

LJDK 78.012Lebič

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Lebičeva »metafizična dialektika« - analiza skladateljeve eksplicitne poetike

Lebič's »Metaphysical Dialectics« - Analysis of Composer's Explicite Poetics

Ključne besede: Lojze Lebič, sodobna glasba, poetika, modernizem, postmodernizem

Keywords: Lojze Lebič, contemporary music, poetics, modernism, postmodernism

IZVLEČEK

Članek analizira različne zapise skