za načela in potrebe glasbenega sveta. Kot kaže, sta glasba in politika dva izmed osnovnih delov velikega sistema, ki v tej realnosti ne more obstajati, že samo če eden izmed njiju manjka.

Glasba je (pomembna) za vse politične sisteme. Vsak politični sistem si je želel podrediti glasbeno umetnost, si prikrojiti slušno podobo države. Že Platon (1995: 334 - 337) govori o prvi pesmi v državi in kasneje, predvsem v devetnajstem stoletju v večini evropskih držav je mogoče opaziti težnjo: ustoličiti prvo pesem v državi in jo postaviti za državni simbol: himno.

Evropska (predvsem zahodna) politična tradicija priznava in upošteva moč glasbe že od njenega začetka in z začetkom razumevanja politične moči današnjega časa. Tukaj nikakor ne moremo mimo vpliva cerkve, ki je izkoristila in okrepila svoj položaj v družbi in na kontinentu s pomočjo političnega uravnavanja glasbe. Tako na primer se je cerkev zavedala, da ne more ignorirati glasbe pri svojem ustoličevanju moči, prav zaradi glasbene (ali katere koli druge umetniške zvrsti) subtilne svojevrstne sposobnosti sporočanja najrazličnejših idej. Politično gledano je cerkev uvedla totalno diktaturo v najširšem smislu, uvedla izbrano glasbo kot mehanizem hipnotiziranja ter vpeljala v svoje obrede posebne glasbene sloge. Cerkev si je na političen način popolnoma podredila glasbo ter izkoristila vse prednosti glasbenega ustvarjanja.

V svojem utrjevanju je uveljavila višje vrste umetnosti, ki so ideološko podpirale cerkvene dogme in njene temelje, ter jo poimenovala za »visoko umetnost«, za kar velja še danes. Prav tako pa je hkrati opravila z vso drugo glasbeno umetnostjo tedanjega časa. Necerkvena umetnost je bila hitro prepovedana in zatrta (Kendall, 2006: 9).

Pri ustoličevanju glasbenega sistema zahodnega tipa in kakršen je tudi še danes v uporabi gre pripisati zahvalo Johanu Sebastianu Bachu, ki je vpeljal dvanajsttinski sistem, durovski in molski tonalni sistem.

Cerkev je imenovala, skrbela za vsestransko izobraževanje in financirala (tedanje) svoje umetnike (Jacobus Carniolious Gallus, Monteverdi, Palestrina, Lasso, Michelangelo, Da Vinci ipd), ki so v zameno utrjevali cerkveni vpliv na nematerialnem področju, na materialnem in političnem polju pa si je cerkev krepila oblast s političnimi zavezništvi, predvsem s pomembnostjo papeža: z njegovim potrjevanjem in ustoličevanjem vladarjev vse do osemnajstega in devetnajstega stoletja, ko je nastopilo obdobje sekularizacije države v večini evropskih držav.

Skladatelji prilagodijo glasbene sloge in oblike v skladu s sekularizacijo, kar pomeni, da glasba postaja bolj družbeno prilagodljiva nižjim slojem oziroma v osemnajstem in devetnajstem stoletju vzpenjajočemu se meščanstvu. Bolj ko dobiva meščanstvo politično moč in bolj ko se znižuje politična moč cerkve in plemstva, bolj se glasba iz

višje umetnosti spušča in prehaja v širše družbeno življenje, dostopno vsakemu posamezniku, ne glede na razredno pripadnost, in kjer se vsak posameznik prepozna s svojo zvrstjo glasbe. Glasba postaja politični indikator različnih družbenih skupin in tudi političnih gibanj. Glasba v tem obdobju prikaže novo vsestransko politično širino, ki se večinoma uporablja neartikulirano oziroma ne tako precizno in zavedajoč se svoje moči, kakor je to počela cerkvena oblast.

Namen glasbe, ki je bil sprva osredotočen na strogo sakralna in posvetne kroge (proslave in pomembni dogodki), se počasi usmeri v integracijo širših ljudskih množic, kar vzpodbuja tudi politični sistem, da s pomočjo glasbe pridobiva legitimnost svojega delovanja, posebno v času demokracije. Tako se zgublja moč tedanjih posameznih političnih funkcij, stebrov politične, kulturne in verske moči. Tako se glasba osamosvaja in dobiva legitimno in legalno pravico tudi med pripadniki nižjega sloja. Glasba preprostih ljudi postaja pomembnejša in enako priznana kot glasba višjih družbenih slojev. »Višja glasba« oziroma glasba višjih družbenih slojev, cerkve in vladarjev, se pravi višja umetnost, ki je služila njihovim ideološkim nazorom in so jo uporabljali v politične namene, je z vzponom meščanstva izgubljala svojo politično in družbeno vlogo.

S pojavom psihoanalize Sigmunda Freuda koncem devetnajstega stoletja se pojavijo različne umetniške glasbene smeri, ki po političnem načelu enakosti znižujejo pomen dotedanjam glasbenim in političnim vrednotam ter jih (ponovno) konstituirajo.

Tovrstne nove glasbene in politične tendence se legitimirajo (Dolar v Žižek in Dolar, 2002: vii - viii) ravno skozi prizmo Freudove psihoanalize, kjer dobijo racionalno razlago svojega namena in pomembnosti. V skupnem življenju pa so legitimno opravičene skozi politično doktrino enakosti glasbenih zamisli in glasbene sporočilnosti: da so ne glede na svojo vsebino in kvalitetno raven med seboj enake. Ponekod se upošteva kvantitativna metoda (načelo demokratične večine): tistim skladbam, ki imajo širši krog poslušalstva, se pripisuje večja vrednost. Kljub temu so bile nekatere politične osebnosti pozorne na izbiro glasbe, ki je služila državnim oziroma političnim potrebam. Tomc (Venier, 2006: 165) pravi, da nezavedno nima

ničesar skupnega s Freudom: gre za naučene, v spominu, ki ga ne znamo priklicati v zavest, shranjene reprezentacije.

Moja naloga je osredotočena na proučevanje glasbe na državnih proslavah skozi politološki pristop. Že civilizacije pred Kristusom so imele posebne ministre, ki so skrbeli za glasbo na državnih proslavah in za same proslave. Že stare civilizacije, ki so poznale institut države, so si ne glede na politično ureditev ustvarjale glasbo po svoji meri skozi celotno politično zgodovino. Glasba je umetnost za vse politične sisteme in čase. Vsaka politična oblast si je ustvarila svojo glasbeno podobo iz vsega danega in poznanega glasbenega nabora.

Glasba in politika sta povezani že od samega začetka življenja, česar so se, kot že omenjeno, zavedale stare civilizacije, se pravi od samega nastanka planeta – velikega poka. Vse izvira iz velikega poka, tudi politika. Veliki pok je tu mišljen kot metafora (znotraj fizike) za velike spremembe, veliki sij.

Tomc (2005: 6 - 7) pravi, da je zaznava živih bitij vezana na biološko zmožnost, in sklepamo lahko, da je zvok vezan na biološko čutno zmožnost zaznave slišati, iz česar sledi, da avtor ne priznava »Velikega poka«, saj ni bilo v resnici nobenega poka ali, rečeno drugače, ni bilo bitja, ki bi bilo zmožno z lastnim slušnim aparatom zaznati »veliki pok«.

Kot pravi Confucij (Confucius, 1988: 24 - 25) je glasba tudi politični faktor socializacije. Svoboda govora na političnem področju je ekvivalentna svobodi govora v glasbi. Pri tem seveda obstaja razlika percepcije in razumevanja. Zvok je osnovno sredstvo sporazumevanja v obeh primerih. Zvok je torej orodje političnega, kolikor je političnost orodje zvoka.

Nihče se ne more popolnoma izvzeti iz življenja, zvoka in politike; skratka dimenzije, v kateri je prepoznan, na tak način, da bi lahko trdil, da ni povezave med izbranimi segmenti življenja.

Odnos med politiko in glasbo je najbolj prepoznaven in splošno priznan skozi spekter himne. Himna je vedno izvajana ob državnih proslavah in politično pomembnih

dogodkih. Glasbena podoba obredov izhaja še iz vzora cerkvenih dogem in starejših ljudstev, ki so v glasbo preslikala vsebino in pomen proslave.

Pregledal sem, kakšen je pomen himen od starodavnih ljudstev do danes in kdaj pričanja imeti himna današnjo podobo in pomen. Pri tem velja osvetliti nacionalne sloge in pomlad narodov v devetnajstem stoletju, ki pravzaprav pomeni politično ustoličevanje meščanstva, ki pa si izbere svojo glasbeno podlago in prisvoji in priredi »višjo umetnost«, ki je bila do takrat rezervirana zgolj za cerkvene in aristokratske kroge.

To so bili časi, ko so narodi iskali svoj prostor pod soncem in so oblikovali prepoznavne simbole, kamor spada tudi glasbena podoba države. Nekateri politični sistemi so nekoliko spreminjali besedilno podobo himne, a melodija je ostala ista. Tako sta na primer fašistična Italija in nacistična Nemčija spremenili besedilo himne, ne pa tudi glasbe. Po padcu političnega režima, so vrnili prvotno besedilo.

Odpira se zanimivo vprašanje, zakaj so spreminjali zgolj besedilo. Besedilo je bolj materialna raven uglasbene pesmi, bolj subtilna raven pa se izraža skozi samo melodijo. Verjetno jih sama glasbena podoba ni motila ali pa je bila glasba že dovolj močna in utrjena v zavesti državljanov ter je hkrati izražala željeno sporočilo.

Ne glede na ostale evropske države pa je EU izbrala svojo himno šele v dvajsetem stoletju kot krovno in ni podanih jasnih razlogov, zakaj so izbrali ravno Odo radosti, kot jo je v četrtem stavku svoje Devete simfonije uglasbil Beethoven. Besedilo govori o strpnosti, prijateljstvu in miru, v čemer bi lahko iskali ideološke predpostavke. Zaradi univerzalnosti in da bi se izognili morebitnim diskriminacijam, saj ima Evropa več različnih jezikovnih skupin in narodov, besedilo uradno ni sestavni del himne. V nalogi pa sem se skozi glasbeni svet poglobil v politično dimenzijo Beethovne Devete simfonije, natančneje njenega četrtega stavka, ki danes velja za himno EU. Pri himni EU sem se osredotočil na njeno vlogo veljavne za države članice EU. Slovenci smo jo privzeli šele 1. maja 2004. Pri tem so me zanimali njeni kompozicijski elementi in čas nastanka. Sama tematika himne EU je tudi del meddržavne politike, torej je političnost skozi skladbo prav tako osvetljena.

Politična znanost se prebija na površje v slovenskem prostoru tudi skozi glasbeno paradigmo in njen diskurz razumevanja. Vendar tudi glasba v tem razumevanju ni odveč. Kot politolog namenjam celo nalogo raziskovanju dveh parametrov odnosa med politiko in glasbo: glasbi kot instrumentu politične moči ter političnega ideološkega aparata in po drugi strani, političnosti znotraj same glasbe.

Vendar tukaj ni potrebna zgolj ena forma glasbe kot izraz umetnosti. Gre za kvaliteto zvoka, saj spada sluh med pet osnovnih človekovih čutov. Svet, v katerem živimo, razumemo in po eni strani s svojimi čuti kot svet otipljive in vidne materialnosti, po drugi strani pa bolj intimno, neotipljivo. Tomc (2005: 9) pravi, da živa bitja konstruirajo razberejo tiste energije, ki so relativno trajne, oz. tiste, »ki so v njihovem preživetvenemu interesu, kot so oblike/ barve/ prisluhe/ otipe/ vonje/ okuse za sebe in na ta način kosntituirajo pojave«. Tomc (2005: 10 - 11) nadaljuje, da je percepcija pojavov živih bitij skozi dano »energijsko materialno areno« sekundarna kvaliteta in da jo vsako živo bitje dojema na svojevrsten način: glede na biološke zmožnosti.

Tomc (2005: 3) še logično dodaja, da energija in materija predstavljata objektivno realnost, ki obstaja ne glede na našo čutno zaznavo. Materialni svet nam je najbolj očiten, ker je tudi materialno otipljiv in ga je lažje znanstveno meriti. Tudi država se opredeli z materialnimi dimenzijami, kot so meja, vojska, policija, represija, ozemlje, vlada, prebivalstvo, efektivna oblast ipd. Vendar se država zaveda celovitosti življenja na nezavedni ravni, kar jo obvezuje, da se opredeli v nematerialnem svetu: nevidnem, med drugim tudi na slušni ravni. Veliko težje pa je to na nematerialnem nivoju, v svetu nevidnega in slušnega, kar je zagotovo v primerjavi z raziskovanjem materialnega sveta, še nedognana znanost, v večji meri kakor v materialni sferi.

Glasba tako deluje na našo nezavedno raven in pod njenim vplivom lahko razumemo drugače, kot bi pričakovali. Vendar je lahko glasba tudi visok moralni faktor skupne identitete ozrioma neke skupine z jasno ideologijo, ki jo ljudje sprejmejo za svojo in ravnajo v skaldu z njo. V takih primerih se ideologija preslika v glasbeni jezik, v jezik, ki ne potrebuje besed za razumevanje glasbene sporočilnosti. Ruski skladatelj Dimitrij Tolstoj (v Weinstein, 1997) pravi temu, da je duh važnejši od materije. Pri tem je imel omenjeni skladatelj v mislih Šostakovičevo sedmo simfonijo, ki jo je sam

skladatelj posvetil (Weinstein, 1997) obkoljenemu Leningradu. Ljudje so bili izstradani, simfonijo so izvedli v Leningradu v najhujšem času, pri pripravah na koncert je vsak dan manjkal kak nov član orkestra.²

Ravno specifičnost umetnikovega okolja, prostora in dogajanja, ki se izraža skozi ustvarjeno glasbo, lahko kreativno pomaga pri oblikovanju skupne identitete Evropske unije. Vsaka od držav članic ima v svojih glasbenih elementih zapisane nacionalne poteze, ki v večini primerov izvirajo iz 19. stoletja, ko se je pričela pomlad narodov in s tem oblikovanje nacionalnih glasbenih slogov (Lebič in Loparnik, 1990: 237 - 238). Ti slogi so se nadgrajevali vse do danes. Tako je tudi glasba indikator političnega razumevanja kulturne raznolikosti držav članic EU. Določiti okvir skupne identitete narodov v EU pomeni, najti osnove, kjer se gradi temelje za združevanje Evrope. Temelje je potrebno najti na političnem, kakor tudi na glasbenem področju. Himna EU je že korak k temu. Pričujoče delo razkriva katere zanimive elemente najdemo v himni EU, in način, kako lahko analiziramo glasbo, temo, izvajanje, izbiro instrumentov, njen zgodovinski pomen.

Ko se država ali neka naddržavna tvorba konstituira, si izbere tudi reprezentativne simbole, s katerimi se predstavlja tako na vidnem, kakor tudi na nevidnem področju. Vidno področje sestavljata zastava in grb kot vidna (nad)državna simbola; nevidno področje predstavlja državna himna v ožjem smislu. H galsbi, ki izraža odnos do države, sodijo napevi, junaške pesmi ter pesmi, ki na politično ustrezen način opevajo domovino.

»Zvočni svet sega najgloblje v človeko duševnost,« pravi Borut Loparnik (v Lebič in Loparnik, 1990: 286) in nadaljuje, da politika izrablja moč glasbe za idejna sporočila ter da je glasba v političnih rokah kot cilj in ne orožje. Loparnik poudarja, »da himna ni največja umetnina nekega naroda – vendar oživlja nadvse pomembno sporočilo za slehernega državljana. Vsak jo pozna in jo lahko poje.«

² Ljudje so z navdušenjem poslušali simfonijo, jo vzeli za svojo, se z njo identificirali in razumeli njen pomen na neverbalni ravni. Glasba jim je vlivala pogum, zavest in moč. Postala je simbol upora. Simfonijo so izvajali do konca, čeprav so zunaj nemški bombniki bombardirali mesto. Svojega mesta ni zapustil niti član orkestra niti en poslušalec (Weinstein, 1997).

Kot politično glasbo Loparnik razume (*ibid*) tisto glasbo, ki je dovolj preprosta, da je dostopna tudi širšim množcam. Nadaljuje, da se politična raba glasbe odreka umetniški kakovosti in da je tudi ne terja. Pomembno je, da jo množica sprejme za svojo in bolj ko je glasba priljubljena, močnejša je sporočilnost glasbe in bolj zavestno se utrdi politično ideološko sporočilo skozi glasbo. To glasbo imenuje Loparnik (Lebič in Loparnik, 1990: 288) »glasba za vsakogar in v vsakršnih okoliščinah«. Množična glasba ni umetniško delo, ampak je to preprosta glasba s politično ideološkim sporočilom, ki ga sprejme najširši krog ljudi – tako postane pesem množična in se prelevi v ljudsko pesem družbeno-političnega gibanja. Njena napev in besedilo sta namenjena politični rabi. Večjo umetniško vrednost imajo dela, ki jih samo poslušamo in se prepuščamo njihovem zvočnemu bogastvu in pri katerih se ne poglobljamo v njihovo vsebino. Takih del tudi ne izvajajo za množice.

Tine Hribar (Hribar, 2004: 403) pravi, da ima evropska identiteta dva pomena: (I) najprej je to identiteta Evrope same in (II) identiteta Slovencev glede na Evropo. Slednje lahko prenesemo na posamezno državo članico. Debeljak (2004: 35 – 37) zanimivo dodaja, da »'evropejstvo' ne more predstavljati učinkovite ideje, ne da bi na zavesten in sistematičen način istočasno zajemalo iz kulturne dediščine vseh evropskih narodov«, pri čemer poudarja na temeljni pomen čustvenih nabojev prvotnih identifikacij.

Frith (v Clayton, 2003: 97 - 98) naniza sociološke faktorje glasbe, med katerimi izpostavi glasbo kot orodje miru in vojne v polnem pomenu. Nadaljuje z opredelivijo glasbe za državne proslave. Tako niza zasebno in javno sfero vsakega posameznika, ki ni izvzet iz glasbe, še več, pravi celo, da življenjski standard narekuje zvrst glasbe. Frith dodaja (v Clayton, 2003: 100), da nam je ponujeno več vrst glasbe, kot jih v resnici želimo poslušati, kar ilustrira s časopisnimi članki. Vendar menim, da je to stvar pogleda na svobodo govora in izbire; ta svoboda je zaznamovala politično in s tem javno percepcijo, ki se hote ali nehote seli v zasebno sfero, s tem pa daje lažni občutek svobode in dihatomije resnice. Skozi glasbo naj bi ljudje tudi spoznali, kdo so, kar je izpeljano iz antropološkega načela, da sam sebe prepoznaš preko drugega. Glasba, s katero se identificiraš, ti narekuje slog življenja, in ker se razlikuje od druge zvrsti glasbe, se razlikuje sama po sebi, pri čemer pa se ta prepoznavnost prenese na osebno raven. To je tudi element, po katerem preko glasbe poteka

socializacija, se oblikujejo skupine ipd. Glasbena intima in pravica do izbire se tako podira in je kršena z zunanjim vplivom. Glasba tako ni več faktor emocionalne izbire, ampak je v vlogi socializacije.

Tomc nadalje meni (2005: 305), da obstaja pet krovnih znanstvenih disciplin: fizika, kemija, biologija, zoologija in sociologija. Igor Lukšič (v Bibič, 1997: 13) pravi, da je fizika imanentna politologiji, saj je politika takrat, ko je »najbolj pri sebi« tudi »najbolj ujeta v fiziko«. Iz tega vidika Lukšič (prav tam) izpelje, da sta obe znanosti (tako politika kakor tudi fizika) »refleksija istih družbenih razmerij«, predvsem tudi, če razumemo Kantovsko razumevanje sveta. Oba avtorja (Lukšič in Tomc) pri definiranju današnjega sveta postavljata fiziko na prvo mesto. Lukšič še celo pravi (*ibid*), da je fizika »forma zavedanja moderne oziroma ideologija moderne« in da sta se moderna sociologija in moderna politologija konstituirali šele v 19. stoletju.

Lukšič (v Bibič, 1997: 15 - 17) pravi, da je francoska revolucija »legitimirala novo realnost«, kjer je svoboda tam, kjer ni kralja. Tovrstna ideologija svobode daje nove razsežnosti političnemu, predvsem na področjih, kjer ni razumevanja kraljeve prisotnosti. Tovrstna razlaga se pogostokrat nanaša na glasbeni svet, kjer naj bi kralj ne imel vpliva ne moči. A vendar temu ni vedno tako. Znano je, kako je bilo mnenje Beethovna: vladar ne more vedeti, kaj misli skladatelj v svoji glasbi in kake politične ideje sporoča skozi glasbo. To nam daje misliti, da je vendarle možno (ideološka konotacija glasbe) skozi glasbo izraziti marsikatero sporočilo. To so vedeli veliki glasbeniki in so glasbo za svoj kod sporočila spretno uporabljali (Ludvik van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič itd). Beethoven se je tega močno zavedal in mnoga njegova dela so politično (ideološko) konotirana (Rincon, 2006: 31 - 35, 48).

Če gledamo iz zornega kota medsebojne povezanosti glasbe in politike, lahko trdimo, da je svoboda govora na političnem področju ekvivalentna svobodi govora v glasbi. Pri tem seveda obstaja razlika percepcije in razumevanja. Zvok je osnovno sredstvo sporazumevanja v obeh primerih. Zvok je torej orodje političnega, kolikor je političnost orodje zvoka.

Serafine (1988: 83) pravi, da je abstraktno (kakor je čestokrat pojmovana glasba) generator enotnosti in celovitosti v kompoziciji, kar predstavlja parsimonious uporabo in ponovno uporabo istega ali podobnega materiala v nekem dolgem obdobju. To daje slutiti, da se ideologija v glasbi tako prenaša iz roda v rod. Puškin je rekel, da se, četudi politika packa umetnino, te packe čez čas zбриšejo in zbledijo. Šostakovič pa je dodal, da je potrebno resnico toliko časa ponavljati, dokler ni jasna in razumljena poslušalstvu. Tovrstno resnico je Šostakovič zapisal v svoji Peti simfoniji (Rattle, 1998).

Schönberg je nekoč dejal, da »ne moreš biti pravi vagnerjanec, če ne verjameš v deutschum, v tevtonizem in ne moreš biti pravi vagnerjanec, ne da bi bil slednik njegovega antisemitskega eseja *Das Judentum in der Music*, Judovstvo v glasbi (Schiller, 2003: 93). Iz tega lahko sklepamo, da je glasba na poseben način vendarle nosilka ideologije in obenem je tovrstna ideologija lahko pripeta na politično raven, kar zadeva državo.

Vendar je vrsta ideologije in vrsta glasbe verjetno uganka, če pa je klasična glasba, kakor jo razumemo danes in po besedah Stockhausena (Stockhausen, 1989: 16), je verjetno drugače komponirana galaksija in imamo zaradi tega občutek nereda in nerazumljivosti. Vsaka galaksija je ideologija svojega kozmosa, ki se lahko veže tudi na državo. Glasba je tako lahko orodje ideološkega aparata.

Lukšič (v Bibič, 1997: 16) nadalje pravi, da je svoboda le odsotnost suženjstva, zapora in drugih zunanjih ovir prostemu gibanju telesa po prostoru in času. Iz danega lahko sklepamo, da je suženjstvo v glasbi na subtilni ravni in da je suženjstvo ravno v tolikšni meri, kolikor je lahko glasbena melodija svobodna.

Tomc (2005: 3) pa ravno čas, prostor in dogodke predstavlja v štiridimenzionalnem prostoru, kjer nadalje pravi, da naj bi bilo njihovo razumevanje oziroma zaznave odvisno od bioloških danosti živih bitij.

Tovrstni pogled lahko prenesemo tudi na državo. Iz glasbenega sveta se ne da pobegniti in prav tako se ne da pobegniti stran od glasbe. Prav tako se glasbi ne more izogniti država. Politika kroji glasbo. Attali (2002: x) pravi, da »ni nobene

oblasti, ki ne bi nadzorovala hrupa brez kode za analiziranje in njene (glasbene) regulacije«, kajti, kakor nadaljuje Attali, je hrup oziroma zvok instrument oblasti in sredstvo upora. Tudi političnega, kakršnega predstavlja marsikatera revolucionarna pesem (z besedilom ali brez njega). Avtor zaokroži z mislijo, da vladajoča politika vedno bedi nad tem, katero zvrst glasbe poslušajo državljani.

Hrup in zvok sta slušna kvaliteta in sta hkrati gola prezenca za tip na slušnem nivoju. Lahko se ga fizično povzroči in se ga na ta način opredeli. Pri tem je zvok osnovna enota ne samo življenja, temveč element te dimenzije, skozi katero se konstruira in po tem takem tudi politična bit.

Prevladuje težnja, da je zvok osnova za hrup, in ne obratno. Tudi politični govor je zvok. Vsakršni premik je zvok. Tako sta zvok in s tem glasba neposredno povezana s politiko. Večji del političnosti se izvaja na zvočnem ravni. To so politični govori, izražanje politične volje, skozi agitacije, zvočne manipulacije ipd., vse to pa privede tudi do manifestacije na materialni ravni, kar dokazuje, da ideja potuje od zgoraj navzdol, iz nematerialne v materialno sfero. Glasba je del te nematerialne sfere. Lahko rečemo, da se je politika razvila iz glasbe, kot vse življenje. Kar pa pomeni, da si nihče nima pravice lastiti si glasbo. Glasba je del življenja vsakega posameznika od spočetja do smrti. Vprašanje je, ali lahko razmišljamo o politiki, ne da bi razmišljali o glasbi, in ali bi lahko razmišljali o glasbi, ne da bi izpustili politiko. V obeh primerih je odgovor nikalen, saj v prvem ne moremo govoriti o samo apolitični glasbi, ker glasba v svojem ožjem smislu zvoka ostane manipulativno sredstvo, saj je to integralni del naše dimenzije, po drugi strani pa politika ni možna brez glasbene intervencije oziroma ni sposobna biti v svojem smislu politika brez glasbene dimenzije. Če ni glasbe, ni politike, in če ni politike, ni glasbe.

Attali (2002: xi) pravi, da je vsaka glasbena koda vrinjena v ideologijo in tehnologijo dobe, ki jo je proizvedla. Prav tako pravi Levi-Strauss (v Žižek in Dolar, 2002: 7), da je glasba stroj za shranjevanje časa. Glasba je tako vedno bila v vlogi ideološkega mehanizma, ki je tudi za lastno interpretacijo posegal po tovrstnih metodah. Igor Lukšič (v Bibič, 1997: 18) pravi, da gre za preprost ideološki mehanizem, ki je najbolj poznan iz opisov tako imenovanih totalitarnih režimov.

Naloga je strukturirana po IMRAD (introduction, methodology, research and discussion) metodi. Najprej pa predstavljam metodološki okvir, definiram nekatere osnovne pojme (ključne besede): politika, glasba in ideologija, ki predstavljajo temelj moje naloge. Isti sklop vsebuje tudi hipoteze ter metode dela.

V nalogi je osrednjega pomena odnos med politiko in glasbo. V tem okviru naloga ponuja pogled skozi spekter državnih proslav in himne EU.

Človek je politična žival.

Aristotel³

*Glasba... so misli, izražene v novem svetu;
kjer je kozmos na novo prepoznan.*

2 METODOLOŠKI OKVIR

2.1 DEFINICIJA POJMOV

2.1.1 GLASBA

Glasba skozi vibracijo na energetski ravni potuje do posameznika in v njem izzove odziv (Zagorc, 2003). Kakšno reakcijo pri posamezniku izzove, je odvisno od posameznikove osebnosti.

Glasba je ideologija, zapisana v notah oziroma na čustveni ravni. Kot taka lahko glasba izraža strinjanje ali nasprotovanje aktualni politični ideologiji na bolj ali manj prikrit način. Sočasno je glasba medij, ki nosi sporočilo na več ravneh. Dandanes smo vajeni sporazumevanja zgolj na materialni, besedni ravni in nismo pozorni na ostale oblike komunikacije. Glasba spada v tisti kod sporazumevanja, ki ne potrebuje nikakršnih besed, da prenese željeno sporočilo. Njena komunikacija se zaznava na drugih ravneh, včasih imenovanih tudi iracionalnih. Glasba je v svojem dometu koda sporazumevanja dvodimenzionalna. Glasbena konotacija je tako na eni strani opredeljena z ritmom, na drugi strani pa z intervali. Njen učinek na človeka razkriva razprostranosti energetskega učinka, ki deluje na več ravneh. Tukaj se tudi prepozna globina čustev oziroma njihova razprostranost. Tovrstne razprostranosti prav tako ni možno racionalizirati.

Večina ljudi dojema današnjo komunikacijo skozi racionalizacijo, skozi zgolj besedni kot in na ta način omeji sporočilnost le na zavestno, participativno raven. Iz tega

³ Heywood, 2004: 4.

razloga ni nujno, da vsakdo prepozna glasbeno sporočilo. Skozi glasbo poznamo več vrst komuniciranja, ki odvisijo od posameznikovih potreb in nivoja komuniciranja.

Glasba je lahko sredstvo sproščanja, spodbude, komunikacije, lahko je orodje upora (proti staršem ali kakršnikoli oblasti). Znotraj kulture, v kateri živimo, in zaradi rastoče globalizacije, ki svet povezuje v majhno vas, je potrebno tudi v glasbi zaznati neubesedljive in očem nevidne stvari.⁴

Glasba je tudi politični dejavnik, vzrok za izbruh revolucije. Že v uvodu omenjen primer belgijske vstaje leta 1830 govori o moči operne umetnosti. Revolucija je prišla ravno iz operne hiše. Poslušalci, ki so se kasneje prelevili v revolucionarje, so dobili navdih in moralno oporo v sentimentalni in patriotski operi Daniela Auberja *La Muette de Portici*.⁵

2.1.2 POLITIKA

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

Danes je politika čestokrat razumljena kot laž in manipulacija, ker politiki uporabljajo preveč umazane instrumente za doseganje svojih interesov, kar že meji na pretiran osebičnost, zaradi česar je civilizacija posledično visoko ogrožena. Na ta vidik razumevanja politike opozarja tudi Heywood (2002: 4 - 5) in dodaja še aspekt razumevanja koncepta politike, kjer so zajeti drugi predsodki. Avtor nadalje niza štiri vidike področja politike: politika kot umetnost vladanja, politika kot javne zadeve (public affairs), politika kot konflikt in sodelovanje ter politika kot moč in distribucija resursov.

Politik naj bi bil zvest stališčem stranke, le-ta pa naj bi bila moralna. Vendar marsikateri politik (kot kaka druga javna oseba) ne opravlja vedno le moralnih dejanj, ker pa večina ljudi posameznikova amoralna dejanja povezuje kot dejanje politike, čeprav gre za dejanje na osebni ravni.

⁴ dostopno na: <http://www.wowessays.com/dbase/ab4/ios47.shtm>, 26. 4. 2006.

⁵ dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Belgian_revolution, 26. 4. 2006.

Politika je lahko družbeno koristno področje, ki prispeva k skupnemu dobremu. Lahko je povezovalni dejavnik v družbi; sama družba brez politike ne more delovati, obstajati in se obnoviti. Politika je nekaj, kar uravnava želje, odločitve, razvršča pomembnost izzivov, s katerimi se sooča družba, skuša pomiriti razburjene duhove in ima mnogokrat vlogo t. i. »velikega diplomata«. Politika naj bi v svojem najčistejšem in idealnem tipu razumevanju skrbela za pravično razporeditev finančnih virov. Biti politik je odgovornost.

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.

Platon (Lukšič, 2006) je smatral piščal kot antidržavno glasbilo, saj naj bi hujskala ljudi k uporabi.

Politika je edinstvena sila družbenega oblikovanja, ker ima legitimno pravico do uporabe sile moči. Kdo bo dobil pravico do odločanja, kateri proces si bo podredil in kdo bo imel pravico ter dolžnost uporabe sile moči je vprašanje političnega polja. Politika je živ proces, zato je težje govoriti o uokvirjenemu subjektu. Politika se dogaja na vseh nivojih človekovega življenja in v vseh njegovih sferah.

Poznamo več vrst političnih sistemov, ki se, grobo rečeno, razlikujejo glede na ustavno ureditev, sodelovanje državljanov pri oblikovanju oblasti in njihovo sodelovanje, glede na suverenost, birokracijo, glede na način odločanja, glede na politične stranke, delitev oblasti, glede na predstavniška telesa, ekonomski razvoj ipd.

Država je oblika politične moči, preslikana v notranjo suverenost ozemlja in njegovega prebivalstva, in daje krovno legitimno ter legalno podlago za delovanje izvoljene politične elite ter za implementacijo političnega sistema.

2.1.3 IDEOLOGIJA

Ideologija⁶ je niz bolj ali manj povezanih idej, ki predstavljajo temelj za politične dejavnosti (Heywood, 2002: 424). Ideologije se praviloma navezuje na tri ključna področja: (i) podajajo teorijo (pre)ureditve obstoječega družbenega reda, (ii) podajajo model zaželene prihodnosti, ki se nanaša na boljšo družbo, in (iii) podajajo način izpeljave v željeni družbeni red (Seliger v Heywood, 2002: 43). Poznamo liberalne in konzervativne ideologije, pri čemer velja liberalna ideologija za veliko bolj odprto v smislu pravice izražanja ter tolerantnosti do drugih ideologij. Vse ideologije so relativne, nekatere si ne želijo biti predstavljene kot znanstvene ideologije, nekatere ideologije pa nikakor ne verujejo v pojem ideologije, češ da je vse skupaj le utvara (Heywood, 2002: 42).

Vsaka ideologija ima tudi bolj ali manj izdelan pogled na glasbo, glasbeno podobo države ter lastno glasbeno podobo. Glasba pomaga ideologiji k njenemu boljšemu razumevanju ter sprejemanju in hitrejši, širši ter temeljitejši reprodukciji.

Za ideologijo ni nujno, da se osredotoča zgolj na materialni medij in besedo, temveč je lahko podana skozi glasbo. O tem govori tudi Platon (1995: 331 – 337), ki pravi, da je piščal antidržavno glasbilo, saj naj bi ljudi hujskala k upor. Najbolj očitna sta dva načina. Prvi, ki je najbolj zastopan v baroku, in sploh v prvih civilizacijah, je, da naj bi glasba s svojo formo prispevala k utrjevanju politične ideologije, na kar opozarja tudi Konfucij (1988: 24 - 25), da je glasba vzgojni faktor prvega reda in da je na vidnem področju tisto, kar je religija na nevidnem področju in/ali hkrati prispeva k stabilnosti političnega sistema, ter drugi pristop, ki se razvije v klasicizmu, da glasba s svojo vsebino pomaga krepiti aktualno politično ideologijo. V prvem primeru gre za glasbo kot formo in v drugem za glasbo kot vsebino. V tem primeru gre predvsem za razumevanje glasbe kot programske glasbe, ki je bila nemalokrat naročena s strani vladarjev. Ideje so tako lahko izražene tudi v glasbenem jeziku.

Della Porta (2003: 127) pravi, da je ideologija temeljna za delovanje organizacije, ker uveljavlja dolgoročne interese in s tem tudi samo identiteto udeležencev ter da z njo

⁶ Ta izraz je prvi uporabil francoski filozof Destutt de Tracy leta 1796, kot pojem za ideje novega družbenega reda. Pojem se je imenoval kot nekakšna znanost za ideje (Heywood 2002: 42).

krepi solidarnost med člani stranke, saj prispeva k oblikovanju in utrjevanju prepričanja članov, da imajo skupne cilje. Avtorica dodaja, da ideologija krepi moč voditeljev, torej tistih, ki poznajo doktrino stranke in so jo zmožni uveljavljati.

2.2 METODE DE LA

Naloga želi predstaviti vidik relacije med državo in glasbo skozi prizmo državne proslave.

Uporabil sem metodo analize primera, analize besedila, analize glasbenega besedila, analize posnetkov, sekundarne analize ter intervjuja. Slušno in vidno sem se lotil analize skladb. Uporabil sem metodo natančnega poslušanja glasbenih del ter pregledal notni zapis (nekatero sem si zaigral tudi na klavir). 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, s katerimi instrumenti je podana glavna melodija, skušal razložiti kakšno vlogo imajo potem ostali – če igrajo in zakaj v tej legi in s to temo. Pregledal sem tudi besedilo, zapisano ob notah in ugotavljal, ali sta pomensko skladna in ali delujeta enako. S tem sem želel prizemljiti subtilnost, ki jo lahko pozoren poslušalec zazna ob poslušanju tovrstne glasbe. Uporabil sem tudi teoretični eksperiment. Definiral sem pojme osrednjega pomena. Preučil sem literaturo, ki mi je bila v pomoč pri raziskovanju, brskal po internetu in se pogovoril s priznanimi slovenskimi strokovnjaki z glasbenega in s političnega področja. Intervjuje sem opravil osebno.

Subtilno izražanje pogleda na politično dogajanje je pri vsakem skladatelju drugačno. Potrebno je poznati repertoar njegovih del in s pozornim poslušanjem ločiti dela, ki opisujejo dogodke, in dela, ki opisujejo umetnikovo zasebnost. Z omenjenim pozornim, vestnim in poglobljenim poslušanjem (predvsem klasične glasbe) se oblikuje tudi subtilnost. Nadaljnji korak je poznavanje 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 prenesti v znanstveni jezik, njeno sporočilnost pa posplošeno prikazati v znanstvenih shemah.

Predstavljal sem primer slovenske proslave ob 60. obletnici padca fašizma in nacizma, ki je bila v Cankarjevem domu 9. maja 2005. Na pobudo ruskega veleposlaništva v Sloveniji so umaknili s sporeda Requiem Wolfganga Amadeusa Mozarta in ga zamenjali s Tretjo simfonijo Ludviga van Beethovna. Svojo (protestno) noto so opravičevali z stereotipnim pogledom na Mozartov Requiem kot na žalno glasbo in da ne sodi k slaviti tovrstnega zgodovinskega obeležja. Mozartov Requiem so nekaj dni za tem izvedli na spominski obletnici na Teharjah, kjer je partizanska vojska pobila več sto zajetih ljudi, obtoženih kolaboracionizma (Roglič in Lovec, 2005).

Podrobneje sem pregledal prelomne točke življenja Ludviga van Beethovna, med drugim kot skladatelja evropske himne. S tem sem želel približati zgodovinsko ozadje nastanka in namen Devete simfonije liričnosti in izboru besedila. Raziskoval sem, ob kakšnih okoliščinah je Beethoven napisal deveto simfonijo, zakaj je vključil zbor, če to prej ni bilo v navadi. Prav tako sem pregledal razloge, način in čas skladanja Requiema W. A. Mozarta⁷.

Zanimale so me povezave med politiko, političnimi in zgodovinskimi dejstvi ter med Beethovnom in njegovo glasbo (tretjo in predvsem deveto simfonijo). V primeru obeh skladateljev sem poiskal vidnejše politične uporabe njunih skladb.

Primerjava med demokracijo in demokratičnostjo političnih procesov danes ter v času Wolfganga Amadeusa Mozarta in Ludviga van Beethovna je težja, saj v njunem primeru tudi ni bilo večje ozaveščenosti o teh pojmi, kakor poročajo viri (Saide, 2001; Benko, 1997; Andreis, 1966; Potemkin, 1947). Stankovič (v Lukšič, 1997: 43 - 46) pravi, da je bilo življenje obeh umetnikov v tem času tragično; Stankovič pripisuje razloge za tedanji položaj glasbe, ki se je postopoma »formalno« uveljavljala ter pridobivala avtonomen status in da pred romantiko ni prišlo do vsebinske osamosvojitve umetnika. Pri tem je zanimiv podatek, da so Mozarta dobro plačevali

⁷ Polno ime je Johan Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (Saide, 2001: 276).

(Drnovšek, 2006: 16). Po letu 1787 pa se je Mozartov gmotni položaj poslabšal, saj so Dunajčani pogledovali po drugih umetnikih (Schulz, 2005: 228 - 229).

Nato sem analiziral kompozicijo teme himne EU in uporabil metodo dekompozicije. Želel sem raziskati elemente himničnosti v himni EU, njeno aktualnost ter njene "evropske" elemente.

Hipoteza 1: Menjava glasbe ob svečani proslavi 60. obletnice padca fašizma in nacizma je bila politično (ideološko) utemeljena. To je opazno iz nenadne menjave koncertnega sporeda in osrednje glasbene točke. Drugih možnih razlogov ob protestni noti ruskega veleposlaništva za zamenjavo ni bilo.

Hipoteza 2: Melodija, ki je danes prepoznana kot evropska himna, je za časa svojega nastanka pomenila pravo glasbeno revolucijo. To lahko razumemo kot izraz radikalnih političnih sprememb tistega časa.

Hipoteza 3: Himna je izraz temeljnega političnega konsenza države.

Hipoteza 4: Velika skladba ima svojo politično kariero. To je razvidno na primeru posamezne skladbe, kako je bila izvajana na političnih prireditvah in ob ključnih političnih dogodkih.

H1: Zgolj dovolj dober politični faktor ima moč nenadne in nerazumljivo hitre menjave koncertnega sporeda. Sprva se nam menjava ob polni pripravljenosti in tehnični podpori orkestra zdi nelogična. Predvidevam, da mora za to menjavo obstajati politično in ideološko dovolj tehten razlog oziroma ideološki konsenz, ki je temeljil na imenu skladbe (Requiem kot žalna glasba).

H2: Predvidevam iz stališča, da je glasbena linija izredno preprosta in neobičajna za tisti čas. Beethoven je skladatelj, ki se je odzival na tedanje burno družbeno in politično (revolucionarno) dogajanje in je v svoje kompozicije vpeljal različne nove kompozicijske poteze, ki so pomenile odsev burnih dogodkov. Hkrati pa so njegove

novosti v glasbenem svetu pomenile korenite spremembe, ki so, kakor so preobrati v političnem in družbenem življenju do temeljev zaznamovali nadaljnje politično življenje vse do danes, v glasbenem svetu pomembno vplivale na nadaljnje kompozicijske tehnike, ki so v veljavi še danes.

H3: Vsaka država ima svojo himno. Predvidevam, da je to posebna skladba, ki mora za izvolitev v naziv »himne«, prve med skladbami, dobiti politični konsenz.

H4: Nekatere skladbe so večkrat izvajane ob političnih dogodkih. Taka skladba pridobiva »politično kariero«.

3. POLITIKA IN GLASBA

3.1 ODNOS MED POLITIKO IN GLASBO

»Sploh je poezija revolucij iz preteklih časov (Marsejeza je seveda izjema) za poznejšo dobo le redkokdaj ohranila revolucionarni učinek; če je hotela učinkovati na množice, je morala odsevati tudi vse predsodke množic svojega časa.«

Fredrich Engels⁸

»To, čemur pravijo ljudje 'lepa melodija', sploh ni nekaj, kar razumemo s tema besedama, in v resnici sploh ni melodija, temveč le neko melodično soglasje, nek napev, ki ugaja. To pa je nekaj čisto drugega.«

Leonard Bernstein⁹

»Moji ljubi Kranjci inu Sloveni, pujte le-te pejsni iz serca, rezmislite, kaj vsaka beseda, neka ta viža oli štima v sebi drži.«

Primož Trubar¹⁰

Vsak politični sistem izbere glasbo v skladu z ideologijo, ki jo podpira.

Odnos med politiko in glasbo se zrcali v vsakokratnih simboličnih dejanjih proslav, kjer naj bi glasba podpirala in izrazila politično ideologijo. Glasba, ki je izvajana na državnih proslavah, je rezultat (output) policy procesa. Glasba ni naključno izbrana in tudi vsaka glasba ni primerna za državno raven njene promocije. Na ta način dobiva glasba svojo politično konotacijo in pričinja se ji politična kariera. V zgodovini političnih odločitev glasbenih spremljav ob državnih dogodkih je v evropskem prostoru eden najbolj pogosto izvajanih Ludvik van Beethoven. Izmed njegovih del je najbolj politično integrirana tretja simfonija v Es-duru op. 55, imenovana »Eroica«. Dandanes je del iz njegove Devete simfonije tudi himna EU. Občasno se dogodi, da je glasba za proslavo izbrana v dogovoru s simfoničnim orkestrom, ki glasbo izvaja, po načelu možnosti izbora med pripravljenim spektrom umetniških del, a še vedno je na koncu odločitev (policy - output) v rokah vlade oziroma njenega odbora za državne proslave. Dobro izbrana glasba naj bi (tudi) na ta način podpirala politični

⁸ v Lebič in Loparnik, 1991: 286.

⁹ v Lebič in Loparnik, 1991: 286.

¹⁰ v Lebič in Loparnik, 1991: 286.

sistem. Tovrstna slušna podpora lahko pripomore k dvigu politične kulture same politike nad ostalimi segmenti družbenega življenja.

V ta ozir spada med drugim ideologija dobe, v kateri se politični nazori, ideje in vrednote oblikujejo tudi v glasenem jeziku. Politični režim izraža vrednote določene politične skupnosti in na ta način regulira pravice nacije. Glasba je v vseh elementih prisotna kot medij, po katerem teče sporočilo.

Politika velja za nespodobno, neprimerno, grdo, podlo področje, kjer se bijejo bitke interesov in kjer se odpira polje okrnjene pravice in drugačnih vrednot.

Glasba je diametralno nasprotje pojmovanja politike. Stockhausen (1989: xi) pravi, da glasba govori univerzalni jezik. Kot tako jo lahko razumemo tudi kot absolutno govorico. To je prostor za najsvetlejšo, božjo, nedotakljivo in predvsem energetsko najčistejšo, (nad)zemeljsko substance našega bivanja; glasba je tudi nekaj popolnoma neškodljivega, nekaj, kar nas nikakor ne more prizadeti. Ta sfera našega življenja je klasificirana kot medij prijatelja, ki te nikoli ne razočara in ti nikoli ne želi nič slabega, zgolj najboljšo. Tovrstna opredelitev se nanaša na fizični svet in materialno dožemanje nasilja. Glasba je razumljena kot neškodljiva na fizičnem nivoju; mnogokrat je neopazno glasbeno¹¹ nasilje na nefizičnem, emocionalnem nivoju. Emocionalni nivo je pomemben del človekovega življenja, sploh če ga prepoznamo kot gonilni motor človekovih dejanj.

Glasba praviloma velja za varen prostor, kjer smo gospodarji lastnega okolja in sami izbiramo zvočno okolje, v katerem se nahajamo. Imamo občutek moči in smo kreatorji lastnega okolja. Pri tem nas nič ne more prizadeti, razen naših mislih. Te pa lahko preženemo z glasbo. Skrili smo se v za nas varen svet. To je tudi razumljivo, saj nam vedno ustreže; če smo potrti ali slabe volje, nam glasba ustreže po emocionalni potrditvi našega stanja, s tem ga legitimira in mu daje veljavo – lahko gre za primer pomanjkanja ljubezni, pogovora, bližine sočloveka ipd, skratka, glasba je področje pomoči, ki nam je na voljo, vedno ko si jo zaželimo in jo potrebujemo. Glasba je lahko naš motivacijski generator, ki nas spodbuja k dejanjem in nam tako v

¹¹ Pri tem razumem glasbo v najširšem pomenu, začenši od zvoka.

eni sapi daje opravičilo zanja. Kot ideološki faktor (nabit z ideološko vsebino) vzdiguje moralno pripadnost in kjer nas taka glasba, ki je (praviloma) podprta z besedilom in tako še (dodatno) motivira za vsebino, katera lahko, kakor že omenjeno, vodi k dejanju. Tako se razsežnost pesmi vedno znova izkaže v novi podobi; lahko tudi dobimo nov zagon in moralno zadoščenje skozi samo melodijo, ritem ali besedilo. Glasba je tudi prostor, kjer tako dobimo moralno opravičilo za vse svoje misli in dejanja.

Zaradi te njene razprostranosti jo politika uporablja za upravljanjeemocij ljudi. Vsak politični televizijski in radisjki spot je ustvarjen v želji prevzeti poslušalca in geldalca ter ga prepričati z vsebino ter si ga na ta način pridobiti, v upanju, da ga prepriča v nakup oziroma da na volišču zaupata svoj glas politični stranki. Glasba v teh reklamnih spotih bo skušala izražati svoj program in nas tudi na nebesedni ravni prepričati in nam prenesti tiste informacije, ki jih sicer ubeseduje beseda.

Glasba tako deluje na našo nezavedno raven in nas želi iprivabiti do tega, da ravnamo tako, kot sicer ne bi. Vendar je lahko glasba tudi visok moralni faktor skupne identitete ozrioma neke skupine z jasno ideologijo, ki jo ljudje sprejmejo za svojo in ravnajo v skaldu z njo. V takih primerih se ideologija preslika v glasbeni jezik, v jezik, ki ne potrebuje besed za razumevanje njene sporočilnosti. Ruski skladatelj Dimitrij Tolstoj (v Weinstein, 1997) pravi temu, da je duh važnejši od materije. Pri tem je omenjeni skladatelj imel v mislih Šostakovičevo sedmo simfonijo, ki jo je sam skladatelj posvetil (Weinstein, 1997) obkoljenemu Leningradu. Ljudje so bili izstradani, simfonijo so izvedli v Leningradu v najhujšem času, pri pripravah na kocert je vsak dan manjkal kak nov član orkestra.¹²

Na opisani način glasba podpira politično konotacijo skozi svojo vsebino in formo. V svoji formi služi delu, tako da podpira ogrožen politični sistem, v tem primeru konkretno na primeru izgube sovjetske oblasti nad Leningradom. Kadar se je izvajala simfonija, se je utrjeval politični sistem.

¹² Ljudje so z navdušenjem poslušali simfonijo, jo vzeli za svojo, se z njo identificirali in razumeli njen pomen na neverbalni ravni. Glasba jim je vlivala pogum, zavest in moč. Postala je simbol upora. Simfonijo so izvajali do konca, čeprav so zunaj nemški bombniki bombardirali mesto. Svojega mesta ni zapustil noben član orkestra nit noben eden poslušalec (Weinstein, 1997).

Šostakovič je v svojih delih praviloma vsebinsko slikal glasbo, po drugi strani pa se je držal predpisanih političnih form v glasbi in načina skladanja, da si je ohranil življenje in prislužil izvedbo.

Glasba deluje na našo emocionalno, zavestno in podzavestno raven. Zaradi tega imamo pri našem razmišljanju emocionalno okrepitev. Od posameznika je odvisno, kateri nivo razmišljanja in glasbe bo sprejel. V posamezniku je moč, pogum in znanje (volja, mišljenje in dejanje), da lahko selekcionira glasbo na podlagi svojih vrednot, morale ipd., kar je tudi razlog, zakaj se sploh poslužujemo tovrstnega medija. Nadalje je lahko to tudi slojevsko razredna delitev poslušalcev. Pri tem imamo aristokratske množice, ki poslušajo glasbo na nivoju srčne sredine. Taka glasba je sofisticirana, pretanjena in tankočutna. Pogoji za to je srečanje s samim sabo (imeti vsaj pogum), tankočutnost in višji nivo moralnih vrednot. Nivo pihal in trobil – kjer gre za delovanje na zavestni konkretni ravni, brez višjih vsebin (idejnih, moralnih, ni kompleksnosti glasbene strukture). Pri tem ni nujno, da se finančno razmerje sklada z izborom poslušanja glasbe.

Chester (v Clayton, 2003: 315) pravi, da glasbena zvrst roka sledi tendenčnemu razvoju, kjer je glasbena sporočilnost neodvisna od časa, prostora in dogajanja, niti ni v svoji strukturi kompleksno zastavljena. Ta glasbena zvrst temelji na preprostih parametrih melodije, harmonije in ritma; nivo kompleksnosti strukture roka se ustavi na nivoju modulacije osnovnih not in modulacije osnovnega ritma.

Iz tega lahko sklepamo, da programsko zabavno glasbo (pop-glasbo) praviloma sestavljajo preproste glasbene linije, melodije, ozki razponi not v glasbeni temi (tudi, da se lažje zapoje ter, da jo lahko vsakdo zapoje), premiki tonike na subdominante in dominante. Glasbo na podlagi njene strukturne kompleksnosti lahko sorazmerno porazdelimo na socialno-družbenem nivoju (aristokracija¹³, delavstvo, novo malo-meščanstvo¹⁴, podeželsko prebivalstvo) glede na glasbeno kompleksnost.

¹³ Tu mislim na ljudi, ki imajo visoke moralne vrednote in aspiracije ter čistejši misli.

¹⁴ Malomeščani, ki so priseljeni v mesta, ki tako opravljajo razna modro in beloovratniška dela.

Zelo nazorne primere opisanega je mogoče najti pri diktatorjih, kakor je bil Stalin. Glasbo so prilagajali številčno največjemu sloju prebivalstva oziroma tistemu, za kogar je bila politična ideologija komunizma interpretirana. Skladatelji so bili, tako kot vsi takratni državljani in vse družbeno življenje, politično nadzirani in so dobivali partijske smernice (pritiske) za svoje ustvarjanje. Glasba naj bi bila v podporo delovnega procesa, splošno sprejeta, vseč naj bi bila sovjetskemu delavskemu razredu, hvalila naj bi ljubljenega vodjo in učitelja (Weinstein, 1997).

Glasba je gotovo segment politike in njenega interesa po oblikovanju. Glasba sama po sebi nam lahko pričara čudovito okolje, lahko je to glasba na zabavi, ali kadar prirejamo katero koli drugo druženje¹⁵. Velikokrat je bojazen pred lastnimi mislimi in srečanju s samim sabo razlog, zakaj glasbo potrebujemo. V tem primeru lahko često govorimo o hrupu in ne o glasbi, saj ni pomembna vsebina glasbe, teveč zvočna kulisa, za kar jo nemalokrat zadošča že sam hrup. Glasba je namreč kot (dobra) knjiga, ki te popljuje skozi svet idej, in ti zaradi svoje gostote ne dopuša ustvarjalnega in kritičnega razmišljanja. Tako te zapelje (na vseh nivojih zavestnih in nezavestnih, emocionalnih in fizičnih, melodija na duhovni, ritem na zemeljski ravni), ne da ti dopušča soočenja s samim sabo. Glasba je v tem primeru hipnotičen element, ki se kasneje izkaže kot veliko bolj neprijateljska do nas, kakor smo si sprva sploh lahko mislili.

Biti živ pomeni biti in živeti v glasbi. Vsako živo bitje v tej realnosti je rojeno, živi in umre v glasbi ter ustvarja glasbo. Glasbi lahko ubežiš s prebegom v drugo dimenzijo. Druga dimenzija pomeni tudi objektivnost. Glasba je vse zveneče (Cage v Lebič in Loparnik, 1991: 9). Vse zveneče je sestavljeno iz melodičnega in/ali ritmičnega dela.

Politika je del življenja in življenje je v glasbi, kakor je tudi politika del življenja ter življenje del politike. Velja tudi, da je politika del glasbe in glasba del politike. Če predpostavimo, da je življenje glasba, potem je politika, kot del življenja, tudi glasba. Katere vrste glasba je verjetno uganka, če pa je klasična glasba, kakor jo razumemo

¹⁵ Tudi diplomatska srečanja spadajo v ta nabor, kjer pa je izjemnega pomena vsebina, zvrst, raven in kakovost glasbe in njenega izvajanja.

danes in po besedah Stockhausena (Stockhausen, 1989: 16) je verjetno drugače komponirana galaksija in imamo zaradi tega (občutek) nered(a).

Tovrstni pogled lahko prenesemo tudi na državo. Iz glasbenega sveta se ne da pobegniti in tudi ne da se pobegniti od glasbe. Prav tako se glasbi ne more izogniti država. Politika kroji glasbo. Attali (2002: x) pravi, da »ni nobene oblasti, ki ne bi nadzorovala hrupa brez kode za analiziranje in njene (glasbene) regulacije«, kajti, kakor nadaljuje Attali, je hrup oziroma zvok instrument oblasti in sredstvo upora. Avtor zaokroži z mislijo, da vladajoča politika vedno bedi nad tem, kakšna in katere zvrsti glasbe poslušajo državljani.

Hrup in zvok sta slušna kvaliteta in sta hkrati kot gola prezenca za tip na slušnem nivoju. Lahko se ga fizično povzroči in se ga na ta način opredeli. Pri tem je zvok osnovna enota ne samo življenja, temveč element te dimenzije, skozi katero se konstruira, in po tem takem tudi politična bit.

Prevladuje težnja, da je zvok osnova za hrup in ne obratno. Tudi politični govor je zvok. Vsakršni premik je zvok. Tako sta zvok in s tem glasba neposredno povezana s politiko. Vsa političnost se izvaja na zvokovni ravni. To so politični govori, izražanje politične volje, agitacije, manipulacije, ipd. Kar privede tudi do manifestacije na materialni ravni. To kar dokazuje, da ideja potuje od zgraj navzdol, iz nematerialne v materialno sfero. Glasba je del te nematerialne sfere. To pa pomeni, da si nihče nima pravice lastiti stoddotne pravice za lastninjenje glasbe in pravice za njeno interpretacijo. Glasba je del življenja vsakega posameznika od spočetja do smrti. Vprašanje je, ali se lahko izognemu politiki, ne da bi izpustili glasbo, in ali se lahko izognemo glasbi, ne da bi izpustili politiko. V obeh primerih je odgovor nikalen, saj v prvem ne moremo govoriti o samo apolitični glasbi, ker glasba v svojem ožjem smislu zvoka ostane manipulativno sredstvo, saj je to integralni del naše dimenzije, po drugi strani pa politika ni možna brez glasbe na intervencije oziroma ni sposobna biti v svojem smislu politika brez glasbene dimenzije. Če ni glasbe, ni politike, in če ni politike, ni glasbe.

Da je glasba tudi politika, oziroma, da je politika glasba, govori tudi predpostavka, da je vse, tudi naš planet, civilizacija, bit, nastalo iz glasbe, iz velikega poka. Velikega

poka kot metaforo za »veliki sij«. Izpeljemo lahko misel, da se je politika rodila iz glasbe. Tudi civilizacija in planet sta predmet političnega; to je tudi politična glasba.

Politika in glasba sta tesno medsebojno povezani. Ne moreta obstajati ena brez druge oziroma ena izven druge. To sta pojava življenja in če se izolira en element, potem je izolirano življenje.

Hallam (v Clayton, 2003 : 99) govori o glasbi kot o sredstvu manipulacije, ki lahko zdravi ali povzroča bolečino. Zanimivo je, da jo omenja tudi kot proces manipulacije življenjskega sloga. Dodaja, da je glasba socializacija družbenega reda, kar lahko prenesemo na politično raven. Ravno družba je namreč delovni material politike, politika je umetnost, ki oblikuje družbo. Glasba ji pri tem pomaga.

Andrej Misson (v Kuret, 1999: 21 - 22) razume manipulacijo kot negativno, če želimo prepričati nekoga, da ravna v nasprotnju s svojimi dejanji, koristni in voljo ter da skuša prikazovati lažne vzroke in posledice ter da odvrta pozornost od resničnih dejstev; kot pozitivno pa jo opredeljuje, če nima škodljivih učinkov ali če namiguje h koristnemu spodbujanju, neškodljivi ali celo koristni odločitvi. Manipulacijo nadalje opredeljuje kot propagando, kjer namen opredeljuje kot stereotipno slabo, po drugi stani pa vidi glasbo kot popolnoma nedolžno, še več, pravi, da je glasba sama po sebi nezmožna slabega dejanja.

3.2 DRŽAVA IN GLASBA

3.2.1 Država

Telo države je teritorij, prebivalstvo in efektivna vlada. Razmišljujoči del države predstavlja politično pravni red države. V nekaterih primerih so te funkcije pomešane oziroma imajo drug rang pomembnosti. Emocionalni del, poleg evforije in ostalih skupnih emocij posameznega naroda, predstavljajo prav omenjene osebe na državnih proslavah ali na zastopništvih, kakor je njihova prvotna funkcija oziroma je sotovrec ostale funkcije, ko izražajo mnenje, čustvovanja, podporo, pohvalo, opravičilo, spravo, pogum ipd, tako »svojim« državljanom ali drugi državi.

Vse te osnovne življenjske elemente povezuje politični sistem v življenjski proces in mu daje tudi življenjski ritem. Vsak posameznik ima svoj (bio)ritem, ki je odvisen od dogajanja v državi in neposredno od političnega sistema, ne glede na to, kakšen je ta politični sistem. Lahko je demokracija, diktatura, avtokratični politični sistem, kapitalizem, ne glede na globalizacijo ali zgodovinski čas. Politični sistem je prisoten zaradi državljanov. Polnilo prisotnosti je v tem primeru politične narave, ki ureja vse pomebnejše (oziroma če tako smatra politična vladajoča struja) segmente države.

Vsak politični sistem ima svojo ideologijo, svoje vrednote in si izbere svoje zastavo (nacionalno in državno), simbole, himno, grb ter ostale osnovne državotvorne predpostavke. Prav tako sme politika oziroma politična ideologija predpisati, katere glasbene zvrsti so prepovedane in katere so dovoljene (Aristotel, Konfucij, Tretji rajh, Stalinova Rusija ipd.). Davki, kazni, norme in vrednote, ki so v demokratičnih sistemih zapisane v pravnem sistemu, ki je demokratično urejen in predpostavljen. Čim bolj je politični sistem nedemokratičen, tem jasnejše so politične smernice interpretacije in navodil za posamezni segment človekovega bivanja v tovrstnem okolju.

Glasba ima na naš bioritem močan vpliv. V tej vlogi lahko razumemo glasbo kot manipulacijski element. Ravno ta del opravičuje naše nenadne tendence k hitrim, brezglavim in nekritičnim dejanjem na eni strani in na drugi zakaj sploh k politični aktivnosti. Ne samo, da glasba vodi in usmerja naše misli in možgane, in da to ni zgolj samo melodija, temveč tudi ritem, ampak lahko ravno ta »državni« ritem prevzame in zamenja posameznikov bioritem. Država ima to moč, da vsili svoj ritem slehernemu državljanu. Tako se spremeni (dvigne ali spusti) posameznikov ritem na nivo državnega in uzakonjenega bioritma – državljan nima pravice do izbire niti ni dopustno imeti svojega ritma. Če ga posameznik ima, je ali pogubljen ali ga mora pretehtano skriti in pronicljivo ohraniti in izkazati na svojevrsten način, da v prvi vrsti ne ogroža uradnega državnega ritma, v drugi vrsti pa, da ne daje najmanjše ideje, da pri njem sploh obstaja kakršen koli drug ritem.

Ritem je vsiljen tudi na več različnih načinov, najbolj očiten je skozi šolski sistem, kjer se mora posameznik v minimalni meri podrediti sistemu v zameno za neko državno listino. V nekaterih primerih pa tudi skozi glasbo, nazoren primer predstavlja močna

glasba, ki ima poudarek na ritmu, bobnih, ne pa na melodiji, ki se ji posameznik podredi za časa trajanja skladbe. Posameznik se pričinja gibati v zunanjem ritmu. Politični sistem te elemente izrablja, saj naprimer s tako glasbeno predpozicijo poenoti državljane na skupno točko, točko ekspozicije, kjer se postavi skupni imenovalec. S te točke naprej so državljani pripravljani za nadaljnjo obdelavo s strani države.

3.2.2 Glasba in državne proslave

Državne proslave so poleg delujoče vlade, volitev, teritorija in državljanov pomembnejši element države. Konstitutivni osnovni politični kreativni element glasbe na nacionalnih proslavah je tudi, da postavi ideološke tendence in poda moralne temelje, motivacijo, da skozi glasbo ubesedi kratkoročno in daljnoročno strategijo, postavi racionalne komponente; tudi glede stališča do pogleda na pretekle ali polpretekle dogodke ter da reflektira emocije tako poslušalcev kakor tudi izvajalcev. To se izkaže kot zelo pomembna enota za politično življenje, saj so emocije osnovno vodilo posameznika ter njegovega razmišljanja in kot take pomaga k dosegu legitimnosti. Na ta način glasba pomaga k utrjevanju političnega konsenza.

Glasba na simbolični ravni pomaga vzdrževati politično ideologijo, ki predstavlja politični konsenz na slušni ravni. Glasba tudi obeležje spomin na dogodke, na katere sta narod in država ponosna in jih razumeta kot (najvišje, včasih tudi neizbežne) državotvorne elemente. V ta namen naj bi za proslavo izbrali glasbo, ki sama nosi spomin na dogodke, in predvsem tisto glasbo, ki spominja in asociira na dogodke, ki so skupni vsem državljanom; nemalokrat jih moralno opraviči in povzdiguje narodno in državno pripadnost. Kot poslušalce jih glasba združuje, skuša poenotiti za (določena) zgodovinska dejstva in jim predvsem dati isto osnovo za praznovanje praznika na bolj ali manj zavedni ravni.

3.2.3 Glasba in zvrst političnega sistema

Hoeckner (2002: 3) pravi, da je ideja o absolutnosti glasbe končno izgubila privilegirano mesto v zahodni umetnosti (glasbi) in ni več osrednja točka v njenem proučevanju. Tako avtor nadaljuje, da je bila ideja absolutnosti (univerzalnosti) glasbe osredotočena na nemško glasbo in iz tega izpelje, da se kot taka v svoji univerzalnosti razširi na cel svet; Eroikin cis je po njegovem mnenju ustvaril »program glasbenega heroizma«. Avtor trdi, da je tako absolutna glasba postala relativna.

Dahlhaus (1989: 2) pa pravi, da kar Nemci niso uspeli narediti z dejanji politike – v nasprotju s Francozi, ki so z Napoleonom razsejali ideološke temelje po vsej Evropi – so prelili v glasbo v absolutno glasbo za vse čase in kraje; univerzalni jezik politike tako nadomešča univerzalni jezik glasbe.

Tovrstna glasba je čestokrat razumljena kot kompozicijsko slabše zastavljena, brez večje umetniške vrednosti in praviloma služi zgolj političnemu sistemu, kjer se je v prvi vrsti tudi rodila sama konkretna glasba. Ta glasba tone v pozabo, kakor z njo tone politični sistem ter ideološki naboj. Za nove čase se piše novo glasbo, ki znova in znova potrjuje nove vrednote, moralo in politični sistem. Glasba iz prejšnjega režima pada, absolutna glasba ostaja.

Loparnik (v Lebič in Loparnik, 1990: 287) pravi, da totalitarni politični sistemi niso bili navdušujoči nad glasbo zaradi njene duhovne dimenzije in so tako izražali nezaupljivost ter jo s tem razlogom skušali brzdati. V nasprotju s tem so podpirali programsko glasbo, ki je bila predvsem glasba z besedilom, da so se interpretacije skrčile v želeno smer; s tem je bil poslušalec voden – tudi naslov glasbe s kakim politično ideološkim sporočilom je bil dovoljen, saj je umetnik vsaj z besedo v naslovu opisal, z glasbo pa »naslikal« politične ideološke smernice.

Skladatelj lahko ustvari skladbo, s katero opisuje določene elemente (dogodke). Ti so lahko politično konotirani, imajo ekonomsko, kulturno, športno, ideološko, osebno noto ipd. Emocije veljajo za abstraktne, absolutne in niso element konkretne ravni, a so kljub temu orodje za opis konkretne tematike (dogodka). Tak primer je Vltava

Bedřicha Smetane, ki ima kljub konkretni glasbeni misli visoko umetniško vrednost. Ta programska glasba s svojimi političnimi elementi opisuje naravo s pridihom osebnega navdiha ter navdušenja. Z naravo se legitimira tudi meščanstvo, ki v tem obdobju (18. in 19. stoletje) pričinja pridobivati danšnje razsežnosti in pomen.

Lahko bi rekli, da bolj ko je prisoten politični ideološki element oziroma bolj ko je glasba programska, nižje umetniške in kompozicijske vrednosti je. Programska glasba mora vsebovati elemente ideologije oziroma konkretne ideje, saj drugače ne bi veljala za programsko glasbo.

3.2.4 Proslava 60. obletnice zmage nad fašizmom in nacizmom v Sloveniji

Na slovenski državni prireditvi ob 60. obletnici padca fašizma in nacizma devetega maja 2005 v Cankarjevem domu, se je zgodil politično-glasbeni incident. Prvotno je bila ob tej svečani priložnosti zamišljena izvedba Mozartovega Requiema, a je tej odločitvi nasprotovalo rusko veleposlaništvo v Ljubljani. Svoj politični položaj so opravičevali kot eni izmed pomembnejših akterjev, ki so sodelovali pri pregonu agresorjev ter se tako zapisali na stran zmagovalcev in osvoboditeljev Evrope. Rusko veleposlaništvo, natančneje ruski veleposlanik Mihail Valentinovič Vanin je slovenski vladi, njenemu predstavniku, državnemu sekretarju Božu Cerarju na Ministrstvu za zunanje zadeve v pogovoru posredovalo diplomatsko noto, s katero so izrazili razočaranje, ker je bil Mozartov Requiem izbran kot osrednja glasba proslave. Svojo noto so opravičevali s tezo, da je Mozartov Requiem žalna, pogrebna glasba, da samo ime »Requiem« pomeni pogrebna maša in da kot tak vendarle ni primeren ob tako svečanem, lepem in veselem dogodku. Slovenska vlada je ugodila ruskemu pomisleku ter spremenila program proslave. Osrednja glasbena točka je tako postala Tretja simfonija nemškega skladatelja Beethovna, imenovana Eroica (Roglič in Lovec, 2005).

Ministrstvo je navedlo, da so že pred ruskim protestom razmišljali o menjavi koncertnega sporeda. Mozartov Requiem so kasneje izvajali kot program žalne slovesnosti ob obletnici poveljnih pobojev na Teharjah. Tiskovni predstavnik vlade Jernej Pavlin je opravičil prvotno izbiro programa z argumentom, da je Mozartov Requiem stalnica koncertnih odrov ter del klasične glasbene zakladnice in da ni

izvajan kot »žalna maša verskega obreda«. Rusko veleposlaništvo je zanikalo kakršen koli protest zoper koncertni spored, niti slišati niso želeli, da bi bil v to kakorkoli vpleten ambasador Mihail Valentinovič Vanin. Na Ministrstvu za zunanje zadeve so potrdili omenjeno zgodbo (Roglič in Lovec, 2005).

Kakor kaže, smo bili priča novemu diplomatskemu škandalu.

Na prvi pogled se je zamenjala žalna glasba z na videz nekoliko bolj »herojsko« glasbo. Kot kaže podrobna glasbena in politična analiza zamenjava ni bila najbolj utemeljena. Bolj je bila opravičljiva iz političnih (ideološkega) kakor iz glasbenih razlogov.

3.2.4.1 Mozart, njegov Requiem in političnost njegove glasbe

Requiem pomeni žalno glasbo, namenjeno za pogrebne namene. Requiem je sakralna glasba. Izvajan je kot celota ali zgolj po delih pri liturgičnih obredih. Deli Mozartovega Requiema so podani v tabeli 5.

Tabela 5: Prikaz dele Mozartovega Requiema

15 delov	
A. Requiem	1. Requiem
B. Kyrie	2. Kyrie - koral
C. Sequence	3. Dies irae – koral (slika 1)
	4. Tuba mirum
	5. Rex tremendae - koral
	6. Recordare - solo kvartet
	7. Confutatis
	8. Lacrimosa - koral
	9. Domine Jesu - koral
D. Offertorium	10. Domine Hostias - koral
	11. Sanctus - koral
E. Sanctus	
F. Benedictus	12. Benedictus - solo kvartet
G. Agnus Dei	13. Agnus Dei - koral

H. Communio	14. Lux aeterna – solo sopran, koral
	15. Cum sanctis tuis - koral

Mozart je dobil naročilo, najvrjetneje od grofa Franca Walsegg – Stuppacha, za pogrebno mašo nekaj mesecev pred svojo smrtjo leta 1791 (Eisen in Keefe, 2006: 420). Šele na smrtni postelji se je lotil tega težkega, dolgega in naporenega dela. Ker je bil več ali manj že povsem izčrpan, mu je pri pisanju pomagal Sallieria. Sallieri je bil dvorni glasbenik in je tedaj veljal za velikega skladatelja. Bil je Mozartov življenjski nasprotnik. Njuno sodelovanje pri Requiemu, tik pred Mozartovo smrtjo, lahko razumemo kot njuno spravno dejanje. Sallieri je zapisoval note, ki jih je Mozart narekoval. Odpuščanje, ki je preželo oba, je element, ki je močno prisoten v Requiemu. Deli Requiema, kjer je Mozartu pomagal Sallieri, so:

C. Sequence

4. Tub mirum,

E. Sanctus

11. Sanctus – koral,

F. Benedictus

12. Benedictus - solo quartet,

G. Agnus Dei

13. Agnus Dei – koral,

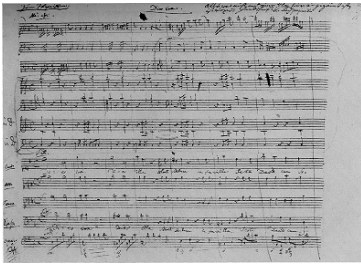
H. Communio

14. Lux aeterna - solo soprano, koral

15. Cum sanctis tuis - koral¹⁶.

¹⁶ dostopno na: <http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>, 26. 4. 2006.

Slika 1: Mozartov rokopis dela Requiema: Dies irae.



vir: <http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>, 26. 4. 2006

Nekatere zaključne dele Requiema je zaključil Mozartov učenec, Franz Xaver Süssmayr, ki ga Mozart ni preveč cenil. Mozart mu je podal natančna navodila kako naj jih zaključil¹⁷.

Delo nosi naslov Requiem, kar pomeni pogrebna oziroma žalna maša, a njegova vsebina in moč glasbe razkazujeta nove razsežnosti razumevanja. Mozartovo poslednje delo ima visoko umetniško in estetsko vrednost ter zgledno kompozicijsko tehniko, kontrapunktične posebnosti in je harmonsko vzorno dodelana glasbena celota. To je tudi razlog, da je delo izvajano kot klasični repertoar današnjih koncertnih odrov in ne le kot del liturgičnih obredov.

Delo lahko razumemo kot dotik onstranstva, saj ga je Mozart pisal oziroma narekoval tik pred smrtjo (je bil že z eno nogo tam). Glasba opisuje žalost tako za preminulim, kakor obžalovanje, da ljudje še vedno morijo soljudi, obžalovanje zaradi vojn in drugih grozot. Izraženo žalost lahko (na primer) občutimo v uvodnem delu Requiema. Začutimo intimno žalost, kar se s svojimi mislimi in dejanji oddaljujemo od vsega, kar je božjega.

Na drugi strani Requiem izraža klic, da se ljudje zberemo in se upremo vsemu, kar je nebožjega. Tovrstno sporočilnost nosijo deli B. Kyrie 2. Kyrie – koral, Dies irae - koral, 5. Rex tremendae – koral.

Mozartu je uspelo tudi težko dosegljivi optimum v glasbeni celoti, to je eno izmed najbolj zdravih ravnotežji med duhovnim in materialnim oziroma telesnim. Gre za

¹⁷ dostopno na: <http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>, 26. 4. 2006.

optimalno točko duhovnega, odzemljenega in prizemljenega, ravnotežje med čustvi, čustveno inteligenco in razumom, kakršnega poseduje človek. Mozart predstavlja idealno harmonično točko polja inteligenc, tako na materialnem kakor na duhovnem nivoju (Pogačnik, 2001).

Najbolj znani in medijsko uporabljeni deli Requiema so: Dies irae (glasba, za množične apele k borbi za pravico, za moralno dobro in vrednote, ki so od Boga upravičena, da zmagajo nad slabim po Machiavellijevem načelu, kjer cilj opravičuje sredstvo, v luči prihodnosti), Rex tremendae. Confutatis (borba z zlim in vlivanje poguma borcu na pravi strani, na Božji strani, na strani resnice z vmesnimi elementi nepotrebnim padlim žrtvam boja, enakovredno zastopanim tako na eni kot na drugi strani, brez obtožb, zgolj nesmisel bojevanja, nesmisel, zakaj se »damo« zapeljati, nebožje), Lacrimosa (v solzah) ena izmed najbolj globokih žalnih skladb, ki zajema in razume človeški šok ob spoznanju in srečanju s smrtjo, tako lastno kot smrtjo bližnjega. Sanctus – odrešenje, odpuščanje in Božja ljubezen za vsakogar – in Lux aeterna – glasba, ki oznanja novo prebujenje, kliče k luči in ki daje upanje sleherniku.

Glasba Mozartovega Requiema je glasba, ki se dviguje na raven absolutnega, na raven, kjer lahko govorimo o komunikaciji z onim svetom, glasba ki v naš svet preslikava sporočila iz onstranstva. Mozart je tik pred smrtjo s poslednjimi močmi narekoval note in besedilo, kar je bilo vestno zapisano. Gre za delo, kjer je omenjena žalost prisotna, vendar v kontekstu splošne žalosti Božjega, človeških žrtev in neuvidenja nesmiselnosti hudobij, vojn, razdejan in vsega, kar kruši Božje obličje in njegovo ljubezen do nas. Iz tega lahko posplošimo, da gre za glasbo, ki žaluje nad samim človeštvom zaradi njegove materialne materije posesivnosti in nizke občutljivosti za sočloveka in Božjo ljubezen.

Vsa glasba je postavljena na višje tone in daje občutek oddaljenosti, odzemljenosti in nerealnosti in odsliakva stanje, v katerem je Mozart pisal, in nadrealne sfere odkoder je dobival navdih, snov in temo za Requiem.

Teorij in bolj ali manj verjetnih anekdot ki razlagajo način komponiranja in nastanek Requiema, je veliko. Najbolj verjetna pravi¹⁸, da je Mozart nekaj mesecev pred smrtjo prejel nenavadno pismo s prošnjo, naj napiše Requiem. Ker mu zadeva ni bila všeč, se je domislil, da bo naročniku kot pogoj psotavil neverjetno visoko ceno, ki ga bo prav gotovo odvrnila od naročila. Iz tega razloga je postavil ceno 60 izplačljivih dukatov v roku treh mesecev. Sel je prenesel Mozartovo zahtevo naročniku in se naslednjega dne vrnil s 30 dukati rekoč, da jih še 30 dobi, ko bo Requiem napisan. Mozart je torej držal obljubo in pričel s skladanjem, a čestokrat s solznimi očmi in ponavljajoč: »Bojim se, da pišem Requiem samemu sebi.«

Nekateri drugi viri pa trdijo, da je Konstanca, Mozartova žena, poznala naročnika; to naj bi bil grof Franca Walsegg-Stuppach, njegov služabnik Franz Anton Leitgeb (ali Leutgeb) pa naj bi skrivnostni obiskovalec, ki mu je prinesel naročilo skladbe¹⁹. Grof je bil velik ljubitelj umetnosti in je vsaj dvakrat tedensko prirejal koncerte v svoji hiši. Ko mu je umrla žena, se je odločil, da bo svojo ljubezen do nje počastil z dvema nepozabnima obeležjema. Prvi naj bi bil spomenik in drugi Requiem, ki naj bi bil izvajan na obletnico ženine smrti 14. decembra 1873. To je bil tudi dan, ko je bil Mozartov Requiem prvič javno izvajan (izvajali so ga tudi Mozartu nekaj ur pred njegovo smrtjo, slika 2).²⁰

Slika 2: Mozart na dan 4. decembra 1791 nekaj ur pred smrtjo, ko so mu prijatelji in sorodniki izvajali, kar je do takrat napisal (skoraj celoto, razen nekaterih zadnjih delov).



vir: http://www.mozartproject.org/compositions/k_626__.html, 26. 4. 2006.

¹⁸ dostopno na: <http://www.grove.com>, 26. 4. 2006.

¹⁹ dostopno na: http://www.mozartproject.org/compositions/k_626__.html in <http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>, 26. 4. 2006.

²⁰ dostopno na: <http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>, 26. 4. 2006.

3.2.4.2 Beethoven, njegova »Eroica« in političnost njegove glasbe

Ludvik van Beethoven je eden izmed največjih skladateljev evropske glasbene zgodovine. Poleg Johana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Friderica Chopina, Dimitrij Dmitrijevič. Šostakoviča in mnogih drugih si je pridobil svetovni ugled. Znan in cenjen je bil že za časa svojega življenja (Andreis, 1966: 343 - 344).

V obdobju »fin de siecle« je Beethoven že dodobra naseljen na Dunaju in socialno umeščen med Dunajčani, predvsem med plemenitimi prebivalci te evropske prestolnice. Tam se je naselil že leta 1872 (DeNora, 1995: 1, Jones, 1998: 29) in nihče ni pričakoval, da bo ostal do konca svojega življenja (DeNora, 1995: 1). V tem obdobju je napisal eno izmed svojih najbolj revolucionarnih del, kar zadeva dotedanjo glasbeno strukturo, saj je podiral takratna glasbeno oblikoslovna ter estetska pravila ter dodajal nove (revolucionarne) elemente skladateljskim potezam. V tem odboju napiše nekatere izmed svojih najbolj odmevnih sonat: sonate »Quasi una fantasia« (»Sonata v mesečini«), Waldstein, Appassionata, pa tudi Tretjo simfonijo »Eroica« ter kvartete Rzumovsky (DeNora, 1995: 2 - 5).

Politično gledano bi lahko Beethovna označili kot revolucionarja (kasneje zaradi ugleda in tudi iz ekonomskih razlogov). Svoja stališča, načela in emocije je Beethoven izražal skozi zanj najbližji jezik sporazumevanja - glasbe. Če želimo prepoznati tovrstne elemente in jih med seboj ločiti, je med drugim potrebna visoka stopnja senzibilitete in rasti.

Beethoven ni bil le revolucionaren v svojem političnem prepričanju, saj se je navduševal nad Napoleonom in mu je posvetil svojo Tretjo simfonijo, »Eroico«, čeprav je kasneje posvetilo prečrtal; ampak je tudi v glasbenem smislu grobo podiral dotedanja skladateljska pravila.

Chua (1999: 165) govori, da se Eroica zaveda sebe kot absolutna in dospe do samozavedanja kot revolucionarni jaz iz Fichterjeve filozofije. Avtor še pravi (1999: 162 - 163), da je Eroica »heroj moške akcije« in tako glasbena podoba absolutnega subjekta. Tako izpelje avtor, da estetski objekt Eroica predstavlja kontradikcijo

razsvetljenske družbe v čisti glasbeni formi, to je ločeni od realnosti, ki uteleša akcijo brez prakse. Kot tako avtor vidi simfonijo kot neumestno agresijo tistega časa. Zaradi preslikave v samo sebi umevno sfero nenasilne forme estetika nevtralizira samokontradikcijo revolucionarnega cilja kot utopično obljubo, ki je vedno znova prelomljena.

Relevantno politično vprašanje, ki se odpira iz tega naslova, je, ali lahko za nekoga, ki na svojem področju vpeljuje spremembe, kakršne je v glasbeni svet preslikal in vpeljal Beethoven, trdimo, da je revolucionar tudi na političnem polju. Morda je potrebno iskati odgovor v predpostavki, da je to odvisno od lastne prepoznavnosti revolucionarja na političnem področju posameznika, ne glede na to, s čim se ukvarja. Prepričan pa sem, da obstaja neka pozitivna korelacija med tema dvema komponentama (revolucionarnost na lastnem področju vis-a-vis revolucionarnosti na političnem polju).

Tudi Weber (1986: 368) opozarja, da je bil Beethoven najvidnejši predstavnik tedanjega časa in tudi najbolj cenjen; Mozart in Haydn sta bila tako šele druga v vrsti (DeNora, 1995: 3). To pomeni, da se je Beethoven vendarle moral potruditi, če je hotel sloves obdržal.

DeNora (1995: 8 - 9, 124 - 125) nadalje govori o družbenem položaju Beethovna, ki je nedvomno spadal v visoki srednji razred, če ne celo med aristokracijo. Aristokracija in višji srednji razred pa tudi predstavljata glavnino njegovega poslušalstva. To lahko razumemo ne kot samo razumevanje »modernega« glasbenega toka, kakršnega je Beethoven takrat izvajal, marveč tudi glede intelektualnega pristopa, finančnega kapitala in čustvene zrelosti, ki je morala biti nadvse višja kot nižjih družbenih slojev. V tem primeru govorimo o salonski aristokratski glasbi, za katero je potrebno imeti finančna sredstva za najem glasbenikov, morda celo samega skladatelja; izpoljnjeni pa mora biti tudi osnovni pogoj: klavir in zanj ustrezen prostor.

DeNora (1995: 4 - 5) se ne strinja s predpostavko, da je Beethovnova glasba konzervativna ali celo nazadnjaška. Ravno nasprotno, je napredna, revolucionarna. Nadalje avtorica pravi, da Beethovna glasba ni ne spontana ne univerzalna. Zaradi teh razlogov njegovega družbenega uspeha ne moremo pripisati njegovemu

umetniškemu uspehu, temveč njegovi socialni in politični vpetosti. Njegova glasba je za razliko od tega označena kot za tisti čas »alternativna«, saj je predstavljala nov, napreden glasbeni miselni tok.

DeNora (1995: 9) prav tako navaja zanimive značajske in ideološke percepcije samega Beethovna in njegove značajske poteze. V nekaterih okoliščinah se nam Beethoven kaže tudi kot nezaželjena in ne prav visoko cenjena osebnost.

DeNora razpostavi argumentacijo, ki je v nasprotju s tradicijo, da naj bi Beethoven veljal za znano osebnost na Dunaju kot eden najbolj vidnih, celo vodilnih najprej pianistov, nato skladateljev. Po Andreisu (1966: 344) je bilo za dostavo naslovniku dovolj, da si na pismo napisal »Beethoven, Dunaj«. Argumentacija o njegovi prepoznavnosti, prezentnosti in druženju z višjim slojem takratnega prebivalstva (kar dokazujejo tudi posvetila njegovih del) nas vodi do logično izpeljanega sklepa, da je bil tudi zaželen. DeNora pa nasprotno meni, da Beethoven v tistem času ni bil najbolje prepoznan in prav tako ne »ljudski« skladatelj, da je tako mnenje mnogih avtorjev torej zmotno.

Tudi sam Beethoven kot skladatelj se je prišteval med ustvarjalce, ki niso pisali za srednji razred. Nekoč se je nanj obrnil Baron Peter von Braun, upravnik Gledališča mesta Dunaj (Theater and der Wien) s prošnjo, če bi lahko napisal kaj, kar bi napolnilo dvorano. Beethoven mu je takoj zabrusil, da on ne piše za galerije (DeNora, 1995: 8), s čimer je dal jasno vedeti, da je skladatelj aristokratov oziroma visokega razreda, ki si lahko privoščijo nakup dražjih vstopnic.

Nadalje DeNora (1995: 8 - 9) povzema ugotovitve Thayerja in Forbesa, da je prvih štirinajst let Beethovega življenja na Dunaju potekalo v aristokratskem socialnem vzdušju, v ta družbeni sloj je sodila tudi njegova zvesta publika. Prvih štirinajst let na Dunaju se Beethoven tudi ni preveč oziral na mnenje množic in skoraj ni komponiral za srednji razred. Od tod ugotovitev, da tudi Beethoven s svojo glasbo ni preveč podpiral srednjega razreda ali se kakor koli oziral najn. To se je spremenilo šele okoli leta 1814 za časa dunajskega kongresa, ko je ljudstvo v njegovi glasbi začutilo podporo Dunajskemu kongresu, kakršna je »Wellingtonova zmaga ali bitka pri Vittoriji«. To delo so mnoge sodobne šole sprejele kot »potboiler«. Zanimiva

ugotovitev, ki jo raziskovalka navaja, je tudi ta, da je bila Beethovnova kariera praviloma zasebnega značaja.

Karl Friderich, Baron Kübeck von Kabou (Landon, 1970a: 71 v DeNora, 1995: 147) je leta 1797 zapisal, da bi tisti, ki ga prvič vidi in ne ve ničesar o njem, bi Beethovna ocenil/a za norega, robatega, prizadetega, prepirljivega pijančka brez kakršnega koli občutka za glasbo.

Kljub takemu opisu pa so se ga visoki aristokratski krogi že navadili in ga odevali v slavo (DeNora, 1995: 147).

Stavki njegove tretje simfonije so:

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre. Adagio assai
3. Scherzo. Allegro vivace
4. Finale. Allegro molto

Beethovnova glasba izraža vsa človekova razpoloženja in mišljenja, tudi v najbolj strogem smislu (filozofiranju), tako v pozitivnem kakor tudi v negativnem, temačnem vzdušju. Zato si lahko katera koli politična ideologija priredi njegovo glasbo in jo podpre s svojo lastno politično mislijo. Beethovnov tip glasbe ustreza zahodnim ideološkim smernicam in to je tudi razlog, da je njegova glasba pogosto predmet politične zlorabe s strani politikov in njihovih deologij (predvsem na evropskem prostoru).

Tak primer je tudi Wagnerjeva glasba. Wagnerjeva dela, predvsem opere, so najbolj ustrezala (poleg Beethovna, a slednji v veliko manjši meri) nacistični ideologiji, ki pa se je že razvejala od samega njenega nastanka.

Ne samo njegova glasba, ki velja za herojsko (tudi na duhovnem nivoju) in za glasbo herojev, ampak, je dobilo tovrstno simbolično razsežnost njegovo ime, in to tudi že za časa življenja (Saide in Stainly, 2001: 114).

Vendar pa je tovrstnih primerov zelo malo. Kajti Beethovna moramo gledati bolj celovito in uvideli bomo, da je njegova glasba praviloma pozitivne narave, v njej je prisoten občutek borbe in zmaga luči. To pa izključuje Hitlerjev nacizem, Mussolinijev fašizem, ter njune genocide, kakršno koli vojno ipd.; čeprav je tovrstna glasba lahko tudi vojna ali moralna podpora.

V instrumentalni glasbi je politična volja subjekta hotela povezati samo sebe z estetsko silo (Chua, 1999: 166). To lahko povežemo tudi z Beethovno glasbo in njenim političnim razumevanjem in voljo interpretacije.

Beethovna glasba se je med prvo svetovno vojno izvajala na nemških koncertnih odrih in še danes se je nekateri vojaki spominjajo kot glasbe herojev in glasbe, ki se jim jopredvajali, da bi okrepili njihov pogum v bitkah. Zato je Richard Wagner leta 1870 napisal monografijo o Beethovnu, v kateri je izrazil svojo idejo o velikem glasbenem geniju in (postransko) moči zanosa, ki veje iz njegove glasbe. Wagner pravi, da je to umetnost, ki izraža nemškega duha in ki zmaguje s svojim idealom notranjega sveta nad francoskim svetom zunanjega zgloda, ter da je obsojen na propad vsakdo, ki še po Beethovnu piše simfonije (Chua, 1999: 102). Wagnerjeva monografija je nastala ob velikem dogodku zmage Nemcev nad prusko-francoskim zavezništvom, ta vojna pa se je z zmago Nemcevslavnostno končala ravno na rojstni dan velikega nemškega skladatelja Ludvika van Beethovna. Tudi kasneje je tretji rajh agresivno ponujal Beethovno glasbo za lastno propagando (Sadie, 2001: 114).

Še več, marš iz Beethovne Eroice (drugi stavek: Marcia funebre. Adagio assai) so uporabili kot žalno glasbeno kuliso, ko so oznanili Beethovno smrt. Prav tako so Angleži med drugo svetovno vojno uporabili Beethovno peto simfonijo z njenim značilnim uvodnim delom, kar prevedeno v Morsejevo abecedo pomni črko V in je postala asociirana z "Allied victory" ("zmaga zaveznikov"), to pa je postalo simbol upora proti Nemcem v Veliki Britaniji. Ob padcu berlinskega zidu leta 1989 je slavni veliki dirigent Leonard Bernstein dirigiral Beethovno Deveto simfonijo, pri čemer je v zadnjem stavku, pri koralnem delu, kar je danes tudi himna Evropske unije, zamenjal besedico "Freiheit" ("prostost, svoboda") z besedico "Freude" ("veselje") (Sadie, 2001: 114).

Kot moralno podporo je Beethovnovno glasbo uporabil tudi Bismarck, ki je pred mobilizacijo svoje vojske poslušal izvedbo njegove pete simfonije (Saide in Stainly, 2001: 114). Naslednji primer političnega voditelja, ki je oboževal Beethovnovno glasbo, je Hitler, ki se je naslajal predvsem ob njegovi močnejši, bolj temačni in filozofski plati ustvarjanja – v teh sekvencah je Beethoven podoben Wagnerju, ki je sicer v tem pogledu Beethovna presegal. Za Wagnerjevo glasbo bi lahko celo rekli, da je na trenutke turobna in kričeča, blizu Machiavellijevemu načelu, da cilj posvečuje sredstvo.

Beethovnova glasba je ideološko konotirana, saj izžareva zanos, pogum, idealizem na eni in religiozni, močno intimni zanos na drugi strani njegovega polnega in karizmatičnega skladateljskega opusa. Njegova glasba je, poleg glasbe Bacha, Mozarta, Haydna, Chopina, sestavni del temelja civilizacijskih norm zahodnega sveta z vsemi njegovimi ideološkimi atributi. Njegov glasbeni svet precizno odslikava komponente čustvenega sveta, ki še nadalje ustrezajo kroju politične stvarnosti danih zgodovinskih obdobjev devetnajstega in dvajsetega stoletja. Še več, Napoleon I prestavlja prvi Beethovnov glasbeni zanos, v katerem se začuti prodor ideoloških, predvsem političnim-družbeno konotiranih dogodkov v njegovo umetniško ustvarjanje.

Ali smemo Beethovna s slavljenjem Napoleona šteti k reakcionarjem ali je to stvar njegove intimne? Odgovor je odvisen od zornega kota, strinjati se moramo, da je Beethovnova tretja (III) simfonija izraz njegovega navdušenja nad prihodom Napoleona in da gre za izraz ideoloških konotacij skozi glasbo, ki odseva tedanje družbeno-politično dogajanje.

Ravno tovrstna nasprotja se že prej izkazujejo skozi Beethovnovno glasbeno ustvarjalnost pri njegovih nenadnih in sunkovitih dinamičnih razponih ter oznakah, s poudarjenimi toni (tudi do šestnajstkrat – Eroica – I stavek: Allegro con brio). Na eni strani junaštvo (Eroica in Leonora v Sadie, 2001: 105)) in stroga religioznost na drugi strani sta dva odločilna dejavnika, ki vodita Beethovna skozi njegovo življenje in njegovo ustvarjanje. Še danes je aktualno njegovo sprejemanje glasbe, ki je vpeto med visoko religiozno in/ali duhovno ravno in na drugi strani med zemeljsko ravno, za katero je značilna realnost, prizemljenost in ognjevitost. Kušar (2002) pravi, da ti

izvajanje in poslušanje Beethovnovе glasbe daje moč.

Tako je Beethovnova glasba bojevala in izbojevala bitke ter si poveličevala slavo. Hindley (1990: 265) pravi, da v svoji Tretji simfoniji Beethoven opisuje bitke, zmago in smrt junaka, kar sovpada z idejo o Napoleonu in koncu zgodovine. Bila je na obeh polih med drugo svetovno vojno in skozi življenje je dajala poslušalcu tisto, kar je iskal: upanje, religiozno ter duhovno zavetišče, moč in znova upanje. Beethoven in njegova glasba kraljujeta nad zahodno civilizacijo ali, kakor pravita Saide in Stainly (2001: 114), če pade njegova glasba v zaton, to pomeni tudi zaton današnje zahodne civilizacije.

Kar lahko seveda prenesemo na politično raven. Ob zatonu Beethovnovе in Mozartovе glasbe bi padel konsenz o vrednotah in političnih težnjah, ki sta jih skladatelja uskalabila v svoje umetnine. Padla bi tudi sedanja politična ureditev, vključno z demokratičnimi in nedemokratičnimi težnjami, saj bi se spremenila tovrstna paradigma klasificiranja političnega sistema. Mozart in Beethoven sta skladatelja največjega in najpomembnejšega formata za sedanje razumevanje političnega sistema in družbene sheme. To je obdobje idej o demokraciji, enotnosti, bratskosti in enakosti. Prav tako je to obdobje vzpona meščanstva, vzpona trga, liberalizma in posledičnega kapitalizma. Brž ko si vladarji pričnejo od bogatih meščanov – njihov status so bili trgovci ali premožni lastniki – sposojati denar, se spremeni koncept razumevanja družbene ureditve. To pomeni propad konsenza pomembnosti vladarja in njegove vloge v družbenem ogrođju, kakor tudi porast vpliva bogatega sloja meščanstva, ki nima nikakršne zveze z aristokracijo. Pri tem je potrebno spomniti na položaj Mozarta in Beethovna kot najbolj vidnih umetnikov z glasbenega področja tistega časa. Za razliko od prostozidarja Mozarta, ki je podporo za svoje delo našel v napol mističnih seansah prostozidarskih lož, predstavlja Beethoven vidnega ljubljenca meščanstva, bil je tudi gost marsikatere visoke meščanske hiše, kakor tudi plemstva. Beethovnu je bila od treh plemiških gospoda (nadvojvode Rudolfa, kneza Lobkowitza in kneza Kinskyja) obljubljen letna renta v zavidljivi višini, kot zagotovilo, da ostane na Dunaju (Konte, 1994a: 5). Vsekakor gre omeniti, da pogodbe plemiči niso docela spoštovali, kar lahko priprišemo njihovemu finančnemu propadu.

Koncerti, ki sta jih Mozart in Beethoven zložila, so bili sprva izvedeni za privilegirane

stanove, torej za plemstvo. Šele z vzponom meščanstva postajajo koncerti javni, kar pomeni, da ta privilegij plemstvu odvzamejo meščani in to zgoj na račun finančne moči. Skladateljski ali kateri koli drug umetniški poklic, z izjemo morda dvornih skladateljev in glasbenikov, še ni bil institucionaliziran in šele v tem obdobju postaja se začene oblikovati samostojnega (Stankovič v Lukšič, 1997: 43 - 46), a je v tem času še vedno zelo odvisen od pokroviteljev. To pomeni, da so se morali umetniki, tudi Beethoven, po zatonu plemstva zanesti na sredstva meščanstva, ki si je s tem kupovalo privilegij visokega plemstva, in ga s tem posnemalo ter se na neki način enačilo z njim, kar gre pripisati posledicam francoske revolucije.

Imeti pravico do naročila skladbe pri skladatelju pomeni imeti pravico tudi določati njeno vsebino in jo razumeti kot lastnino. Politično gledano je to glasba, ki podpira naročnika, ne glede na njegove družbeni položaj. Ker to posledično pomeni podpiranje novonastale politične tvorbe, ki se rodi iz francoske revolucije, posledično pomeni tudi podpiranje današnje politične ureditve, saj ta temelji na načelih francoske revolucije. Če bi se ta politični red podrl in zatonil, bi to pomenilo dvig drugih skladateljev, ki bi podpirali novonastalo politično družbo.

3.2.4.3 Paradoks slavnostnega repertoarja

Mozartov Requiem je bil umaknjen s sporeda zaradi imena dela Requiem in ker naj bi bila to žalna in religiozna glasba. Ker cerkev v času vojne v očeh zmagovalcev ni bila na njihovi strani, je morda tu še dodaten razlog, zakaj so Rusi (komunistična ideologija je narekovala smernice, kjer je bilo delovanje cerkve močno okrnjeno). Beethovnova Eroica, natančneje drugi stavek – Marcia funebre. Adagio assai – je bila žalna glasba ob Hitlerjevi smrti, saj je bila igrana, ko so naznanili njegovo smrt (Saide, 2001: 114).

Vprašanje primernosti izvajanja dela na proslavi je bilo na elementarni ravni, se pravi na ravni imena skladbe, zadovoljeno. Tako se ob tej svečanosti ni izvajala pogrebna glasba, temveč nekaj, kar je absolutnost samega imena, Tretja simfonija, imeovana Eroica. Vendar ima Eroica tudi politično konotacijo in politično kariero, kar bi morali snovalci programa, predvsem tudi vlada, vedeti (Babič, 2005). Morda je vlada to vedela in je želela ravno na subtilen način poudariti to plat. Redni podporniki

te vlade so med drugim tudi volilci, ki so med vojno sodelovali z okupatorjem, in s tega vidika je tudi vprašanje, ali je ta vlada docela antifašistična. Namreč, vlada je uporabila medij glasbe ter njeno sporočilno moč na subtilni ravni in govorila o vsebini žalne glasbe ob takem svečanem dogodku. Ali je bilo to načrtno ali ne, je verjetno težje ugibati, znano pa je, da so vedeli za pomen naslova in so ga opravičevali kot reden repertoar malih in velikih koncertnih odrov.

Trenutna vlada reflektira odseva moralo in etiko, ki sta bili za časa levice, predvsem liberalne demokracije, večinoma prezrti. Predstavljajo voljo ljudstva, ki želi doseči večje spoštovanje človeka, družine in vrednot na sploh. Trenutna vladna opcija je bila zatrta s vzponom komunizma in socializma po drugi svetovni vojni ter s podaljškom vladajoče levice vse do državnozborskih volitev jeseni 2004. Tej politični opciji so v tem času dajali podporo predvsem ljudje, ki so bili praviloma posredno ali neposredno kakorkoli oškodovani od revolucije komunistov, njihove vladavine ali pa so bila njihova enostavno stališča nasprotna stališčem vlade. V to skupino spada tudi rimsko-katoliška cerkev v Sloveniji. Če skelpamo po omenjenih dejstvih in morda usmerjenosti vlade, lahko pridemo do zaključka, da so z izbranim tako prvim kot drugim koncertnim repertoarjem pokazali tiho podporo fašističnemu gibanju.

Politična kariera glasbe je potrebna konotacija glasbenega dela, še toliko bolj, če se često pojavlja na koncertnih odrih. Vsak politični sistem izbira in podpira glasbo v skladu z ideologijo, ki jo podpira. Preden politika izbere skladbo za državno proslavo, je njena dolžnost, da preveri njeno politično kariero, zgodbo in nastanek. Smešno in naivno bi bilo pričakovati, da politična oblast tega ne bi naredila in bi vse skupaj prepustila zgolj naključju. Ko je neka glasba izbrana za državno proslavo, dobi tudi vidno politično ideološko oznako.

Tako se prepozna politična kariera glasbe in preko glasbe prepozna politični sistem in sama politika. Glasba je v tem oziru vsebinska ali/in formalna podpora politični ideologiji. Glasba lahko na ta način, kjub svoji abstraktnosti, dobi zunanji pečat politike. V tej vlogi je skladatelj prepoznan in razkrinkan s strani političnega akterja glede sporočilnosti, ki jo je v delo komponiral.

3.2.5 Himna

Himna je zvočna kvaliteta države. Zastava, narodna zastava, denar in grb so vidni simboli države. Država diha skozi delo državljanov, je vidna na zemljevidu, prepoznavna s svojimi simboli, zastavo (nacionalno in državno), grbom, denarjem; lahko jo otipljemo skozi zapor, denarne kazni, davke; razmišlja na področju političnega in pravnega reda države.

Tudi v zgodovini je vsaka država skrbno izbrala glasbo za državne procesije ali ceremonije. To ni bila kar navadna, barska ali poulična glasba, temveč posebna »državna« glasba, glasba, prirejena za posebne državne svečanosti.

Šele v 18. stoletju se je tovrstna osrednja in »najvišja« glasba preoblikovala in preimenovala v himne. S tem je postala glasba uradni simbol²¹ vladavine političnega sistema, hkrati pa tudi orodje v njegovih rokah. Tovrstna glasba ima tudi reprezentativno funkcijo in na sporočilni ravni oznanja prisotnost države in državotvornosti tako lastnim državljanom kakor tujcem. Ko vidimo državne simbole oziroma zastavo in/ali ko slišimo himno, prepoznamo v tem državo.

Ena izmed antropoloških predpostavk spoznavanja samega sebe, je tudi spoznavanje sebe skozi oči drugega. Pri tem ne gre pozabiti, da se tudi skozi himno narod prepozna in identificira. Ko slišimo tujo himno, vemo, da to ni naša, ko pa zaslišimo lastno himno, vemo, da je naša ter se na ta način prepoznavamo. Kadar na kakem prostoru zaigrajo himno neke države, to pomeni, da je ta država prisotna v tistem prostoru, času in kraju. To pomaga državi, da postane preko himne in svojih ostalih simbolov bolj prepoznavna.

V srednjem veku so poleg duhovnih himen, ki so služile opravljanju bogoslužja, nastale posvetne pesmi trubadurjev, truverjev in minnesängerjev, pozneje mojstrov pevcev. Pesmi²² so enoglasne in imajo zelo bogato obliko kitic (Ulrich, 2002: 125).

²¹ Muršič (v Pesem ima moč, Televizija Slovenija, prvi program, 26. 12. 2005) imenuje himno znak.

²² Pesem pomeni kot besedilo pesnitev z enako zgrajenimi kiticami (število verzov in zlogov); glasbeno pa pomeni uglasbitev takšnega besedila (Ulrich, 2002: 125).

Matjaž Kmecl²³ pravi, da segajo himnusi daleč v antične čase, ko so z njim častili bogove. Franci Križnar (*ibid*) doda, da himnus izhaja iz starogrškega pojma, ki pomeni slavo bogovom kakor tudi vojakom. Pomen himen je bil velik že v predantičnem obdobju, v starogrških, egiptovskih, asirskih in babilonskih časih, ko se razvije ta oblika tudi med neverniki in nato preidejo za verske namene. Predkrščansko obdobje je čas gregorijanskega korala in v cantusu firmusu. Sledi obdobje francoske revolucije in pomladi narodov, ko si v skladu s političnim razvojem dogodkov himne dobijo današnji pomen.

Himna, kakor jo poznamo danes, je nastala v osemnajstem stoletju, razmahnila pa se je v devetnasjem stoletju. Na to je vplivalo obdobje romanike v umetnosti, na političnem področju se je iskalo izvore, korenine narodov, kar je vodilo k ustanavljanju in rojstvu novih držav. Nemalokrat je bilo potrebno za ta namen prelivati kri, moralna in čustvena moč bojevnikov pa se je krepila skozi glasbene napeve in pesmi. Tako so nekatere pesmi postale državne himne. Zgleden primer je Marsejeza iz časa francoske revolucije. Ravno množičnost in preprostost naj bi botrovali nastanku himne (Dolinar in Knop, 1994: 283). Kakor so se ideje francoske revolucije ognjevitno širile po tedanjem evropskem prostoru, se je z njimi uveljavljala tudi glasba, oziroma pesmi, ki so kasneje ob nastanku držav postale himne.

Ob takih, revolucionarnih dogodkih in ob vojskovanju za nastanek države se je okoli leta 1800 razvila zvrst umetnih pesmi, ki je postala zelo razširjena. Ena izmed oblik te zvrsti je bila tudi himna (Ulrich, 2002: 431).

Država si lahko (poleg ostalih simbolov – zastave in grba) izbere himno, ko se spremeni politični režim (novi ali spremenjeni politični sistem) v treh osnovnih predpostavkah: (i) če gre za novonastalo državo, (ii) če gre za propad stare države, ki se nato preoblikuje v novo državno tvorbo ali (iii) če se spremeni politični sistem.

Obstaja več načinov, kako se neko pesem konstituira v državno himno, vendar je to zapleteno vprašanje. Na ta proces lahko vpliva veliko dejavnikov. Da bi določena skladba postala himna, mora biti dosežen politični. Skladba mora opevati vsaj

²³ V oddaji Pesem ima moč, Televizija Slovenija, prvi program, 26.12.2005.

nekatero izmed naštetih elementov: narod, narodno zgodovino, zemljo, teritorij, Boga, izvor naroda, kulturno identiteto naroda, temeljne zgodovinske ali politične dogodke ali dejstva, ki jih država kot taka priznava, pomembne narodne ljudi ali junake ipd.

Državna himna je eden izmed konstitutivnih elementov države, ne glede na njen politični sistem. Vsak politični sistem in vsaka država že od svojega pričetka formacije vsebuje glasbeni element, ki je višji od drugih glasbenih zvokov in uporabljen za namene države.

Himna predstavlja politični konsenz v slušni dimenziji. Pri tem se oblikujeta in krepi politična kultura ter politični značaj. Vsi ti elementi so nebesedno vsebovani v himnah in se izražajo politični koskozi glasbo.

Skladatelj Andrej Misson (v Kuret, 1999: 22 - 24) pravi, da glasba lahko utrjuje tudi nekatere oblike zavesti. Sistemizira tri tipe manipulacije: manipulacijo iz glasbe (deluje na poslušalca preko medijev, kamor po avtorjevem mnenju sodita tudi naša sedanja himna in himna iz časa Avstro-Ogrske; elementi glasbe imajo simbolni pomen in jih skladatelj zloži tako, da skuša vplivati na zavest poslušalcev. V ta sklop sodijo primeri, ko skladatelj napiše posvetilo, posebne vrste oblikovanja orkestracije, če uporabi izredna sredstva ali naslovi skladbo ter samo besedilo), manipulacijo z glasbo (izpeljejo jo uporabniki, poslušalci in izvajalci) in manipulacijo v glasbi (neglasbene manipulacije, ki se pojavljajo med avtorji, izvajalci, kritiki in poslušalci).

Vlogi himne na državnih proslavah lahko pripisujemo več pomenov. Med njimi velja najprej izpostaviti, da himna dvigne proslavo na raven države. Tovrstna glasba nosi sporočilnost države na najvišji, simbolni ravni in ima konkretno povezavo na kulturni, športni, nacionalni ter zgodovinski ravni. Himna ponuja razloge, zakaj proslava dobi vrednost državne proslave. Ta glasba obudi nacionalno in kulturno identiteto državljanov, obudi zavest poslušalcev – državljanov, kdo so, kakšnega pomena so zanje državna zgodovina, moralna drža, vrednote, včasih tudi religija.

Iz spoštovanja do vsega omenjenega, iz spoštovanja do države in njenih elementov (zlasti državljanov) se ob izvajanju himne stoji. Če želimo sprejeti in razumeti

sporočilo, ki ga nosi glasba, oziroma v tem primeru neka himna, pa moramo ne le poslušati, temveč tudi slišati.

Spekter nabora vsebine himne je široko zastavljen. Himna lahko govori o sami državi, njenih prebivalcih, ljudeh, religiji, naciji, kulturi in zgodovini. Državljeni se tako lažje identificirajo z državo in njenimi (konstitutivnimi) elementi, himna jih povezuje, jim daje emocionalno noto pripadnosti, ponuja elemente sorodnosti, lažje se prepoznajo kot državljani; himna je v izrednih razmerah tudi motivacijski generator in moralno-emocionalna opora za dejanja.

Himne bi iz tega vidika lahko šteli tudi za programsko zvrst glasbe, ki je pogostokrat bolj kompleksna, posebej v današnjem zahodnem svetu, kjer se kompleksnost kaže tudi kot ideološki tipi, prepleteni z programsko vsebino. Če pogledamo izvor himen, vidimo, da se jih je večina izoblikovala okoli 18. stoletja, ko so se narodi prepoznali in formirali ter so se pričele oblikovati ter na novo nastajati številne evropske države (združitve Italije in Nemčije), ki so za svoje prepoznavanje in formacijo v državo uporabile moč glasbe. Kljub temu dejstvu so himne konstruktiven akt države, v katerega je vkomponirana vsebina države – oziroma vsaj nekateri izmed njenih elementov: zgodovina, vrednote, moralni vidiki, norme, ideje, religija ipd.

3.2.6 Beethoven in njegova Deveta simfonija – Oda radosti, himna EU

*“Knez! To kar ste, namreč knez, ste le zaradi rojstva;
jaz pa sem, kar sem, po lastni zaslugi.
Knezov je bilo in jih bo še na tisoče,
Beethoven pa je samo eden.”²⁴*
Ludvik van Beethoven knezu Lichnowskemu

3.2.6.1 Beethoven in njegova Deveta simfonija

Ludvik van Beethoven se je rodil 16. (morda 17. - podatek ni enoten) decembra leta 1770 v Bonnu²⁵ kot sin pevca in kasneje tudi zborovodje²⁶, Johanna van Beethovna in matere Magdalene Keverich, ki sta se poročila leta 1767. Magdalena se je poročila v drugo. Zakon je obrodil 7 otrok (pet dečkov in dve deklici). Od tega so otroštvo preživel le trije: Ludvik, Casper Anton Carl in Nicholaus Johann (Lipovšek, 1977: 11-12, Jones, 1998: 3 - 4). Na Dunaj je Beethoven odšel pozimi leta 1792 in tam je ostal do svoje smrti 26. marca 1827.

Deveto simfonijo je pričel pisati v zadnjih letih življenja. Ta veličastna štiristavčna celota je po besedah Vilka Ukmarja “pretresljiva življenjska izpoved” in dodaja, da je s tem potrjena in dokazana zmago ideje nad tonskimi oblikami (Ukmar, 1972: 146). S povečevanjem ideologije v glasbi lahko govorimo o prisili glasbenega in tudi umetnikovega življenja, ki ni nikoli isto in dovolj čisto za raven absolutnosti. Morda je dovoljena ta raven absolutnosti in je hkrati tudi pričujoča umetniška raven na trinajstih četrtinkah, ki se potem v predahu osminke in polovinke popolnoma ponovi.

²⁴Andreis, 1966: 339, Konte 1994a: 1 in dostopno tudi na:
http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

²⁵V tem času je bil Bonn dvojezično mesto, saj je bila francoska meja v neposredni bližini in je bilo mesto v upravljanju Habsburške monarhije, kar je omogočilo Beethovnu na priporočilo elektorja Maximiliana Franza (pomembni docent) študij na Dunaju, kjer je prišel v stik z velikimi imeni tedanjega dvorskega komponističnega življenja, predvsem pa je bil njegov učitelj in konkordant, ki se skrbel in bedel nad njim sam “dedek” klasicizma – Joseph Haydn. Bonn je dobil leta 1789 posebno vojaško in politično varovanost, saj se je Habsburška krona bala, da bi se revolucionarne ideje iz sosednje države prenesle in vzplamtele na ozemlju Habsburške monarhije.

²⁶Glasba je v tistem času igrala zelo pomembno vlogo v družbenem življenju najvišjih slojev; predvsem na dvoru. Glasbo tistega časa lahko delimo na tri osnovna področja (tipična delitev, ki se pojavi in uveljavi v 19. stoletju) : I cerkvena, II gledališka in III komorna (instrumentalna). Vse tri zvrsti so bile negovane in dobro zastopane (Jones 1998: 3).

Ne glede na dano izpoved pa je vendarle možno govoriti o vdoru ideologije v glasbo in s tem načelne ideje, ki sta jo utemeljevala Hegel kakor Kant tudi. Ob natančnem pregledu Beethovnovnega ciklusa najdemo tudi podporo za Darwinovo teorijo razvoja bitij vis-a-vis nasprotujočih si sil (Sadie, 2001: 103 - 104). Še več, ideja zapisana v tem kontekstu evropske himne, odseva vse elemente moderne, napredne in demokratične družbe. Osnova sta mirovništvo in sožitje. Ali je to dejanski prikaz nazorov tedanjega vodilne družbe na Dunaju ali pa odraža stanje tedanje medevropskega sveta, pa je umetnik ponovno podal vizijo vnaprej, kakor je to često naloga umetnikov. Lahko govorimo tudi o navdihu z »onega sveta«, saj vemo, da je Beethoven pisal to simfonijo že s svojimi zadnjimi zemeljskimi močmi, z mislimi že skoraj popolnoma v drugi dimenziji, oglušel in osebno uničen.

Zanimiv je pogled na politično moč nemškega naroda, ki izvira predvsem iz meščanstva, ki svoje ideje preslika v glasbo (Beethoven, Wagner), literaturo (Goethe) in filozofijo (Hegel, Kant). Nemške ideje so preslikane v abstraktni nivo, a se niso nikoli implementirale na fizičnem nivoju. To je skušal tudi Hitler, a mu ni uspelo. Nemčija je svoje potenciale prelila v umetniško raven, kjer se ne da izogniti zrcaljenju političnih idej. Večine idej se dotika želja po močni nacionalni državi. Vprašanje je aktualno tudi danes, predvsem za EU v luči tihe nadpomembnosti nekaterih držav članic, med katere bi lahko upravičeno šteli tudi Nemčijo.

Tudi Beethoven je slavil tovrstne politične tedence, predvsem v luči preobrata na političnem obzorju, a se je kmalu premislil. Leta 1804, ko je prečrtal posvetilo Napoleonu k svoji Tretji simfoniji "Eroici", ker se je Napoleon okronal za cesarja in s tem razbil njegovo iluzijo, in v prid pričakovanja demokratičnega družbenega reda na škodo aristokracije in tedanjega političnega reda, je Beethoven pokopal svoje upe v svobodo bivanja, človekove pravice in svoboščine. Beethoven je prečrtal posvetilo, a spremenil ni niti ene note. Torej to pomeni, da upanje, v znesenost, ter čustva pričakovanja, ki jih je izžareval skozi glasbo, ostajajo nespremenjeni. Glasba, lahko tako izraža nadpolitičnost ter izraža vse elemente zahodne kapitalistično demokratične filologije. Gre za pravcati izraz pričakovanja na političnem področju. Iz simfonije vejeta upanje, pričakovanje, odločnost, začetek nove družbene ere, ki premaguje in uklanja stari družbeni red. John Cage pravi, da so umetnine zahodne

glasbe vzgledi za monarhije in diktature (Cage v Muršič, 1993: 5).

Pričakovanje in napetost nam Beethoven pričara z nenehnim dinamičnim naraščanjem in padanjem, gostoto not, melodičnimi padci in vzponi, glasbenimi – melodičnimi vzponi in dialogi, kromatično napetostjo. Idejo zahodnega tipa, ki je dosegla vrhunec v današnjem času je z vsemi njenimi aksiomi in apostolati zapisal že sam Beethoven.

Fukuyama (1992: 60) ga posredno imenuje zadnji človek. Pravi, da je liberalizem zmagal med ideologijami in se s tem njegova bitka konča, kakor se konča tudi zgodovina. Idej oliberalizma na vidno področje pripelje Napoleon, na glasbenem pa Beethoven. Tako v glasbenem smislu, kakor v ideološkem (Heywood, 2005: 31).

To so tudi razlogi, zakaj je klasična glasba klasična. Pri njej zavzema velik del že sam Beethoven. Njegova aligacija je povezana z danostjo političnega družbenega tipa s konzensusom o temeljni človekovi morali, o njegovih vrednotah, normah, pravicah in svoboščinah. Že več političnih organizacij²⁷, subjektov in objektov mednarodnega prava preslikava te ideološke smernice skozi profil sil idejno zmagovite zahodne Evrope, ki je zaživela v svojem največjem obsegu ideji, zapisani na notnem listu Ludvika van Beethovna. V tem trenutku lahko govorimo o Beethovnu kot ideološkemu podporniku svobodnega političnega sistema. To je že zadosten razlog, da lahko govorimo o Beethovnu kot o političnem človeku, ki je aktivno participiral pri ustvarjanju političnega sistema. Bil je ideolog oziroma idejni mislec – filozof (ker je tudi njegova glasba polna filozofiranja – kakor glasba tudi kasnejših romantikov – npr. Chopinova).

Beethovnovnega političnega nazora ni moč razbrati samo iz njegove Trejte simfonije, namreč tudi iz Simfonije bitke 1813, "Der glorreiche Augenblick" ("Sijajni trenutek") op.136,²⁸ "Chor auf die verbündenten Fürsten >Ihr weisen Gründer<" ("Zbor za zvezo vladarjev >Vi ukazujete, ustanovitelji<") woo95 (Omenjene zadnje tri kompozicije so

²⁷Ustanovna listina OZN, Ustave Evropskih držav, Ustavna pogodba EU, statuti dobredelnih akcij – s to formo delovanja in idej le lahko preživijo skozi ta politično-družbeni red. Kljub demokraciji bi težje obstale in delovale družbene organizacije, katerih poslansvto, načela in delovanje bi bilo v nasprotju z uveljavljenimi vrednotami.

²⁸Obe deli sta bili izvedeni kot del ceremonij slavljanja Dunajskega kongresa (Seide in Stainly, 2001: 114).

pisane z ideološko konotacijo velikega skladatelja zavezniškim silam dunajskega kongresa, večji del zaradi opravičila nad "zmotnim" slavljenjem francoskega generala, kasneje cesarja, in zaradi obstoja eksistence, saj so mecen, ki so podpirali Beethovna, prihajali ravno iz vrst reakcionarnih sil visokega dunajskega dvora) ter Deveta simfonija.

Deli napisani po svobodni volji pisatelja (tretja in deveta simfonija) imata veliko večjo umetniško vrednost ter večjo ideološko razsežnost zahodnega tipa. Ostala tri dela so ozko ideološko usmerjena in nimajo večje umetniške vrednosti.

Eroica je napisal v kratkem času brez velikih popravkov, kar je najbolj očiten dokaz Beethovnovoga zanosa in navdušenja pri proučevanju njegovega skladanja. Najbolj izrazite in revolucionarne ideje so ravno na začetku. Njegova miselna glasbena linija je bila odločna že od samega začetka ustvarjanja, saj je Eroica ena izmed najhitreje napisanih simfonij, ki jo odlikuje jasna glasbena linija. Gre za jasen cilj, ki povzdiguje ideale in ideje današnjega demokratičnega zahodnega tipa, ki so bile zapisane v sila kratkem času – v nekaj mesecih leta 1803. Po Eroici dolgo ni ustvaril kaj umetniško enkovrednega. Kakor da je vso svojo energijo usmeril v ustvarjanje svoje III simfonije, imenovane Eroica. Iz tega lahko sklepamo, da vanjo je preslikal veliko svojih pričakovanj, želja in idej ter predvsem, da ga je misel o prihodu Napoleona tako navduševala, da se ji je popolnoma posvetil. Tretja simfonija predstavlja simfonični ideal in od izvajalca zahteva čisto koncentracijo in visoko stopnjo izvajalčeve emocionalne angažiranosti z idejo heroizma ter navdušenje nad prihajajočim herojem, saj so tako čiste glasbene misli zelo redke v glasbenem ustvarjanju. Omenjeno je pričujoči razlog, zakaj je ta simfonija zahtevna za izvajanje (Saide, 2001: 99 - 115).

Tretja Beethovnova simfonija, Eroica, veljala za mejo ustvarjanja med klasicizmom in romantiko. To delo namreč predstavlja točko, kjer čustva zameglijo razum ter tudi razum klasicizma (*ibid*). Nastopi obdobje romantike in globoke osebne filozofije, ki je zavela v tistem času in se ukvarja s čustvi ter filozofijo (Chopin, Brahms, Debussy, Lizst, Wagner idr). Tako ni naključje, da je Beethoven tudi sam pričel upesnjevat dela svojih sodobnikov in da je naredil še en pomemben korak v načinu skladanja, izvajanja in pisanja umetniških del, konkretno simfonij, saj je prvi skladatelj, ki je v

simfonijo uvedel pevce in zbor. To je naredil pri svoji Deveti simfoniji v zadnjem, četrtem stavku. Tega glasbena literatura do tega časa ni poznala. Ni naključje, da je ravno z Odo radosti presegel in prekinil tok dotedanjega časa na revolucionaren način. Še več, preden se ogalsi tema Ode radosti, recitativ baritona kliče po prijateljstvu in človečanstvu: "O, prijatelji. Dovolj teh temačnih (neprijaznih) tonov. Naj raje ugalsimo prijetne melodije in bolj vesele." Vsi omenjeni elementi so razlog, da nekateri to simfonijo, posebej pa četrti stavek (Oda radosti) razumejo kot Beethovno vizionarsko delo.

Deveto simfonijo v d-molu, op. 125 je Beethoven napisal v letih 1822 – 24, to je tri leta pred svojo smrtjo. S Shillerjevo Odo radosti (Ode to Joy) se je ukvarjal že od leta 1790 in jo skušal uglasbiti (Woo 118, op. 80), a se je tu pri skladanju bolj posvečal kontrapunktu in modalnosti, kar pa povzročilo nekoliko bolj arhaičen zvok (Saide, 2001: 104). Znano je, da je Beethoven komponiral več skladb hkrati, in tudi tokrat, pri skladanju zadnje simfonije, ni bilo drugače. Simfonijo štejemo k njegovemu ciklu zadnjega, poznega obdobja ustvarjanja. Poleg omenjene simfonije je hkrati pisal še Variacije na Diabelijevo temo op.120 in Mašo v D-dur (Missa solemnis) op.123. Obe deli je pričel skladati leta 1819 in ju kočal leta 1823, simfonijo pa je pričel skladati leta 1822 in jo zaključil leta 1824 (Saide, 2001: 131). Andreis (1966: 352) pravi, da si je Beethoven že leta 1815 beležil nekatere osnutke tem za posamezne stavke Devete simfonije. Po vsej verjetnosti bi Beethoven uporabil te melodije za popolnoma druge simfonije, a je naključje privedlo do tega, da so tam, kjer morajo biti, torej v Deveti simfoniji. Andreis (*ibid*) dodaja, da se je z omenjenimi in še nekaterimi temami dodatno intenzivno ukvarjal v letih 1817 in 1818. Omenjeni avtor pa tudi potrjuje dejstvo, da se je z vsemi silami lotil kompozicije leta 1822 in jo zaključil ter bil prisoten tudi na krstni izvedbi leta 1824.

Kakor že povedano, so Beethovno Deveto simfonijo izvedli leta 1824, takoj po njenem nastanku. Navdušenja, ki je prevzelo občinstvo po končanem izvajanju, sprva ni mogel niti videti, saj je sedel v prvi vrsti, in niti slišati, saj je bil v tem času že popolnoma gluha. Šele po nekaj trenutkih burnega aplavza sta ga soseda prijela za roke, da je vstal in se obrnil proti publiki, ki je bila že na nogah in je vzneseno ploskala. Beethoven je lahko le videl stoječe ljudi in njihovo kriljenje z rokami. Andreis (1966: 346) navaja očitidca, ki pravi, da ni imel še noben cesar tako velikega

pogrebnege sprevoda, kakor ga je imel Beethoven – udeležilo naj bi se ga okoli trideset tisoč ljudi).

Kritiki (Rincon, 2006: 38) so Deveto simfonijo pri krstni izvedbi označili kot napako, posledico skladateljeve gluhosti, kot odraz njegove izčrpanosti in starosti. Pripisali so ji lastnost, da hodi naprej z glavo in ne z nogami.

Sama Beethovnova Deveta simfonija nima velike umetniške vrednosti v svojem harmoničnem in kontrapunktičnem delu. Gre za višjo duhovno kvaliteto, ki jo je Beethovnu uspelo uglasbiti. Da je njena umetniška vrednost visoka, priča tudi dejstvo, da je Beethovnova Deveta mnogokrat na programu velikih in malih koncertnih odrov. Spada v sam vrh svetovne klasike in njena visoka umetniška vrednost je velikokrat študijski primer na akademijah.

Kot že povedano, so na Beethovna vplivali mnogi misleci (Kant, Goethe, Schiller, Voltaire, Rousseau itd.). V stik z njimi je prišel osebno ali preko knjig (Rincon, 2006: 19-21, Kušar, 2002). Tako se je seznanil z njihovimi idejami in prišel v aktualno družbeno dogajanje, kar je pripomoglo k večji aktualnosti njegove glasbe takrat, kakor tudi danes. Literatura in glasba sta dva najbolj hipnotična elementa dandanašnje civilizacije; literatura na zavedni, konkretni ravni, glasba pa kot hipnotičen manipulativni element na podzavestni ravni. To sta dva elementa, ki sta medsebojno povezana (možna interpretacija: ker bere Beethoven Voltairea, Rousseauja, Kanta, Schillerja, Goetheja idr., vse to preslika na glasbeno raven, tako da doda še nekaj svojih idej). Na videz ta dva elementa delujeta popolnoma neodvisno drug od drugega, sem ter tja sta sicer predstavljena in ponujana v nekaterih reklamah skupno, a v resnici sta zelo močno povezana in delujeta skupaj. Naša civilizacija se bo otresla lastnega bremena, čim bo pričela pazljivo poslušati in brati obstoječo kulturno zapuščino in jo znala kritično ovrednotiti. To pomeni tudi napredek civilizacije na duhovnem in fizičnem (materialnem) nivoju.

Tudi revolucionarna gibanja, ki so imela svoje korenine na nacionalni, a tudi na nadnacionalni ravni, so pričela rasti. Najosnovnejše ideje pa so poleg filozofov (teoretikov), širile povsod, in ki so izhajale iz francoske revolucije. V okvir iste ideološke predpostavke spada tudi, naš veliki romantični pesnik France Prešeren s

svojo poezijo, predvsem pa s himno republike Slovenije, Zdravljico.

Missa Solemnis («savnostna maša»), maša v D-duru, ki sodi v zadnje obdobje Beethovnovnega ustvarjanja, izraža veliko stopnjo resnobe in religioznosti. Nekateri imeujejo poslednjo Beethovno mašo kar njegov testament. In ravno ta resnobni in religiozni pomen se čuti tudi v njegovi Deveti simfoniji, še natančneje v njegovem četrtem stavku, ravno v delu, ki je danes sprejet za Evropsko himno. Tema se lahko pojavi kot stranska tema v tretjem stavku v čelih in hitro presahne. Beethoven jo razvije šele v četrtem stavku in jo docela obdela in nas z glasbo povzdigne v najvišje sfere človekovega bivanja. To je ideologija zavesti, prepojena z religioznim in resnobnim, čemur ustreza tudi glasbena podlaga (melodija, ritem, tempo). Sodeč po glasbeni zasnovi skladatelja, se to upanje končno tudi udejanji na zemlji, saj skladatelj končno, po vsem tem “zavlačevanju” konča na toniki.

Druga plat omenjenega dela simfonije pa je njeno nasprotje, namreč uživanje, zabava, veseljaštvo, razuzdanost, orgičnost, dionizičnost. Ti dve nasprotji pa sta vsebovani v njegovi uglasbitvi in priredbi Shillerjevega besedila Oda radosti (Ode to Joy). Maša in Deveta simfonija sta pisani istočasno in tako ponazarjata Beethovnove neglasbene ideje zadnjih nekaj let pred smrtjo (Saide, 2001: 105).

Honolka (1983: 317) pravi temu, da njegova glasba sili vernika in ateista v enaki meri “pod nekoliko izprano zastavo humanosti”. Vrh finala četrtega stavka Devete pomeni, po njegovih besedah, nadomestek religioznosti.

Ravno tovrstna nasprotja se že prej izkazujejo skozi Beethovno glasbeno ustvarjalnost Beethovna pri njegovih nenadnih in sunkovitih dinamičnih razponih ter oznakah, s poudarjenimi toni (tudi do šestnajskrat – Eroica – I stavek: Allegro con brio). V junaštvu (Eroica in Leonora (Seide, 2001: 105)) na eni in strogi religioznosti na drugi strani se zrcali Beethovnova življenska in ustvarjalna misel. Še danes je za sprejemanje njegove glasbe značilno, da te lahko dvigne na visoko religiozno ali duhovno raven, ali pa te prizemlji s svojo pristno ognjevitostjo. Kušar pravi (2002), da ti izvajanje in poslušanje Beethovnove glasbe daje moč.

Deveta simfonija predstavlja tudi Beethovnovno precej spretno, če ne celo njegovo najbolj spretno, kompozicijsko tehniko, ki jo je pilil skozi vsa svoja skladateljska leta. Za razliko od Misse Solemnis, ko je pisal glasbo za že vnaprej določen in dogovorjen tekst (kar ga je mogoče omejevalo in mu oteževalo delo), je v svoji Deveti simfoniji uporabil teks, ki ga je sam izbral in ponekod tudi spremenil ali dodelal. Nekater dele iz Ode radosti je Beethoven prenesel tudi v Mašo in jih globoko religiozno predelal – seveda za potrebe maše²⁹; ta del govoril o bratstvu in o vseljubečemu Bogu. V svoji Deveti simfoniji pa je Beethoven to tematiko predalal v simfoničnem načinu, vendar tako, da je všečno ter lahko zapomnljivo ljudski množici (Saide, 2001: 105), kar mu je nedvomno uspelo. Gledano retrospektivno zadnji del simfonije, v koralnem finalu, spominja na »francoski echo«³⁰ revolucionarnih francoskih kantat (*ibid*). Po končani Deveti simfoniji praviloma piše še klavirske sonate in godalne kvartete (Saide, 2001: 106).

Morda se je pri tem tekstu čutil bolj svobodnega že iz navedenih razlogov in morda tudi zaradi resničnosti teksta, saj je bila tematika, izvzeta iz realnega in resničnega sveta, Beethovnovi percepciji zavestnega dosti bližje, za razliko od teksta v maši, ki ga je bilo med drugim tudi težje uglasbiti, še posebno, če se skladatelj z njim ni mogel dobro povezati in ga tudi razumeti.

Tema, ki jo je kasneje Evropska unija sprejela za svojo himno, se v Deveti simfoniji prvič pojavi v tretjem stavku kot oborbna tema v godalih. Nato se ponovno pojavi v finalu kot glas globokih godal in daje občutek napetosti. Tema, kakor tudi melodija, se v dinamiki stopnjujeta in se postopoma vključi celoten orkester. Na vrhuncu dramatičnosti vstopi tudi zbor. Nastane urejena zmeda, na njenem višku glasovi zaključijo slavospev Ljubezni, Bratstvu in Bogu (tvorcu) (Andreis, 1966: 353).

Waugh (2000: 122) pravi, da Beethovnova Deveta simfonija³¹ ni tako melodična in zgoščeno izrazna, kakor so druge njegove simfonije ali dela, napisana prej. Éfor (ok.405 - 330 pr.n.š.) pravi, da so Glasbo iznašli, da bi človeštvo zapeljali in prevarali

²⁹ Del je predelan v solemnin religiozni slog (Sadie, 2001:105).

³⁰ Kot odmev idej francoske revolucije zapisane v glasbi oziroma posebnih glasbenih zvrsteh.

³¹ Waugh (2000: 122) isto pravi tudi za Beethovnovno Mašo (Missa Solemnis). Obe deli sta bili napisani v zadnjem obdobju njegove ustvarjanja, kar je Waughu dovolj velik razlog za opravičilo in podvizig ter hvalo njegovih del, ustvarjenih v prvem – se pravi začetnem, sploh pa v drugem oziroma osrednjem ciklusu njegovega ustvarjanja.

(Éfor, v uvodniku k *Historiai*, v Waugh, 2000: 15). Nekateri viri pravijo ravno nasprotno, in sicer v prid gloriozne in »kronske« ustvarjene simfonije. Konte (1994b: 26) pravi, da je Deveta simfonija najbolj obsežna in popolnoma izpeljana razlaga simfoničnih zamisli.

Nasprotno temu, kar zapisuje Waugh, pa pričujoča glasbena edicija To svojo tezo nadgradi s povedjo, da je to Beethovno delo označeno kot eno izmed največjih svetovnih mojstrov.

Kot zanimivost naj dodamo, da po mnenju Waugha (2000: 79) glasba v filmih, čeprav vzeta iz zakladnice velikih skladateljev³², nehote priključuje prizore iz filma. Avtor tu navaja kot primer Kubrickov film *Peklenska pomaranča*, v katerem je kot zvočno ozadje uporabljena Beethovnova Deveta simfonija. Zaradi nasilnih prizorov naj bi poslušalec, ki je videl film, ne bil zmožen doživeti lepote glasbe. Filmska glasba je zelo priročen "hipnotičen" medij, saj je pri filmu gledalec (praviloma) osredotočen na podnapise, kolikor je to tuj film, nato je v drugem planu slika in dogajanje – pri tem je gledalec pozoren na gibe, premike, dejanja, artikulacijo igralcev, obremenjen je z lastnim razmišljanjem o poteku filma in si v glavi snuje svojo dramaturgijo, sicer pa le pasivno sprejema vse, kar mu je ponujeno, in nenazadnje je v zadnjem planu (pri nekaterih gledalcih bolj ali manj zavedno) glasbena kulisa. Glasbena kulisa moti, v kolikor je glasba neustrezno ali slabo izbrana, lahko pa gledalca tako močno pritegne in poseša vase, da se popolnoma pokrije z dogajanjem in je gledalec ne participira več zavestno. In to je trenutek, ko govorimo o manipulaciji z glasbo in manipulacij glasbe same.

Glasba je prav tako scenska podlaga v političnih dogodkih. V teh primerih lahko govorimo o glasbi kot propagandni, bodisi za podporo ideologiji ali pa celo za

³² Tak nazoren primer je tudi Rachmaninov drugi klavirski koncert v f-molu, drugi stavek s svojo lirično temo, ki je bil uporabljen v filmu *David Leana Bližnje srečanje*, ali pa Mozartov koncert za klavir in orkester št.21 v C-duru v švedskem filmu *Elvira Madigan*, (založba za boljšo prodajo plošč in kaset pripisala vzdevek "Elvira Madigan"). Strausova simfonična pesnitev Tako je umrl Zaratustra v Kubrickovem filmu *Odiseja 2001*, kjer ta glasba predstavlja ozadje pri nastajanju vesolja. Waugh povezuje okolje in dane slike z glasbo, in psihološko razpreda, da je okolje tisto, kidoloci, kako si bomo zapomnili glasbo in tudi na kakšen način (slike, podobe, vonj, čut ipd) in še več, pravi celo, da nam okolje narekuje, ali nam bo neka glasba všeč ali ne. Pri tem navaja primere, kjer se nam bi lahko dolgočasna fuga zdela veličastna v prelepi cerkvi ali katedrali, ravno nasprotno pa naj bi učinkovala ista glasba v avtomobilu sredi prometnega zamaška (Waugh, 2000:96-97).

mobilizacijo enot (vojaških, ideoloških, ipd) ter za večjo pompoznost in glamuroznost hipnoze (primer Wagnerjeva glasba na Hitlerjevih zborovanjih). Na tem mestu velja poudariti tudi tišino, ki je lahko močan manipulativni moment. Tišina je dandanes težje absorbirana v sodobno okolje, ki je vse bolj nasičeno z glasbo oziroma hrupom. Vendar je lahko tišina zelo dramatična in napeta v svojem pričakovanju, bolj bučna kakor pa sam zvok. Prvi, ki je v svoje raziskovanje in komponiranje bolj resno in namensko vključil tišino oziroma pavze, je bil Johanes Brahms.

V času Ludvika van Beethovna simfonij ali koncertov praviloma niso igrali v celoti, temveč le en ali dva stavka. Iz tega razloga so skladatelji oblikovali stavke koncertov in simfonij kot posamezne enote, ki so bile izrazno zaključene. Beethoven pa ponovno upošteval pravil in je pisal koncerte in simfonije, v katerih je to tradicijo podrl. Tako se pri mnogih njegovih delih en stavek nadaljuje v drugega in ni več standardno razvidne meje med enim in drugim stavkom. Izjema so prvi stavki, ki so uvodni in odpiralni ter osredotočeni na glavno temo, pri čemer pa se drugi stavek pogosto preljuje v tretjega³³. Strokovni izraz za to je *attacca*³⁴.

3.2.6.2 Analiza

Himno Evropske unije lahko analiziramo na več ravneh. Naloga ponuja sistematski prerez himne skozi melodijo, ritem, besedilo, umetniško vrednost, tedanji družbeni odziv, politično-ideološki naboj, prodornost same simfonije in njeno kršenje tedanjih pravil, aktualnost v dvajsetem stoletju. To so elementi, ki so z vidika naloge najbolj relevantni pri umeščanju himne v politični konteskt, kakršnega predstavlja naloga. Kaj je himničnega v himni EU in kaj ima večji himnični zanos: melodija, ritem ali besedilo; v tem oziru se bom poglobil v :

1.melodijo,

2.ritem,

³³ Tak primer je njegov peti koncert za klavir in orkester št. 5 v Es-duru op.73.

³⁴ izraz »attaca« izhaja iz italijanske besede 'attack', 'begin'; imperativ *attaccare*. Dostopno na: <http://www.grovemusic.com/LOGIN?sessionid=a46a49a84117a84bcbaa559344b88612&authstatuscode=400>, 26. 4. 2006.

- 3.besedilo,
- 4.himičnost "napeva",
- 5.prodornost same simfonije in njeno "kršenje" tdnjih pravil ,
- 6.aktualnost v dvajstem stoletju.

Melodija je duhovna, nadzemljaska kvaliteta glasbe, ritem pa predstavlja njeno zemeljsko kvaliteto. Le-ta kvaliteta vso glasbeno misel prizemljuje in ji daje zagon. Ritem je tista lastnost, vrlina glasbe, ki ji daje dih, metrum, srčni impulz.

Ritem lahko s pomočjo igre melodij in dinamike zaustavi ali pa pospeši dramatično linijo skladbe. Daje lahko zanos valčka ali polke, morda štiričetrtnskega urejenega tempa, enakomernega impulza ali pa pulza, ki se ga hrani in "vsiljuje" poslušalcu skozi celotno skladbo in s tem se celotno poslušalstvo "uritmi" istih pulzov. Pri tem gre poudariti, da je poleg melodije, ki uglasli celotno poslušalstvo, tudi ritem tisti, ki sporoča poslušalcu značaj skladbe.

Rousseau pravi (Chua, 1999:102), da harmonična družba kot instrumentalna zanj po definiciji ni humana. Po njegovem je človeška zavest izšla iz glasu duše - in glas je melodičen. Samo instrumenti so harmonični, zanj pa so sredstva, ki odtujujejo ljudi od narave. Harmonijo tako pripisuje telesu, samo melodijo pa glasu duše. Če občutimo zadovoljstvo ob harmoniji, je to samo zadovoljstvo čistih občutkov, medtem ko ima melodija moralne učinke, ki presegajo neposredno empirijo občutkov in omogočajo glasbi, da se dotakne srca.

Ta ugotovitev je pomembna v diplomatskih krogih, še posebej, če so pogajanja pričakovano težka in vsebinsko neprijetna ter naporna. Z ustrezno glasbo se vsekakor pripomore k bolj učinkoviti diplomatski uspešnosti pogajanj. Naj osvetlimo tudi pomen, kdaj je igrana (pred, med ali po pogajanjih).

Morda bi bilo smiselno osvetliti pomen zvočne kulise na diplomatskih srečanjih. Tu velja omeniti način, kako se tovrstna srečanja prično, na kak način se uglasli celoten diplomatski zbor, da so v lastni ekipi dovolj dobro pripravljene in inicirane za usklajeno timsko delo, kar ima seveda za rezultat med drugim boljše delovne in pričakovane rezultate. Komunikacija ne poteka zgolj na verbalnem, zemeljskem nivoju, temveč se

preseli v višji in veliko bolj učinkovit kod komuniciranja na neverbalnem nivoju. Nadalje tovrstni pristop ugodno vpliva na medsebojne odnose in pretoke energij med člani tima, kar pa še dodatno pripomore k ugodni in pozitivni stimulaciji diplomata in njegovega dela. Nenazadnje, s pravilno izbiro glasbene podlage pogovorov na meddržavni ravni pripomoremo k boljšemu počutju gosta in mu na ta način, skozi glasbo, izkazujemo naklonjenost.

3.2.6.2.1 Melodija

Melodija poleg ritma sestavlja temelj glasbega izražanja. Osnovni element melodije je ton. Ton ima štiri lastnosti. To so višina, barva, trajanje in moč ali glasnost (Mihelčič, 1998: 6):

Višine tonov razdelimo v tri skupine: visoki, srednji in nizki. Temu so prilagojene tudi skupine instrumentov v orkestru. 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: marimba, 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 tone; za lahkotne in iskrive, kakor iz neba dane, pa višje in srednje tone itn. Kombinacij je veliko.

Barva tona je odvisna od izbire instrumenta ali glasu. Nekateri instrumenti, imajo temnejšo, drugi pa svetlejšo barvo. Tako ima viola temnejšo barvo tona od viloine. Vsak pevec lahko s svojim nastavkom osvetli ali otemni ton.

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 tona ima tudi lastno pripadajočo pavzo. Tudi pavza je pomemben sestavni del glasbe in glasbenih misli.

Karakterno lastnost skladbe dodatno določa tudi to, s kolikšno glasnostjo se mora izvajati. 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.

Tema evropske himne je apolinična³⁵ in hkrati s svojo preprostostjo spominja na otroško vižo, ki gre rada v uho ter se je tako človek hitro privadi ter prevzame za svojo. Struktura teme nas nepestando drži nad zemljo, saj se tonika pojavi sorazmerno pozno (še le deveta in deseta nota) in še to le za kratek čas. Tonika nam takoj pobegne, prvi del prve teme se zaključi na sekundi, ponovno se prikaže za trinajsto noto (še le štirinajsta in petnajsta), in nato še na koncu (devetindvajseta in zadnja, trideseta nota) začetne teme.

Prvi del druge teme melodije pričinja s sekundo, a nas že v prvem taktu privede, a ponovno le za hip, do prime. Ker pričinja na sekundi, imamo občutek, da je prvenstveno to naša prima, in ko zazveni resnična prima, imamo občutek, da je to nekje nizko, nižje, nekaj, kar ne spada v osnovni koncept. Koncept prvega dela druge teme konča na način, da jo zaključi v seksti nižje oziroma kvarti pred primo in to je edini trenutek, ko smo v napetosti in dilemi prihajajočega. To je tudi edina točka, kjer lahko govorimo opravi himničnosti himne, ki jo pozna evropski oziroma zahodni svet.³⁶ Ravno v tem dvomu pa nas preseneti s čisto kvinto, ki zveni in dobi svoj največji sijaj in razsežnost, ki nam jo seksta odpira, njena odprtost v svet in nenazadnje njena točka, kjer se mikrokozmos pretaka in preliva v makrokozmos in obratno. Ta točka je tudi točka seksta, kjer se energija pretaka iz zaprtega sveta v odprti in obratno ter se nam ravno v tem predelu odpirajo vrata v duhovni svet.

³⁵ Po grški mitologiji se približuje bogu Apolonu, razumu in distanci (nasproti dionizičnosti, ki se približuje bogu Dionizu, uživanja).

³⁶ Pri tem poudarjam, da razumem himničnost zahodnega sveta kot pojav kvarte pred primo, kjer se čuti zagon himničnosti same po sebi.

Ravno ta seksta pa je terca oziroma začetni del prve teme prvega dela, ki se tu ponovi. Ponovno nas ima melodija odzemljene z nekaj skoki prizemljene prime, a tokrat vemo, kaj je prima, in tokrat vemo, kaj je vsak ton, ki ga zaslišimo, in kam spada. Gre za neke vrste tridelnost, kjer so v zadnjem, tretjem delu, ki je ponovitev prvega, vse stvari že jasno in razvidno postavljene in zvočna slika nas nagrajuje za razumevanje in naš trud razumeti prvi in drugi del.

Simbolični pomen, kjer najprej ne razumemo celotnega pomena začetka ideologije, ki nam jo ta himna prinaša, ima prvi del. Šele ko se zaključi, dobimo nek drobec, ki nam približno zna razložiti, kam spada katera nota in kaj je osnovni ton, in šele v tretjem delu so stvari transparentne za naše uho ter našo zavest.

Če to tematiko preslikamo na ideološko polje EU, lahko povzamemo, da je tematika prijateljstva, svobode in zavezništva ter enakosti evropski zavesti dokaj blizu, a hkrati daleč, saj so Evropo in njene prebivalce pestile mnoge tegobe medsebojnega dolgoletnega vojskovanja.

Beethoven nas v prvih tonih napeva drži v negotovosti, kje je resnična prima; a dokaj hitro se nam razkrije, da prvenstvena prima ni prava prima, da je le sekunda, saj je prejšnji napev prve teme končal ravno na prvotni primi. Tako ostajamo v zraku, neprizemljeni, s kratkotrajnimi skoki na prizemeljena tla. Simbolično to pomeni tudi svet himne, ki je koncipirana na ideološkem značaju in potezi, tozadevno na podlagi besedila in njegove vsebinske vrednosti ter pomena. Melodija nas drži ves čas odzemljene, kljub naši težnji, da se prijemljemo in spoznamo primo, saj se do spoznanja prime lovimo in jo iščemo v vsaki noti, ki jo slišimo. Šele ko se prima na koncu vendarle oglasi in prepoznamo zaključek motiva, vemo, da je to prizemljitveni status teme in sovpada z besedico božanstvena.

3.2.6.2.1.1 Intervali v melodiji

Interval prima v melodiji. Vloga prime v melodiji je osnovni korak, ko nas glasba prizemlji in nam da nekakšno zaščito, dom, v katerem se počutimo varni, in nas od tod pelje po svetu. Sem se lahko vedno in kadarkoli v tonalnem svetu in brez

Wagnerjevih "hipnoz" vrnemo v varno zavetišče. Je kot nekakšna tehtnica ki nas vedno postavlja v ravnovesje, in kot kompas, ki nam kaže smer in nas v skladbi orientira. Pri tem nas postavlja v območje zavednega nezavednega in lahko z nami manipulira in nas vodi v skrivni svet čarobne orientacijske glasbe.

Tako politka kot glasba sta božanskega izvora in sta kot taki celostno čisti in v svojem nasprotju nečisti oziroma hipnotični. Oba pojma sta abstraktna in absolutna. Lahko sta vir čiste božanskosti. Obe področji našega življenja sta kot čarovniški vizualistični sistem, polni spletk, manipulacij in kot tak tudi nečist.

Interval sekunda v melodiji. Sekunda nam daje v primerjavi s primo nerazumljeno na enaki višji stopnji, ki nas nikakor ne more prizemljiti; kljub vsem težnjam k tej prizemljitvi, sekunda tega nikakor ne more storiti. Samostojno zaigrana sekunda je nekaj nejasnega, kar lahko nepozornega poslušalca zavede s primo. Kot nekakšen nečist ton, zaigran skupaj s primo, daje občutek nečistosti, zamegljenosti tako celotnega koncepta skladbe, kot same glasbene misli ali toka. Nečistost je včasih namen včasih pa daje novo dimenzijo v nenatančnem in abstraktnem razumevanju glasbe. V tem primeru gre za uporabe sekunde, ki zavaja vse dokler se prima dokončno ne oglasi ter postavi temelj celotni skladbi. To se zgodi šele v tretje, ko se prima oglasi tudi za daljši čas.

Interval terca v melodiji. Terca je poleg kvinte, ki je krovni interval, tisti interval, ki oblikuje tonaliteto v dur ali mol. Kot taka zveni zelo omejeno, se ne razpira v višja znanja in je sama sebi zadostna. Terca učinkuje pogosto kot podvojitve prime in daje nek blažen, harmoničen prizvok osnovni melodiji. V primeru, da je to mol, gre za bolj hladen in melanholičen prizvok; če pa je to dur, gre za bolj veselo razpoloženje. Terca kot mali, samozadosten interval in interval, ki ne hrepeni po znatnem znanju in velja za interval ljudskih množic, ki so v svoji osnovi preprosti. Sem bi lahko šteli delavski in kmečki sloj prebivalstva. Zaradi teh lastnosti terca je mnogokrat vsebovana v televizijskih kakor tudi v radijskih reklamnih spotih tistih političnih strank, ki ciljajo na omenjeni skupini. Ekvivalentni nasprotni interval je seksta, ki pa je v svojem razumevanju in čutenju veliko bolj odprta in zahtevna, dostikrat potrebuje za svoje razumevanje višjo stopnjo čustvene zrelosti in poglobljen uvid. Tega terca ne ponuja in je kot taka lažje razumljiva za nižji sloj volilnega telesa. Beethoven uporabi

terco zgolj dvakrat, in to v osrednjem delu ode, pa še to deluje bolj kot razgibalni element melodije, saj je napisana razloženo. Ta terca, da vemo, da terca je velika ali durovska, saj vedno skoči navzdol do prime oziroma tonike in na podlegi tega dobimo orientacijo glede na osnovni ton in ponovno začutimo center. To se zgodi v prvem taktu po osnovnem zagotovilu, kje je prima.

Melodično oziroma bolj poglobljeno ni večjih intervalov v himni, saj je seksta najvišja. Iz tega lahko sklepamo, da Beethoven ni bil naklonjen večjim premikom in revolucionarnim težnjam v glasbi. Kot tako lahko razumemo melodijo in intervalne skoke, skladne z besedilom in njegovimi ideološkimi smernicami k pacifizmu. Kot taka pa je himna Evropske unije ideološko najbolj podobna slovenski himni. Verjetno ni naključje, da sta obe besedili stvaritev dveh največjih narodnih pesnikov in da sta oba pesnika iz obdobja romantike, kakor tudi sam Beethoven. Obema himnama je skupna ideja, ki nagovarja narode vseh dežel, naj se združijo, in s tem kličeta k večji enotnosti med narodi, strpnosti, sožitju in bratstvu.

Interval kvarte v melodiji. Kvarta je najbolj tipičen himnični interval. Ppoznajo jo vse evropske himne od 18 stoletja dalje. Daje moč, zagon in pogum vsem pojočim in sodelujočim. Ima jo francoska himna, z njo začenja tudi slovenska himna. Gre za čisto kvarto navzgor, ki daje »jurišni« energetski volumen, to pa v glasbi deluje v primerjavi z vsemi od kvinte nižjimi intervali najbolj politično. Interval čiste kvarte je socializacijski interval, ki poenoti vse udeležence v stremenju k istemu cilju, daje jim revolucionarno moč, drugih, ki poslušajo, pa jim daje zagon in jih prepričuje, naj se udeležijo gibanja. Tak interval je politično manipulativen in seveda tudi hipnotičen. Ko si enkrat v sistemu, kjer domuje kvarta, težko odideš. Čista kvarta je tudi interval, ki sam po sebi teži k neomadeževanemu, k resnici, pravičnosti, višjim ciljem, človekovim pravicam, kot jih razumemo danes, in se nenehno bori za boljši jutri in za čiste božje ideale. Kvarta v melodiji je subdominantna točka lestvice, kjer je poleg kvinte druga najpomembnejša točka tonalne lestvice. Točka (čiste kvarte je točka čiste kvinte in čista kvinta je čista kvarta) daje rešilni jopič in predvsem upanje idejam, da se lahko realizirajo v realnem svetu in tako prizemljijo. Čista kvinta je namreč interval, ki predstavlja okno v duhovni svet, svet celotnega božanstva. Kot taka predstavlja upanje, da se bo vse uredilo po božjih in pravičnih zakonih, da bomo

vsi enaki, svobodni in prijazni med sabo. Harmonija tako v sami ideji kakor tudi na zemlji. Za to ni naključje, da je ravno ta interval pogost v francoski himni. V evropski himni pa se pojavizgolj enkrat in še to je čista kvarta, napisana navzdol – padec energije. V vseh omenjenih primerih junaštva (na primer: praviloma so vse bojne pesmi, tudi partizanske, skomponirane na to vižo: Na juriš, Hej Slovani ipd).

Misson (v Kuret, 1999: 24) pravi, da na kvarti temeljijo številne državne himne, zaradi česar avtor kvarto imenuje univerzalen interval za številne himne držav po svetu, da pa jo vsebujejo tudi v vojaške koračnice in koračnice nasplošno. Doda, da ima kvarta vodilni položaj že v inicialnem delu, pogosto pa tudi v komulaciji ali ob koncu kompozicije.

Interval kvinte v melodiji. Čista kvinta je popoln interval, ki odseva v svoji točki tako makrokozmos kakor tudi mikrokozmos. Predstavlja »vrata v onstranstvo« in kot taka vsebuje vse otiplive informacije iz makrokozmosa in mikrokozmosa. Poraja se tako v enem kot v drugem svetu. Ta interval lahko na neki točki nadomesti oktavo zgolj v tistem trenutku, ko ni večjih intervalov od kvinte. Še več, vse skupaj nam daje občutek varnosti, prizemljenosti, celo pritlehnosti, saj nihče ne kuka tja, kamor se ne vidi, v svet onstranstva. Kvinta pa vendarle načenja tematiko onstranstva. Kvinta je tudi interval, ki je ključen pri tvorjenju dura oziroma veselja in mola oziroma žalosti. Je kot krovni ton, ki pokriva osnovni akord tonalitete in mu daje streho in zavetje. Kvinta je sijoč in rešilni interval, saj daje skladbi svojevrstno čistost, odrešenje, varnost in nam pomaga pri ustoličevanju orientacijske prime. Zardi svojega razpona nas zbuja iz dremeža, oziroma že kar malce hipnotične ravni, saj se vse vrti okoli sekunde, prime in zelo poredko terce. Ta interval je točka, v kateri se obrne tudi računaska operacija pri kompoziciji, saj se od tu dalje sistem intervalov lahko obrne. Naenkrat germo lahko od izhodiščnega tona do kvinte kot od prime do kvinte in hkrati od oktave do kvinte proti primi, ki pa je oktavno simetrična primi. Tako je kvinta oktavno podvojena s primo v eni sapi kakor kvinta in kvarta. Ta akord, ki vsebuje vse osnovne parametre oktave, lestvice in intervalov, pa je, kakor sama kvinta, svet v malem. Ta akord naj bi nastopil pri nastanku veselja. Ta akord, ki je mejen pri harmoniji, preslika vse vase in diametralno čez, zato lahko govorimo o tisti točki ode oziroma himne, v kateri se celotna ideologija preslika iz ene ideološke smernice v drugo, ki ji je nasprotna z enako energetska silo. Rečeno drugače, ideološki kontrast

je v točki kvinte preslikan sam vase.

Interval sekste v melodiji. Velika seksta je interval, ki na neki način ne zadovoljuje naših potreb in je kljub temu da stremlji k popolnosti, hkrati nepopoln. Tako kot je čista kvinta dejansko interval, ki nas pomirja in harmonično zapolnjuje naše težnje, pa je velika seksta naslednji korak, ki nam postavlja vprašanje, ali smo res popolni in varni, tako v glasbi kakor v osebnostnem razvoju. Velika seksta nas tako rekoč toplo opominja in vzpodbuja, da lahkotno presežemo iluzorne okove, ki smo si jih zadali. Seksta je tudi interval, ki nas opominja, da nismo samo del mikrokozmosa, temveč tudi nepogrešljivi del makrokozmosa. Makrokozmos prihaja v našo zavest ravno skozi seksto. To so nova vrata v svet, ki stresajo naš notranji jaz in našo samo zaverovanost v lastni ego. V primeru Beethovne Devete simfonije seksta daje nerazumno, a rešilno novo pozicijo točke, v kateri se poslušalcu ponovno vzpostavi celotna harmonska slika in uravnovešenost s samim sabo. Velika seksta je v tem primeru obrnjena navzgor in kot taka kaže težnje k razčiščevanju osnovnih harmonskih tegob, ki nas obdajajo spočetka. Poziviteta intenzivnosti dotičnega ravnanja je tozadevno močna, kljub nasprotni obrnjenosti intervala. Če natančno prisluhnemo mali seksti, začutimo otožnost, ki nas preveva zaradi nezmožnosti lastnih dejanj, kar pa velika seksta širokogrudno odvrča. Mala seksta je ravno tako velikokrat uporabljena za žalost v racionalnem smislu («My way» ali pa »Love story«), s čimer se želi vzpodbuditi poslušalčevo emocionalno noto žalosti. Za razliko od septime, ki že meji na najvišje možno zaokroženo gmoto osmice, popolni svet mikrokozmosa in makrokozmosa ter je (septima) pripravljena sprejeti višje vsebine, zato na neki način disharmonično (velika septima) deluje in postavlja pod velik vprašaj vse intervale, ki so nastopili do sedaj, pa seksta vendarle pomirja na duhovni ravni zgodnjega srednjega veka. V njenem območju dodobra razumemo mir, a hkrati neutelešnje zadostnega in potrebnega. Za razliko od terce, intervala, ki bolj ustreza podeželskemu tipu prebivalcev, je seksta nekoliko bolj aristokratski interval. Temu primerno se tudi uporablja, saj se mnogokrat pojavlja v bolj sofisticiranih skladbah, namenjenih zahtevnejšemu občinstvu. Mala seksta zaradi svoje otožnosti daje morda, poleg žalostnega prizvoka sprva tudi občutek celovitosti, ki pa izhaja iz dokončne žalosti. To je namreč interval, od vseh malih intervalov daje najčistejši prizvok otožnosti. Mala septima namreč nima tega prizvoka, mala septima pa je edini interval, ki je nad malo seksto. V vsej celotni vsebini intervalov je seksta zadnji

interval, ki je klasično naravo prevzel od svojih predhodnikov. Septima prinaša že popolnoma drugo razumevanje in zvenenje, kakor tudi dojetje. Kota taka je septima visok preskok od dosedanjih dosedanjih in predstavlja vrata v popolno osmico v obliki oktave.

Interval septime v melodiji. Septima, kot že rečeno, meji na najvišjo možno zaokroženo gmoto osmice, popolni svet mikrokozmosa in makrokozmosa, ter je že na stopnji, ki je pripravljena sprejeti višje vsebine, zato velika septima na neki način disharmonično deluje in postavlja pod velik vprašaj rešeto vse intervale, ki so nastopili do sedaj. Septima je interval, ki razburja in premetava vse dosedanje urejene stvari v našem človeškem sistemu. Našem razumu. Zato je to interval, ki sodi med bolj nepriljubljene. Velika septima je neprijetna za uho, saj nam izvablja vibracije, ki podirajo notranji red in mir. Predvsem se septima, kakor vsi intervali, nanašajo na razum, a še pred tem na emocionalno raven. Septima je tudi interval, če ga razumemo kot matematično-fizično raven, kjer je »utelešena« vsebina poka pred razodetjem. Ta »psyhe« je v tem primeru popolnoma neuglašena z bivalnimi ritmom, kakor je »physis« racionalno utemeljen na matematično-fizikalnih aksiomih. Septima tako ne opredeljuje dejstva mirnosti v prvenstvenem planu, ampak, se to doseže šele z natančno vajo prehoda in dojetja septime. Septima je morda zaradi svojega kričečega prizvoka najbolj demokratičen interval, saj dopušča v svojem raztegu najkontraverznejše ideje, ki delujejo popolnoma neskladno. Ravno ta element dopušča pluralizacijo idejnih vzgibov in znova pretresa politični sistem. Mala septima je v tem primeru interval, ki idejno pomirja razuzdanost velike septime, in je kot tak interval zadnji, ki nekako sovпада in smiselno zaključuje enoto dosedanjih intervalov in ima še tozadevno moč, da zveni prijetno, uglaseno, nekoliko nekonvencionalno za primere malih intervalov. Na drugi strani pa je mala septima osnovni element jazzovske glasbe, ki daje temelj upornosti klasicizmu. Čeprav je septima kot revolucionarni interval, v revolucionarnih napevih ni ravno pogosta. Ta interval, posebno velika septima, je težko zapeti in ima lahko neharmonični učinek na izvajalca in poslušalca, sploh če gre za začetek pesmi, saj nekako podre zastavljeno energetska vrednost skladbe.

Interval oktava v melodiji. Oktava je podvojen osnovni ton, kar izraža pompenirano vrednost sporočila in kot taka deluje veliko bolj močno in učinkovito. Oktave so

praviloma uporabljene v napetih, dramatičnih glasbenih situacijah. Čista oktava je popolna osmica, kjer se zrcalijo vsi dosedanji intervali. Kot krovni in popolni interval daje občutek nasprotni učinek, saj se tu, tudi glede na kvarto in kvinto, preobrne celoten pogled na sestavo intervalov (to so osnovne, temeljne stopnje lestvice – prima, kvarta, kvinta in oktava; vsi naštetih intervali so po kvaliteti čisti, zmanjšani in zvečani), kjer se preslikajo intervali drug v drugega. Tako se prima enači z oktavo, sekunda s septimo, terca s seksto, kvarta s kvinto itd. Pri tem ostajajo čisti intervali čisti, zmanjšani se zamenjajo z zvečanimi, mali z velikimi in obratno. Vseskozi pa je kvantitativno gledano vsota enaka devet. (prima kot ena, oktava kot osem, skupaj devet, sekunda kot dve, septima kot sedem, skupaj devet itd.). Oktava je v eni sapi krovni osnovni ton, hkrati pa je začetek že novega intervalnega razmerja, nove lestvice na višjem nivoju. Oktava nam daje meje lestvičnega načina in točko razsežnosti. Oktava je točka začetka in točka konca. Je prehod zunanje dimenzije, medtem ko je med kvarto in kvinto prehod notranje dimenzije. Oktava je najboljši in najčistejši interval, ki nadkriljuje osnovni ton (primo) in nas ne postavlja v različna stanja razmišljanja, temveč zgolj okrepi osnovno idejno tematiko, izraženo s primarnim tonom. Oktava navdaja poslušalca s popolnostjo in opravičuje dejanja na višji, duhovni ravni. Je celosten interval, kar pomeni, da je v celoti sprejet ali odklonjen. Če pade prima, pade tudi oktava. Zelo pomembno je, ali je vsebina oktave pozitivna ali negativna. Negativna je lahko premagana s pozitivno in negativna v celoti propade oziroma je preobražena.

Ugotavljamo torej, da je evropska himna sestavljena iz štirinajstih prim, štiriinštiridesetih sekund, dveh terc, ene kvinte in ene sekste.

Himna je tridelna: prvi del je sestavljen iz dveh ritmično ekvivalentnih in melodičnih skoraj ekvivalentnih enot (razlika je le v zaključku), povezuje ju cel ton (velika sekunda), nato nastopi osrednji del himne, ki v primerjavi z prvim delom predstavlja pravo revolucionarno gibanje, saj se tu pojavijo večji intervali od sekunde kot je terca, še več, pojavita se čista kvinta in velika sesksta, intervalno glede na gibanje sta obe terci in čista kvinta navzdol, edino velika seksta je navzgor. Ritmično je ta del tudi bolj razgiban, saj ima kar štiri osminke, medtem ko ima prvi del zgolj dve v osmih taktih, tu pa štiri osminke v štirih taktih. Vezna je sekunda v četrtniki med prvim in drugim delom, kakor tudi med obema deloma prvega dela. Tretji del se pričinja z vezano

četrtno na istem tonu, ki je terčni razmah od tonike in kjer tudi pričena melodijo na začetku in nam kot taki dve vezani četrtni dajeta občutek polovinke. Zadnji del je tako melodično kakor tudi ritmično zelo podoben (lahko bi rekli identičen) drugi enoti prvega dela.

Izvedba himne kot kaže ni težka za izvajalca oziroma pevca, saj pevski skoki niso preveliki. Morda je bila izbrana za himno prav z namenom, da bi jo lahko pel vsak državljan, čeprav »nevešč« pevec, in s tem utrjeval pomen in politično veljavo EU.

Pri tem gre razumeti intervale v zrcaljenju na človeka kot uglašenost mikro in makro kozmosa. Intervali od prime do kvarte veljajo za mikrokozmos; v makrokozmos pa sodijo intervali od kvinte do oktave. Intervali so po svoji kvaliteti čisti, zvečani, zmanjšani, veliki in mali; po kvantiteti pa so glede na osnovno stopnjo, ki jo interval obsega: prima, sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima ter oktava (Mihelčič, 1998: 45 - 51).

Beethoven nas torej vse do druge končne prime ne popelje do tonike in nas torej ves čas hipnotizira ter zavlačuje, podobno, kot je počel Wagner nekaj let pozneje in bolj subtilno. Beethoven nas torej ves čas premetava in vznemirja z različnimi dimenzijami osrednjega tona, po prvem daljšem predahu (konec prvega dela začetnega dela, kjer je prva polovinka) nas prijazno zavede s sekundo. Šele na koncu prvega dela (druga sekunda) nam potrди orientacijo in s tem osnovni ton.

Osrednji del in končni del se ponovita. Gre za proces utrjevanja orientacije in s ponovitvijo razgibanega dela himne. Prav tako se ponovi besedilo.

V psihologiji glasbe (Motte-Haber, 1990: 280) veljajo intervali od prime do kvarte za indikatorje nemira, vprašanj, žalosti, zaprtosti, otožnosti. Intervali od kvinte do oktave pa izražajo odpiranje objektivnemu svetu, vsemu, kar nas obdaja, razen septime, ki nas kliče k odgovornosti. Evritmijsko gledano (Zagorc, 2002) pa so tudi intervali od prime do kvarte obrnjeni navznoter, v človeka samega; navzven pa so obrnjeni intervali od kvinte do oktave.

Nekateri avtorji trdijo (Hindley, 1990: 265, Motte-Haber, 1990: 67), da je veselje in optimizem moč zaznati v malih intervalih, ki jih Beethoven uproablja za opis sreče,

radosti in veselja. Tako se nam uporabljeni intervali razkrivajo kot pozitivni, kljub prej omenjenim teorijam, ki nasprotujejo temu razpoloženju v majhnih intervalih.

3.2.6.2.2 Ritem

Ritem je tisti faktor v glasbi, ki celotno melodijo prizemljuje, v nasprotju z intervali ter melodijo, ki sta duhovni kvaliteti.

Lojze Lebič (Lebič in Loparnik, 1991: 41 - 43) pravi, da je ritem pogonska sila glasbe, ki se uveljavlja na dva načina. Prvi z različnim trajanjem zvočnih dogodkov (kratko, dolgo); drugi pa z različno poudarjenostjo zvočnih dogodkov (lahko, težko).

S takim razumevanjem glasbe se lahko, kakor avtor tudi nadaljuje (*ibid*), ritem glasbe uskladi z biološkim ritmom poslušalca. Na ta način se poslušalcu pripravi na glasbeni dogodek.

Glasba predstavlja absolutnost tudi v sferi človekovega bivanja, saj vsebuje in obdeluje tako nadzemeljske kakor zemeljske kvalitete. Glasba tako predstavlja absolutnost človekovega življenja in s temi lastnostmi lahko napoveduje usodo človeštva in, kar je še več, ponuja rešitve za vsakršne probleme. Glasba se približuje svetu, od koder prihajamo ter kamor se vrača naša duša med spanjem. Valček, koračnica, polka, poloneza itd so med najbolj prepoznavnimi ritmi in spadajo v enakomerno ritmiko. Nasprotna jim je neenakomerna ritmika. Ritem je v vsaki glasbi in melodiji. Kljub temu da skladba nima podanega tempa ali taktovskega načina, si note še vedno sledijo v svojem sorazmerju.

Ritem se nekoliko razgiba šele v drugem delu Ode, a niti tu ne pretirano. Gre za pojav štirih osmink, ki razgibajo situacijo v štirih taktih, v prvem delu sta zgolj dve osminki v osmih taktih in v zadnjem, tretjem, delu zgolj ena osminka v štirih taktih. Imamo primer vezaja med dvema četrtninkama, kar učinkuje kot polovinka, z vmesno poudarjeno dobo ritmično štiričetrtninskega takta. Največ je četrtnink (trihinpetdeset) ter

tri polovinke.

Ritmična podoba originala oziroma pogled v Beethovno partituro Devete simfonije nam priča, da je skladatelj temo pričel s polovinko tako v obeh prvih delih in v drugem delu. Ta zapis ohranja tudi Karajan (Karajan, 1972: 6 - 12). Danes pa se ponekod izvaja na način, da se ta polovinka spremeni v dve četrtniki na istem tonu, s čemer dobimo interval primo in skladba postane nekoliko bolj razgibana, sploh v primerjavi s celoto. Beethoven je uporabil polovinko zaradi besedila, ki ga vsebuje deveta simfonija, in predvsem zato, da je nekoliko ustavil glasbeni tok ter poslušalca osredotočil na novo glasbeno dogajanje, tok in misel.

Taktovski način je *alla breve*, kar pomeni, da je doba polovinka, da sta v taktu dve polovinki ali štiri četrtnike oziroma osem osmink. Poudarjena je prva doba, kar se izkaže za preiščeno Beethovno dejanje, sploh pri prehodu iz osrednjega, drugega dela v sklepni tretji del pri vezaju dveh četrtnik, kar učinkuje kot polovinka, a z ritmom učinkuje kot nov začetek, nekoliko premaknjeno, kot da bi zamudil, a se kljub temu znajde, dohiti glasbeni tok in se zlije v melodijo. Poleg prve je poudarjena še tretja doba, a nekoliko manj. Na *alla breve* takt lahko gledamo tudi kot na štiričetrtinski takt. Nepoudarjene dobe so praviloma v štiri četrtinskem taktu na drugem in četrtem mestu.

Z zaporedjem poudarjenih in nepoudarjenih dob ustvarjamo ritmično gibanje, ki se ga človeški organizem kaj hitro privadi, seveda če je v zmernem tempu oziroma v tempu, ki se približuje ritmu srca, saj srčni ritem uravnava in uglasi celotni človeški organizem na isto frekvenco. Tako uglášeni (nezavedno ali zavedno) dihamo ist zrak in smo poenoteni z ritmom izvajalca in tudi lažje sledimo in sprejemamo melodični tok dogajanja. Uglášenost srca z izvajalcem oziroma ritmom skladbe poteka preko vibracij, tako da nas prevzame, ne da bi se tega zavedali. Upremo se le zavestno, ko je ritem v močnem neskladju z bitjem našega srca oziroma srčno kulturo. Tako na primer ljudi, ki se praviloma »čustveno hranijo« s klasično glasbo in glasbo višjega nivoja, zelo zmoti, če morajo dalj časa poslušati nižje ritmične vibracije, kakor so zvoki rejava, undergrounda, elektronske glasbe ipd.

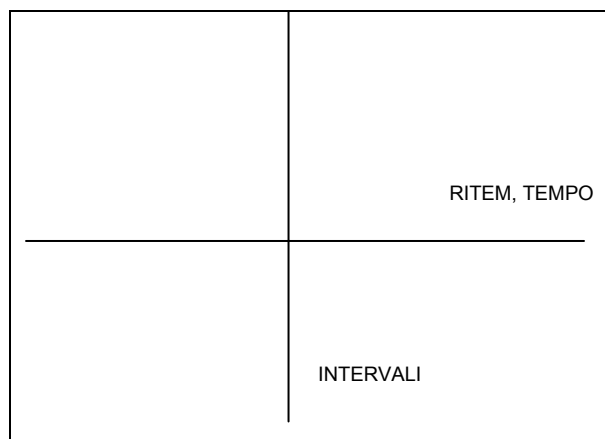
Ritmična hitrost izvajanja ali tempo Devete simfonije je moderato (Beethoven, 2004:

2 - 7). Nekateri viri (Karajan, 1972: 6) pa postavljajo za hitrostno oznako izvajanja četrtingo 120. Kakorkoli, v vseh primerih se ritem izvajanja približuje srčnemu utripu.

Poleg tega ritem kot zemeljski element napeljuje k akciji, k implementaciji idej. Če je ritem junaški, borben, potem tako tudi nagovarja poslušalce ter jim bolj ali manj podzavestno zleze pod kožo, z njim pa posledično lahko tudi (politična) ideja ali ideologija, s katero je tako ali drugače povezan.

Odnos med toni ponazarja slika 3.

Slika 3: Odnos med intervali in ritmom ter tempom



vir: lasten prikaz

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 pa pomeni, kako hitro izvajamo skladbo. Vertikalni odnos med toni pa predstavljajo intervali (slika 3).

3.2.6.2.3 Besedilo

Besedilo je ideološka smernica skladbe, ki najbolj neposredno deluje na zavestno raven poslušalstva in je tako najbolj sprejeta. Je najbolj oprijemljivi element glasbe za politično konotacijo, saj doseže razumsko stopnjo (zavestno raven) najširše populacije. Besedilo je orodje pri katerem ni potrebno natančno ločevati med bolj in

manj sofisticiranimi poslušalci. Tu je ideološka konotacija jasna. Konotacija političnega faktorja skozi besedilo je tiste vrste politično-socializacijski element, ki je najbolj očiten in kot najbolj politično konsolidacijski. Besedilo izraža ideološke smernice z emocionalnim nabojem, ki slehernika pozivajo, naj zavzame neko ideologijo, in ga pri tem hrabrijo, ne glede na vrsto političnega sistema in vrednote. Tako poslušalstvo zavzame enotna stališča glede dejanj, vrednot, morale in zgodovinskih vidikov. Tako je izpolnjen najpomembnejši pogoj za proces »političnega opismenjevanja«. Začne se z idejo, ki jo nato podkrepimo z glasbo, besedilom, geslom itd.

Evropska himna uradno nima besedila. Razlog je v tem, da je v Evropski uniji preveč jezikovnih skupin. Beethoven je napisal glasbo na Schillerjevo besedilo, vendar ga je za uglasbitev nekoliko priredil.

Besedilo je napisal Friderich Schiller že leta 1785. Do svoje smrti leta 1805 je dodal³⁷ še nekaj popravkov.³⁸ Beethoven je imel Schillerjevo besedilo v mislih že leta 1800, ko je pisal »Opferlied« za Rondo v G-duru Op.51 št.2³⁹. Ko so leta 1803 Schillerjevo Odo radosti⁴⁰ ponovno izdali, Schiller ni bil več v ilegali, ampak je bilo njegova dela dovoljeno brati⁴¹. Pred tem ni bilo tako, predvsem je bilo sporno očitno podpiranje idej francoske revolucije.⁴² Oda radosti je prvič izšla leta 1792 v zbirki »Thalia« št. 2. »Thalia« je prvič izšla sredi februarja 1786, v njej je Schiller objavil večino svojih del.⁴³

³⁷ Joy, beautiful spark of Gods,
Daughter of Elysium,
We enter, fire-imbibed,
O heavenly, thy sanctuary.
Thy magic powers re-unite
What custom's sword has divided (dodal leta 1785)
What custom has strictly divided (dodal leta 1803)
Beggars become princes' brothers (dodal leta 1785)
All men shall become brothers (dodal leta 1803)
Where thy gentle wing abides.

Izvornik je v nemščini. Angleška različica je dostopna na:
http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

³⁸ dostopno na: <http://www.studiocleo.com/librarie/schiller/biography.html> in
http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

³⁹ Thayer, 263. Dostopno na http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

⁴⁰ Bila sta spremenjena prvi dve vrstici v prvi kitici.

⁴¹ dostopno na: http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

⁴² dostopno na: http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

⁴³ dostopno na: http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html, 26. 4. 2006.

Na nekaterih mestih je Beethoven zaradi orkestracije in predvsem zaradi ideološke osnove dela spremenil besedilo (prilogo št. 1). Pri tem se jasno kaže njegova ideološka težnja, ki jo je kot skladatelj uspel nadvse uspešno preliti v glasbeni jezik. Uporabil je vsa skladateljska sredstva, ki so mu bila na voljo (orkestracija instrumentov, zbora, besedila, melodije, harmonije, kontrapunkta, ritma in ideologije). V ta namen je tudi priredil besedilo, saj je tako želel poudariti ideološko plat umetniškega dela, podkrepljeno z vsemi sredstvi glasbene poetičnosti. Na zavestni, besedilni ravni, je dosegel tri temeljne točke sporočilnosti in jih tudi na glasbeni, deloma podzavestni ravni dodobra podkrepil ter tako poudaril njihovo veličino. Te tri točke v besedilu so ⁴⁴:

- Joy, beautiful spark of gods, Daughter of Elysium (Radost od Boga poslana, hčerka ti Elizijaska.)
- All men become brothers (Bratje vseh dežel, združite se.)
- Be embraces, you millions (Pobratite se, narodi.)⁴⁵

Rincon (2006: 39 - 40) pravi, da si je Beethoven zaznamoval naslednje besede: »Veselo, veselo, veselo letijo zvezde po nebesnem svodu, pojdite bratje svojo pot kot junaki, ki radostno hitijo proti zmagi«, kar naj bi razumel, kot himno bratstvu, ki si v tem obdobju, ko si tudi mali narodi iščejo svoj prostor pod soncem, utira pot v svobodo. Tako je Schinder, Beethovnov učenec, spravil na varno nekaj več zveščičev, v katere naj bi Beethoven zapisoval svoje politično nekorektne misli. Iz zapisanega se jasno kaže Beethovnova germaniska usmerjenost, njegovo simpatiziranje z gibanjem karbonarjev v Italiji, mladostniško slavljenje Napoleona, odpor do imperialistične cenzure, izkazana pa je zgolj majhna naklonjenost takratnemu plemstvu in oblastem.

Rudolf Bockhold (v Lühning, 1989: 77) pravi, da se je Beethoven pritoževal, da je cenzura v glasbi nesmiselna, saj politika ne more vedeti, kakšne misli skladatelj vnaša v svojo kompozicijo.

⁴⁴Dostopno na: <http://www.hodie-world.com/fohus.pdf> in <http://www.all-about-beethoven.com/symphony9.html>, 26. 4. 2006.

⁴⁵ Embracing – povezuje z bratstvom (Sanna Pederson v Burnham in Steinberg, 2000: 321).

3.2.6.2.4 Himničnost "napeva"

Če primerjamo himno Evropske unije z drugimi evropskimi himnami (Citadini, 1998: 16 - 67), ugotovimo, da spada med ahimnične v evropskem prostoru. Melodija je v naboru manjših intervalov (prime, sekunde, terce in le ene kvinte in sekste). Ne najdemo »revolucionarnega« intervala kvarte, ki ga je vsebuje večina evropskih himen, skoraj vse pa imajo tudi večji doseg od terca.

Kot je razvidno, je edini razlog, da je Beethovnova Deveta simfonija, del iz četrtega stavka, postala himna Evropske unije, ideološka konotacija, združena z geslom Evropske unije. Vendar celotna ideološka konotacija himne Evropske unije temelji na nekoliko spremenjenem Schillerjevem besedilu, ki pa pravzaprav niti ni sestavni del himne, in ima svoje ideološke korenine v francoski revoluciji. In na tej točki se odpira vprašanje, ali je Evropa še vedno v dobi francoske revolucije, oziroma ali je Evropska unija njen končni produkt. Ideje francoske revolucije so se implementirale v tej smeri s povezavo v Evropsko unijo, a še vedno na temeljih kapitalizma (fevdalizma v moderni globalizaciji) z liberalnim trgom in ekonomsko predpostavko. Ideje francoske revolucije so se implementirale, a vendar enkoliko spremenjene. Zanimivo je, da uradno v himni sploh ni besedila, kar pomeni, da sporočilnost himne Evropske unije temelji zgolj na melodični in ritmični ravni.

3.2.6.2.5 Prodornost Devete simfonije in njeno kršenje tedanjih pravil

Revolucionarni Beethoven, ki je moral svoje nazore bržkone obdržati zase in jih je uspel le z veliko previdnostjo uveljavljati v glasbi, je uvedel neverjetne elemente, ki v sebi združujejo, presegajo vse dotedanje evropsko glasbeno ustvarjanje in hkrati so neposredno vplivali na nadaljno glasbeno ustvarjanje. Njegova Deveta simfonija mistično uprizarja ideje, ki so bile posejane že v francoski revoluciji, imele pa so vizionarski vpliv na dogodke v dvajsetem stoletju, predvsem pa po drugi svetovni vojni. Ideje, kot so svoboda, enakost, bratstvo, se uresničujejo tudi dvesto let po francoski revoluciji.

Beethoven je kršil dotedanja pravila, in jih na novo prirejal in postvarjal. Filozofijo, s katero se je kot mladi skladatelj seznanil v Bonnu, ki je takrat pripadal avstrijskemu imperiju, kjer cenzura ni bila dosledna, tako da je lahko spoznal dela Goetheja, Kanta, Schillerja in grških filozofov, pa Voltaireja in Rousseauja, je spretno infiltriral v glasbeno umetnost. To dokazujejo močnejša klavirska igra, včasih malo zavite miselne niti, raba pedala, tempa, hitra in pogosta menjava dinamike (glasno in tiho), prehod iz predzadnjega v zadnji stavek brez premora (imenovan »attacca«). To je bilo v tistem obdobju nekaj revolucionarnega, saj je bila do takrat navada, da se koncert ne izvaja v celoti kot danes, se pravi prvi drugi, tretji stavek (morda tudi četrti) skupaj. Takrat se je na primer izvajal prvi stavek Mozartove simfonije, tretji stavek Haydnove simfonije in drugi stavek Beethovnovskega klavirskega koncerta. S tem glasbenim momentom je Beethoven pretrgal do tedaj uveljavljeno prakso in prisilil izvajalce, da so zadnji in predzadnji stavek odigrali skupaj. Od tedaj se je na koncertnih odrih vse pogosteje izvajalo celotno skladbo, dandanes pa je to ustaljena navada.

Beethoven si je Deveto simfonijo in njeno temo, ki je kasneje postala himna Evropske unije, često brundal sam pri sebi, posebej po kakem veseljačenju, in ljudje so ga imeli za norega, češ da si je vedno brunda eno in isto melodijo, ki je povrh vsega še otročja (Kušar, 2002).

Takrat nihče ni niti slutil, da bo ta preprosta melodija botrovala najširši implikaciji dotedanjega kompozicijskega načina, kar jih je Beethoven vpeljal; to ni »attacca«, niti presunljive dinamične menjave, temveč vpeljava glasbenega momenta, ko je prvič nastopil zbor skupaj z orkestrom. To je kasneje odobral in z največjim zanosom uporabljal tudi Richard Wagner⁴⁶.

Poleg omenjenega je bilo neizpodbitno dejstvo, da je bila simfonija sprejeta z neverjetno množično evforijo.⁴⁷

Stankovič (v Lukšič, 1997: 44 - 45) govori, da Beethovna tako niso več zanimala stroga klasicistična pravila skladanja, zaporedje glasbenih tem, kršil je tudi pravilo

⁴⁶ dostopno na: <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/078124.html>, 26. 4. 2006.

⁴⁷ dostopno na: <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/078124.html>, 26. 4. 2006.

glede dolžine simfonij (klasicistična simfonija naj bi trajala od petnajst do največ petindvajset minut, Beethoven pa je že pri Eroici zgolj za uvod porabil petnajst minut, za celotno simfonijo pa petinštirideset minut). Nadalje avtor razvija tezo, da je ravno Beethovno kršenje pravil botrovalo formalizaciji glasbe in osamosvojitvi glasbenika.

Ne le, da je Beethoven v svojo Deveto simfonijo revolucionarno vpeljal soliste in zbor, tedaj je tudi prvič napisal nenavaden začetek; kar šestnajst taktov dolge kvinte. Nekaj novega pomeni tudi druga tema v za takrat neobičajni tonaliteti (B-dur). V drugem stavku nam skladatelj daje občutek ene teme, nato pa razvije kat tri in zaključi s pavzo. Vse te začetne elemente skladatelj pretanjeno stopnjuje in zaokroži v kodi. Zanimiv element, ki izkazuje revolucionarni preobrat, se imenuje »hiper takti«, kar pomeni tri enote v vsakem taktu, celotni pasus pa je označen z Ritmo di tre battute. V tretjem stavku Beethoven nepričakovano združi dve popolnoma nasprotni si temi. V četrtem stavku povzame vse prejšnje, stopnjuje glasbeno misel, doda soliste in zbor ter zaključi v turškem stilu (Mar, 2001: viii - ix).

Nasprotojoči si oznaki tempa Allegro ma non troppo in un poco maestoso, dolgotrajno nihanje med durom in molom, zapis v sonatni obliki brez ponavljanj, simfonična forma s četrtem stavkom, kar pa v romatniki postane ustaljena navada. Nadalje naj omenimo, da se četrti stavek pirčenja z disonantnim akordom trinajstih tonov, kar je popolnoma nov pristop, ki se docela uveljavi v romantiki (Rincon, 2006: 37 - 48).

Svojo Deveto simfonijo je Beethoven posvetil reakcionarnemu⁴⁸ pruskemu kralju Frideriku Vilijemu III (Rincon, 2006: 33).

Rincon pravi (2006: 38 - 39), da je poleg navedenih revolucionarnih potez, ki jih je skladatelj vnesel v svoje delo, tudi revolucionaren naslov. Avtor namreč na istem mestu zatrjuje, da je bila Oda radosti sprva naslovljena kot Oda svobodi in da je Beethoven spremenil naslov zaradi bojazni pred cenzuro, saj kritiki revolucionarnih tendenc v glasbi niso z navdušenjem sprejemali. Tedanja politika pa je težila k strogemu konzervatizmu in konformizmu na vseh področjih življenja.

⁴⁸ dostopno na: http://www.brainyhistory.com/events/1770/august_3_1770_42708.html, 26. 4. 2006.

Dolar (1986: 328 - 329) pravi, da je pri Beethovnu nerazrešljivo povezana zavest o stiski z idejo o emancipaciji človeštva in je njegovo delo neposredna glasbena vzporednica dogajanju meščanske revolucije. Nadaljuje, da je Beethovnov glasben razvoj mogoče razumeti kot faze meščanske revolucije: od slovitega prečrtanja posvetila Napoleonu pri Eroici do globoke krize molka v letih 1814-1819 v času zmage restavracije in »postrevolucionarnega« poznega obdobja. Tomc (1986: 3) pa zanimivo argumentira, da se z Beethovnom pričinja raztaplanje invariantnih oblik, ki dosežejo svoj vrhunec v 20. stoletju.

3.2.6.2.6 Aktualnost v dvajsetem stoletju

Kakor lahko opazimo, je delo Ludvika van Beethovna precej relevantno. Že leta 1963 pa je slavni nemški dirigent Herbert von Karajan za Dutsche Grammophon posnel Deveto simfonijo (DG #429036-2), ki je kmalu do veljala za eno izmed najboljših izvedb.

Leta 1964 je Maurice Béjart postavil koreografijo na balet »Ballet du Xxe siècle«. Delo je bilo uporabljeno kot glasbena kulisa mnogim filmom (Die hard 1989, Huntley-Brinkley Report, Help!)⁴⁹. Slavnostni napev j, ki je danes sprejet kot evropska himna, je bil del protokola pri Olimpijskih igrah v drugi polovici dvajsetega stoletja. Zanimivo je to, da Odo radosti Japonci zvesto izvajajo v mesecu decembru, ko slavijo prihajoče novo leto. Leta 1972 je Svet Evrope oblikoval zastavo in sprejel znani napev iz Beethovnov Devete simfonije za slušni simbol Evropske unije skupaj z zastavo. Dirigent Herbet von Karajan pa je bil naprošen, da napiše tri instrumentalne priredbe himne: solo za klavir, pihala in simfonični orkester. Pri tem je bil njihov slogan »različni v enotnosti«; pri čemer so besedilo izpustili, saj so želeli podati sporočilo v univerzalnem jeziku glasbe. Šele leta 1985 so predsedniki držav in vlad članic Evropske unije sprejeli Odo radosti za himno EU.⁵⁰

⁴⁹dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_Ninth_Symphony_in_popular_culture, 26. 4. 2006.

⁵⁰dostopno na: http://europa.eu.int/abc/symbols/anthem/index_sl.htm, 26. 4. 2006.

Študentje so v Beijingu na Tiananmenskem trgu predvajali leta 1989 Beethovno deveto simfonijo kot izraz protesta proti tiraniji politične oblasti. Prav tako je istega leta veliki dirigent Leonard Bernstein dirigiral Beethovno Deveto simfonijo ob padcu Berlinskega zidu, pri čemer je v zadnjem stavku, pri koralnem delu, zamenjal besedico "Freiheit" ("prostost, svoboda") z besedico "Freude" ("veselje")⁵¹.

Leon Botstein (v Burnham in Steinberg, 2000: 360) pravi, da se po drugi svetovni vojni razpira propad v razumevanju Beethovne glasbe kot kulturne in politične paralele. Dodaja še, da je v začetku dvajsetega stoletja še vedno prevladoval romantični, wagnerjanski pogled na Beethovno glasbo. V enaindvajsetem stoletju ostaja Beethovna glasba velika neznanka, a avtor meni, da je pogled Harrya Goldschmita na Beethovno glasbo kot na literarno in retorično (prosody and rhetoric) še najbolj prepričljivo.

Pri tem gre seveda za veliko stopnjo političnega uravnavanja skladbe. Ne le s spremembo besedila ob priložnostnih dogodkih, temveč izbiro tudi skladbe za politične dogodke. Na ta način seveda krepimo politično konotacijo skladbe in krepí se njena politična kariera. Glasba je tako močan faktor nematerialne ravni, katerega se izbere na podlagi želenih sporočil na senzibilni ravni.

⁵¹ dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_%28Beethoven%29, 26. 4. 2006.

4 UGOTOVITVE

Politika in glasba sta del našega življenja, kot je del našega življenja vse okoli nas ter pred in za nami. Politika ne more biti neelement vsakega bitja, kakor tudi glasba ne more biti popolnoma ločena od politike ravni oziroma od življenja.

Glasbo se pogostokrat bojimo razumeti in konkretizirati. Če jo želimo konkretizirati, se moramo približati področju lastnega neubesedenega sveta, naši podzavesti, in se soočiti s čustvi, ki so odrinjena, v podzavest, kjer nedotaknjena čakajo, da se bo prebudila želja po njihovem odkrivanju. Tako se mnogokrat raje poslužujemo glasbe ali hrupa kot obrambe pred tišino. Tišina namreč našim mislim dopušča, da pridejo na plan. Isti odnos imamo do politike, ki je nikakor ne pojmuje kot nekaj pozitivnega, izraz politika ima negativno konotacijo, razlogov za to pa je več. Politika kot pojem največkrat vstopi v zavest posameznika v tistem trenutku, ko imamo občutek, da je nekaj preseglo pričakovani okvir oziroma prestopila posameznikovo stopnjo tolerance.

Glasba v svojem najožjem pomenu, kakor tudi v najširšem, omogoča politično delovanje, kakor tudi politika omogoča glasbeno delovanje. Znotraj glasbe se prav tako oblikuje politično polje. Kakor je glasba eno izmed sredstev politike za njeno delovanje – torej glasba – v svojem širšem pogledu manipulacije z glasbo, kakor tudi v ožjem zvok kot sredstvo izražanja; tako je politika prav tako sredstvo glasbe: odnos med toni, postavitve temeljnega in vodilnega tona, izbira instrumentov, glavne melodije in ritma. Seveda lahko ta segment opredelimo kot ustvarjalnost, vendar pa lahko obenem v njem prepoznamo tudi politična razmerja.

Torej lahko razlikujemo štiri osnovna področja razmejitve glasbe in politike: glasbena političnost, glasbena politika, političnost glasbe in politika glasbe.

Glasbena političnost - s tem izrazom opredeljujemo, koliko političnih elementov je preslikanih v glasbo in na kakšen način. Več ko je tovrstnih elementov preslikanih, večja je stopnja glasbene političnosti. To je izraženo na več ravneh: na absolutni (kjer je seveda možnih več zunanjih interpretacij) ali programski (kjer se zmanjša možnost

zunanjih interpretacij) in na kakšen način je izdelan koncept glasbenega izrazoslovja, je odvisno od skladatelja samega, od načina, kako izrazi politično vsebino.

Političnost glasbe - s tem mislimo na politična dejanja skozi glasbo in politično uporabo glasbe za doseg političnih ciljev. Govorimo o manipulaciji politike z glasbo. Zgleden primer tega je načrtno manipuliranje z Wagnerjevo glasbo v času nacizma.

Glasbena politika pokriva področje političnih smernic glasbe in se z izrazom političnost glasbe delno prekrivata. Glasbena politika ugotavlja, kakšne so smernice tudi znotraj glasbe, kako deluje notranja politika ideoloških načel, in če jih posreduje tudi politika, govorimo o političnosti glasbe, to je mogoče opaziti predvsem kakšne politične smernice je zavzela politika do glasbe; to je mogoče opaziti tudi v repertoarju SF od konca druge svetovne vojne do danes, ko so se politične tendence izrazito ideološko spreminjale.

Politika glasbe zavzema področje politike znotraj glasbe, odnosov med toni, odnosov znotraj glasbenih krogov, načinov odločanja, urejenost glasbenih organizacij, urejenost glasbenih pravil ipd. Vsak odnos, čeprav elementaren, v glasbenem svetu med toni pomeni politično razmerje, ki ima neko višjo gradbeno strukturo in lahko pozitivno deluje na poslušalca. Nekoliko bolj specifično pomeni političnost tudi odnos med samimi glasbeniki, razmerje med talenti umetnikov (nekateri so priznani kot večji, vplivnejši kot drugi), ki pogosto ni razumljeno kot politično, temveč kot bolj ali manj samo sebi namen (včasih tudi samo sebi umeven). Predmet političnega boja je tudi prostor, kjer se gibljejo glasbeni krogi, in nenazadnje – politična je tudi njihova institucionalizacija.

Pričujoča dejstva utemeljujejo, da sta politika in glasba med seboj tesno povezani tudi na področjih, kjer jima ne priznavamo združljivost, ter da v ta okvir ne spadajo zgolj himne in državne proslave, čeprav so v tej zvezi najbolj opazne.

Državne himne niso naključno izbrane pesmi in glasba; če želijo priti na simbolno politično in glasbeno raven, morajo zadostiti marsikateremu zgodovinskemu, sociološkemu, pa tudi političnemu kriteriju. Političnost najdemo tudi v izbiri glasbe v diplomatskih krogih, saj je sporočilnost vlade izraža skozi subtilno raven, kamor sodi

tudi glasba: da se visoki gost dobro počuti, moramo doseči tudi s preišljenim izborom glasbe, ki ga nikakor ne sme užaliti. Političnost najdemo tudi v primerih, ko oblast v radikalnih primerih jo politika tudi prepove.

Kakor že rečeno, vladajoča politika lahko s pomočjo glasbene razsežnosti in subtilnosti izraža svoja politična ideološka načela. V tem oziru spada tudi glasba med politična sredstva sporočanja na državnih proslavah. Izbor glasbe na državnih proslavah je skrben policy proces, v katerem naj bi bili obravnavani vsi elementi sporočilnosti glasbe in njene politične kariere. Iz danega lahko trdimo, da je bil iz političnega (ideološkega) prepričanja umaknjen s programa Mozartov Requiem, in sicer zaradi ideoloških predsotkov glede naslova skladbe (Requiem), žalne glasbe ob verskih obredih, s čimer je prva hipoteza potrjena. Na tem mestu je vendar potrebno dodati, da je že pred ruskim ambasadorjem tudi koordinacijski odbor izrazil svoje pomisleke, ki pa se niso razlikovali od vsebine diplomatske note (Roglič in Lovec, 2005). Kar še dodatno potrjuje ideološko konotacijo spremembe repertoarja, ki se je sprevrgel v diplomatski spodrsaljaj.

Glasbeni vidik Mozartovega dela presega vsebinsko omejenost naslova skladbe in njegovo razumevanje. Kot velika skladateljska mojstrovina z visoko umetniško vrednostjo se je kljub naslovu s svojo nadvsebino, ki prav tako presega naslov, zapisala v zlato-železni spored velikih in malih koncertnih odrov ter med zlate klasike. S tega vidika druga hipoteza ni potrjena in za glasbeno področje velja za nerazumljeno; menjava sporeda proslave ob 60. obletnici zmage nad fašizmom in nacizmom je politično (ideološko) zaznamovana.

Kot kaže, ima politična indoktrinacija ideologije veliko večjo vlogo pri izboru glasbe in moralne zadržke pred velikimi glasbenimi umetninami. Vsak politični sistem izbere glasbo v skladu z ideologijo, ki jo podpira. Na kaj se politična ideologija osredotoči in s kakšnim argumentom opravičuje svoj glasbeni izbor, je lahko bolj ali manj jasno. Tudi izbira himne je podoben proces. V tem primeru gre tudi za politični ideološki konsenz, ki botruje povzdigu posamezne skladbe v himno. Himna je tako posledica politično-ideološkega konsenza na glasbenem področju. S tem je tretja hipoteza potrjena.

Izraz politična kariera glasbe je primeren, saj se izkaže, da je prav ta mnogokrat premalo upoštevano dejstvo in se zaradi tega dogajajo zelo neprimerne situacije, kot je slovenski primer ob državni proslavi 60. obletnice padca fašizma in nacizma. Nepoznavanje politične kariere glasbe je privedlo do zapletov in do diplomatskega škandala. Nekatere skladbe pa so pisane izključno v politične namene, že od Mozartovega časa dalje (njegov Klavirski koncert v D-duru K537: Kronanje ali opera Clemenza di Tito), Beethovnova dela, namenjena Dunajskemu kongresu, Verdijeva Aida, Šostakovičeva Druga simfonija in nekatera druga dela, nenazadnje tudi skladba Od trnja do zvezd Primoža Ramovža. S temi zaključki lahko potrdimo četrto hipotezo.

Himna Evropske unije je konstrukt, ki temelji na prijazni melodiji in na vsebini besedila, ki ne spada v uradni del himne, saj je za himno sprejeta le melodija, in ima svoje ideološke konstrukcijske temelje postavljene v francoski revoluciji, ozirajoč se na besedilo ali pa na glasbo, ki podpira besedilo. Melodija v primerjavi z drugimi evropskimi himnami, ni tipično sestavljena, je zgolj iz nabora intervalov do kvinte. Beethoven je svoj revolucionarni duh ob znatnem navdušenju nad Napoleonom izkazoval tudi na ta način, da je kršil dotedanja kompozicijska načela. Beethoven je napisal svojo Deveto simfonijo že čisto izmučen, osamljen in izčrpan. V svojih poznih delih Beethoven (po natančni analizi) naj ne bi izkazoval pretiranega zanimanja za politiko in njeno potrjevanje v glasbi. Njegova pozna leta po natančni analizi danih virov izkazale na pretiranega zanimanja za dano politično udejstvovanje in njegovo potrjevanje skozi glasben medij. Kot se je izkazalo, je bila to ideja, zapisana v Schillerjevi pesmi, ki ji je bil tudi sam Beethoven naklonjen. Idejo je nosil v sebi več let, in končno se je odločil, da jo bo zborovsko vključil v simfonijo, s čimer je kršil dotedanje skladateljske dogovore in je Schillerjevo besedilo še dodatno priredil za potrebe zbora in orkestracije. S tem je druga hipoteza potrjena.

Kot lahko opazimo, je evropska himna sestavljena iz: prim, sekund, terc, kvinte in sekste. Himna je tridelna, prvi del je sestavljen iz dveh ritmično ekvivalentnih enot, kot tudi skoraj enakih melodičnih enot (razlikujeta se le v zaključku). Enoti povezuje cel ton (velika sekunda). Osrednji del v primerjavi s prvim delom himne predstavlja pravo revolucionarno gibanje, gledano tako intervalno kakor ritmično, saj vsebuje intervalno večje intervale od sekunde, kot je terca, še več, pojavita se čista kvinta in

velika seksta, intervalno glede na gibanje sta obe terci in čista kvinta usmerjeni navzdol, edino velika seksta je usmerjena navzgor. Ritmično je ta del tudi bolj razgiban, saj ima v štirih taktih kar štiri osminke, medtem ko ima prvi del zgolj dve v osmih taktih. Velika sekunda v četrtniki povezuje prvi in drugi del in je tudi med obema deloma prvega dela. Tretji del se pričinja z vezano četrtniko na istem tonu, ki je terčni razmah od tonike in kjer se pričinja tudi melodij; dve vezani četrtniki nam dajeta občutek polovinke. Zadnji del je zelo podoben drugi enoti prvega dela, oziroma tako melodično kakor tudi ritmično.

Himna je v svoji melodiji preprosta, brez velikih intervalnih skokov, kar je dodaten razlog, da jo lahko vsakdo zapoje in jo sprejme za svojo ter tako utrjuje pomen in prisotnost Evropske unije. Ker ne vsebuje kvarte kot heroičnega ter borbenega elementa, lahko zaključimo, da je bila himna sprejeta v bolj demokratičnem okolju, ki ni potrebovalo energetskega in borbenega zanosa za svoj obstoj, česar bi ne mogli trditi za himne drugih narodov, ki vsebujejo čisto kvarto kot herojski, začetni interval, saj so si morali večinoma v 19. stoletju z mečem in krvjo izboriti svojo svobodo in obstoj. Nadalje lahko izpeljemo, da sta okolje in čas narekovala izbor himne posameznega naroda. Če je bil to čas burnih revolucij so himne vsebovale (revolucionarni interval) čista kvarta in obratno. Manj je burnega družbenega gibanja, manj je potrebe po burnih gibanjih znotraj glasbe in himne tudi lahko vsebujejo majhne intervale, kot je to naprimer Oda radosti, ki je bila sprejeta kot himna Evropske unije.

Glasba predstavlja temeljni konstitutivni element države. Država se zaveda moči glasbe in njene sporočilnosti in to so razlogi, zakaj, je potreben državni nadzor nad izbiro glasbe na državnih proslavah. Pomembno vlogo pri tem ima glasba, ki s svojo izraznostjo izvablja prijetna občutja, dviga kulturni nivo proslave, plemeniti kulturnost dogodka in vpeljuje umetniški faktor kot sestavni del državnih proslav.

Premišljeno izbrana glasba izstopa v pozitivnem pogledu od ostalih državnih simbolov in se tako večji del državnosti preslikava skozi glasbo. Glasba je na ta način znanilec države tako na zavedni kakor na nezavedni ravni.

V nasprotnem primeru, če je glasba ni posrečeno izbrana ali je podedovana iz prejšnjega političnega sistema, ostaja velika verjetnost, da glasba političnega sistema ne podpira.

Naloga je skušala predstaviti in smiselno utemeljiti povezavo med politiko in glasbo skozi spekter državnih proslav in himne EU. Glasba je politika in politika je glasba.

5 VIRI

ADORNO, W. Theodor (1986) *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: DZS.

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

ATTALI, Jacques (2002) Foreword. V: Burckhard quershi, Regula (ur.) (2002) *Music and Marx. Ideas, Prectice, Politics*. New York in London: Routledge.

BABIČ, Mateja (2005) *Ofenziva! Brez delitve plena in nizkih ambicij, intervju z Dr. Igor Lukšičem*. Delo – Sobotna priloga, 4. junija 2005

BATTA, András (2005) *Opera*. Köln: Könnemann

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.

BEETHOVEN, Ludvig van (2004), *Evropska himna, Oda radosti iz IX. Simfonije*, Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti

BEETHOVEN, Ludvig van (2001), *Symphonie Nr. 9 in d-moll, op.125*. Bärenreiter: Kassel

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.

CHUA, Daniel K.L. (1999) *Absolute Music. And The Construction of Meaning*. Cambridge University Press: Cambridge.

CITTADINI, di Roberto (1998) *Europa Europa, The National Anthems of Europe*. Pizzicato edizioni musicali: Italy

CLAYTON, Martin (ur.), et. al. (2003) *The cultural study of music – a critical introduction*. New York : Routledge.

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

DAHLHAUS, Carl (1989) *The Idea of Absolute Music*. Chichago in London: University of Chichago Press.

DEBELJAK Aleš, Stankovič Peter, Tomc Gregor, Mitja Velikonja (2002) *Cooltura, Uvod v kulturne študije*, Ljubljana: Študentska založba Scripta

DEBELJAK, Aleš (2004) *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Sophia

DRNOVŠEK, Jaša (2006) *Iz luknje v deželo sirov*. Dnevnik, 13. januar

DOLAR, Mladen (spremna beseda) v ADORNO, W. Theodor (1986) *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: DZS.

EISEN, Cliff in KEEFE P. Simon (ur.) (2006) *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge: University press

HINDLEY, Geoffrey (ur.), GREEN Benny, HELM Dr Everett, PAINE Donald, SMALLEY Roger in WALSH Stephen (1990) *The Larousse encyclopedia of Music*, London: The Hamlyn Publishing

HRIBAR, Tine (2004) *Euroslovenstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.

FUKUYAMA, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*. London: Harmondsworth, Penguin.

FÜSSL, Karl in LANDON, Robbins H.C. (ur) (1969) *Beethoven Neunte Sinfonie, Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur von Heinrich Scherer*, Wiener Urtext Ausgabe, Wien

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

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

HEYWOOD, Andrew (2002) *Politics*. London: Palgrave.

HOECKNER, Berthold (2002) *Programming the Absolute*. Princeton university Press, Princeton in Oxford.

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

JONES, David Wyn (1998) *The life of Beethoven*. Edinburg: Cambridge University

Press.

KARAJAN, Herbert von (arr.) (1972) *The European Anthem*, Mainz: Schott.

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

KENDALL, Alan (2006) *The Chronicle of Classical Music*, London: Thames&Hudson

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

KONTE, Breda (ur.) (1994) *Mojsrti 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.

LEBIČ Lojze in LOPARNIK Borut (1991) *Umetnostna vzgoja, Osnove glasbene umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga

LIPOVŠEK, Marijan (1977) *Ludvig van Beethoven (1770 - 1827)*. Ljubljana: Delavska enotnost.

LUKŠIČ, Andrej (ur.) (1997) *Konotacija glasbe*. Časopis za kritiko znanosti, letnik XXV, št. 185, ŠOU, Študentska založba.

LUKŠIČ, Igor (predgovor) v BIBIČ, Adolf (ur.) (1997). *Kaj je politika*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

KURET, Primož (ur.) (1999) *Glasba in družba v 20.stoletju, Music and Society in 20th century*, Ljubljana: M Grafika

LÜHNING Helga in BRANDENBURG Sieghard (1989) *Beethove Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn, Beethoven-Haus

MAR, Del Jonathan (ur.) (2001) *Beethoven, Symphony No.9 in D minor, op.125*, Bärenreiter: Kassel

MARKOV, Walter, ANDERLE, Alfred, WERNER, Ernst, WURCHE, Herbert (1979) *Weltgeschichte, die Kleine Enzyklopädie*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig,

MERRIAM, P. Alan (2000) *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

MICHELS, Ulrich (2002) *Glasbeni atlas*. Ljubljana: DZS.

MIHELČIČ, Pavle (1998) *Teorija glasbe*. Ljubljana: DZS.

MOTTE-HABER, Helga de la (1990) *Psihologija glasbe*. Ljubljana: DZS.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Requiem in D minor K.262, Sacred Music, Essential Classics, Sony, 1990, 01-046344-10, CB 621

MURŠIČ, Rajko (1993) *Neubesedljive zvočne igre*. Maribor: Katedra.

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,

- PLATO (1995): *Država*. Ljubljana: Mihelač
- POTEMKIN, V.P. (urednik) (1947) *Zgodovina diplomacije*. I knjiga. Ljubljana: DZS.
- PRUNK, Janko. in NEŠOVIĆ, Branimir (1994) *20 stoletje*. Ljubljana: DZS.
- RINCON, Eduardo (2006) *Ludwig van Beethoven, Simfonija št. 9 v d-molu*, EU
- ROGLIČ, Meta in LOVEC, Suzana. (2005) *Rekviem ob zmagi nad fašizmom*. Dnevnik, 6.5.
- SADIE, Stanley (ur.) (1986) *Russian Masters 2*. London and New York, W.W.Norton & company
- SADIE, Stanley (ur.) (2001) *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. London: Macmillan, New York: Grove (geslo Beethoven Ludvik van, 73-131 ter Mozart Wolfgang Amadeus, 276-347)
- SAMEC, Smiljan (1974) *Operne zgodbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SERAFINE, Mary Louise (1988): *Music as Cognition. The Development of Thought in Sound*. Columbia University Press, New York
- SEROFF Ilyich, Victor (1970) *Dmitri Shostakovich*. New York: Freeport.
- SCHILLER, David M. (2003): *Bloch, Schönberg, and Bernstein. Assimilatin Jewish Music*. Oxford University Press, Oxford, New York etc.
- SCHULZ, Martin-Andreas (ur.) (2005): *Spremenili so svet, Revolucionarji, prenovitelji in velikani duha*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SLUGA, Meta (ur.) (1995) *Atlas evropske zgodovine*. Ljubljana: Slovenska knjiga

STOCKHAUSEN, Kerlheinze (1989): *Towards a Cosmic Music*. Element books, Longmead, Shaftsebury, Dorset.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitri Dmitrijevič (1980) *5 simfonija*. partitura, Zbrana dela, Moskva

TOMC, Gregor (1989) *Theodor W. Adorno Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: Družboslovne razprave, letnik 6, št.8 str. 197-200

TOMC, Gregor (2005) *Mentalna mašina: možgani kot organski motor na duševni pogon*.Ljubljana: Sophia

UKMAR, Vilko (1972) *Glasba v preteklosti*. Ljubljana: DZS

ULRICH, Michels (2002) *Glasbeni atlas*. Ljubljana: DZS

VENIER, Matej (2006) *Intervju z Gregorjem Tomcem: Smo iz enakih snovi kot zvezde*. Ljubljana: Nova revija, letnik XXIV, januar-februar, št.285-286 str.147-171

VOLKOV, Solomon (2002) *Spomini Dmitrija Šostakoviča*. Ljubljana: Nova revija

VOLLMAR, Klausbernd (1987) *Journey through the chakras*. Bath: Gateway Books

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

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

WAUGH, Alexander, 2000, *Klasična Glasba, vodnik za poslušanje in spoznavanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga

ZAGORC Darja (2002), *Intervali v evritmijskem svetu*. Ljubljana: delovna verzija

ŽIŽEK, Slavoj in DOLAR, Mladen (2002): *Opera's second Death*. Routledge, New York, London.

PREDAVANJA

POGAČNIK, MARKO, geomant, zdravilec zemlje ter akademski kipar, Cankarejev dom, 24. februar 2005 in 8. marca 2006

POGAČNIK, MIHA, akademski violinist, ter proučevalec odnosa med glasbo ter ekonomijo, Grand Hotel Union Ljubljana, februar 2001

Avdio-video viri:

KRSTULOVIČ, Cigoj Vlasta in DVORNIK, Klemen *Glasba ima moč*, 27.12.2005, TELEVIZIJA SLOVENIJA, PRVI PROGRAM, 21.30

KOREZ, Korenčan Darja in JAGODIČ, Gregor *Opus*, 27.3.2006, TELEVIZIJA SLOVENIJA, PRVI PROGRAM, 21.30

STUDIO CITY, 23.1.2005, TELEVIZIJA SLOVENIJA, PRVI PROGRAM, 21.00

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

WEINSTEIN (1997) *Shostakovich against Stalin, the war symphonies*, a documentary of great power and originality, american historical association, Philiphs, Rhombus/ZDF

Intervju 2002

KUŠAR, Peter, profesor na Gimnaziji Ledina, velikim slovenskim kritikom ter svetovno uveljavljen strokovnjak, muzikologom in poznavalcem evropske glasbene zgodovine

Internetne strani (vse strani so bile preverjene na dan 26. 4. 2006.)

http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html

<http://www.studiocleo.com/librarie/schiller/biography.html>
http://www.raptusassociation.org/creation2_e.html
http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_%28Beethoven%29
<http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/078124.html>
<http://www.grovemusic.com/LOGIN?sessionid=a46a49a84117a84bcbaa559344b88612&authstatuscode=400>
<http://www.all-about-beethoven.com/symphony9.html>
http://www.mozartproject.org/compositions/k_626__.html
<http://www.its.caltech.edu/~tan/Mozartreq/main.html>
<http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~garter1/battleofv.htm>
<http://projekti.svarog.org/beethoven/index.html>
<http://www.unheardbeethoven.org/seldom/>
http://www.opl.lu/aopl_25a.htm
<http://www.grove.com>
<http://www.hodie-world.com/fohus.pdf>,
<http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/078124.html>
http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_Ninth_Symphony_in_popular_culture
<http://www.geocities.com/hotsprings/villa/2237/>
<http://books.google.com/books?ie=UTF-8&vid=ISBN0520073789&id=ve1h53NTNW0C&pg=PA2&lpg=PA2&dq=state+ceremonies+and+music&sig=e181JBz6jHiwAScyJY37EZ6Ji4c>

http://europa.eu.int/abc/symbols/anthem/index_sl.htm
<http://books.google.com/books?ie=UTF-8&vid=ISBN0520073789&id=ve1h53NTNW0C&pg=PA2&lpg=PA2&dq=state+ceremonies+and+music&sig=e181JBz6jHiwAScyJY37EZ6Ji4c>

http://www.brainyhistory.com/events/1770/august_3_1770_42708.html

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

http://en.wikipedia.org/wiki/Belgian_revolution

6. PRILOGA

PRILOGA 1

Priloga 1 – besedilo Mozartovega Requiema

Requiem Mass in D minor (K. 626) Text

Requiem

Requiem aeternam dona eis, Domine, O Lord, et lux perpetua luceat eis. shine on them.	Grant them eternal rest, and may perpetual light
Te decet hymnus, Deus, in Sion, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. vow	Thou, O God, art praised and unto Thee shall the
Exaudi orationem meam, Jerusalem. ad te omnis caro veniet. all	be performed in Hear my prayer, unto Thee shall
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. O Lord, on them.	flesh come. Grant them eternal rest, and may perpetual light shine

Kyrie

Kyrie eleison.	Lord have mercy upon us.
Christe eleison.	Christ have mercy upon us.
Kyrie eleison.	Lord have mercy upon us.

Sequentia

Dies irae, dies illa Solvat saeculum in favilla, in ashes Teste David cum Sibylla. witness.	Day of wrath, that day Will dissolve the earth As David and the Sibyl bear
Quantus tremor est futurus	What dread there will

Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus.
strictly.

When the Judge shall come
To judge all things

Tuba mirum spargens sonum
sound
Per sepulcra regionum
all lands,
Coget omnes ante thronum.
throne.

A trumpet, spreading a wondrous
Through the graves of
Will drive mankind before the

Mors stupebit et natura
be astonished
Cum resurget creatura
again
Judicanti responsura.

Death and Nature shall
When all creation rises
To answer to the Judge.

Liber scriptus proferetur
brought
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.
everything that is
judged.

A book, written in, will be
forth
In which is contained
Out of which the world shall be

Judex ergo cum sedebit
takes His seat
Quidquid latet apparebit,
itself.
Nil inultum remanebit.
unavenged.

When therefore the Judge
Whatever is hidden will reveal
Nothing will remain

Quid sum miser tunc dicturus,
wretch that I am
Quem patronum rogaturus,
for me,
Cum vix justus sit securus?
may hardly be

What then shall I say,
What advocate entreat to speak
When even the righteous
secure?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
redeemed,
Salve me, fons pietatis.

King of awful majesty,
Who freely savest the
Save me, O fount of goodness.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
pilgrimage,
Ne me perdas illa die.
that day.

Remember, blessed Jesus,
That I am the cause of Thy
Do not forsake me on

Quaerens me sedisti lassus,
sit down weary,
Redemisti crucem passus,
death
Tantus labor non sit cassus

Juste judex ultionis
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,
man.
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti
Mary Magdalene
Et latronem exaudisti,
thief,
Mihi quoque spem dedisti.
hope.

Preces meae non sunt dignae,
worthy,
Sed tu bonus fac benigne,
goodness grant
Ne perenni cremer igne.
everlasting fire.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
goats,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis
been confounded
Flammis acribus addictis,
flames,
Voca me cum benedictis.
blessed.

Oro supplex et acclinis,
knees.
Cor contritum quasi cinis,
dust,
Gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
rise

Seeking me Thou didst
Thou didst redeem me, suffering
on the cross.
Let not such toil be in vain.

Just the avenging judge,
Grant remission
Before the day of reckoning.

I groan like a guilty
Guilt reddens my face.
Spare a suppliant, O God.

Thou who didst absolve
And didst hearken to the
To me also hast Thou given

My prayers are not
But Thou I Thy merciful
That I burn not in

Place me among Thy sheep
And separate me from the
Setting me on Thy right hand.

When the accursed have
And given over to the bitter
Call me with the

I pray in supplication on my
My heart contrite as the
Safeguard my fate.

Mournful that day
When from the dust shall

Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus,
God.
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Guilty man to be judged.
Therefore spare him, O
Merciful Jesus, Lord
Grant them rest.

Offertorium

Domine, Jesu Christe, Rex gloriae, Lord Jesus Christ, King
of glory,
libera animas omnium fidelium deliver the souls of all
the faithful
defunctorum departed from the pains of hell
and
de poenis inferni, et de profundo lacu: from the
bottomless pit.
libera eas de ore leonis, Deliver them from the lion's
mouth.
ne absorbeat eas tartarus, ne cadant Neither let them fall
into darkness
in obscurum, nor the black abyss swallow
them up.
sed signifer sanctus Michael And let St. Michael, Thy
standard-
retraesentet eas in lucem sanctam, bearer, lead them into
the holy light
quam olim Abrahae promisisti which once Thou didst
promise
et semini ejus. to Abraham and his seed.

Hostias et preces, tibi, Domine, We offer unto Thee this
sacrifice
laudis offerimus; of prayer and praise.
tu suscipe pro animabus illis, Receive it for those
souls
quarum hodie memoriam facimus: whom today we
commemorate.
fac eas, Domine, de morte transire ad Allow them, O Lord, to
cross
vitam, from death into the life
quam olim Abrahae promisisti which once Thou didst
promise to
et semini ejus. Abraham and his seed.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,

Holy, holy, holy,

Dominus Deus Sabaoth! Lord God of Sabaoth
Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Heaven and earth are
full of Thy glory.
Osanna in excelsis. Hosanna in the highest.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Blessed is He who cometh
in the name of
Osanna in excelsis. the Lord. Hosanna in the
highest.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Lamb of God, who takest
away the sins of
dona eis requiem. the world, grant them rest.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Lamb of God, who takest
away the sins of
dona eis requiem sempiternam. the world, grant them
everlasting rest.

Communion

Lux aeterna luceat eis, Domine, May eternal light shine
on them, O Lord
cum sanctis tuis in aeternum, with Thy saints for
ever,
quia pius es. because Thou art
merciful.
Requiem aeternam dona eis, Domine, Grant the dead eternal
rest, O Lord,
et lux perpetua luceat eis, and may perpetual light
shine on them.
cum sanctis tuis in aeternum, with Thy saints for
ever,
quia pius es. because Thou are
merciful.

PRILOGA 2 Besedilo Ode radosti v nemškem in angleškem jeziku, kot je vsebovana v zadnjem stavku Beethovnovе devete simfonije.

German original

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.
Freude!*

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
(Schiller's original:
Was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder.)
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen

English translation

*Oh friends, not these tones!
Let us rather raise our voices together
In more pleasant and joyful ones.
Joy!*

Joy, beautiful spark of the gods,
Daughter of Elysium,
We approach fire-drunken,
Goddess, thy shrine.
Thy magic reunites
That which strict custom separates;
All men become brothers
(Schiller's original:
What custom's sword has parted;
Beggars become princes' brothers)
Where thy gentle wing is spread.

Let the man who has had the great fortune
To be the friend of a friend,
And the man who has won a noble woman,
Let him join in our chorus of jubilation!
Yes, even if he holds but one soul
As his own in all the world!
But let the man who knows nothing of this
Steal away weeping from our gathering.

All creatures drink joy
From the breasts of nature;
All the good, all the evil
Follow her trail of roses.
Kisses gave she us, and wine,
And a friend, loyal unto death;
Pleasure was to the worm granted,
And the cherub stands before God.

Joyous, as his suns fly
Through the Heavens' glorious plan,

Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

Finale repeats the words:
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Seid umschlungen,
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Freude, schöner Götterfunken

Hasten, brothers, on your way,
Joyful, as a hero to victory.

Be embraced, ye millions!
With this kiss for the whole world!
Brothers, beyond the star-canopy
Must a loving Father dwell.
Do you kneel before Him, ye millions?
Do you sense your Creator's presence,
world?
Seek Him beyond the star-canopy!
Beyond the stars must He dwell.

Finale repeats the words:
Be embraced, ye millions!
With this kiss for the whole world!
Brothers, beyond the star-canopy
Must a loving Father dwell.
Be embraced,
With this kiss for the whole world!
Joy, beautiful spark of the gods,
Daughter of Elysium,
Joy, beautiful spark of the gods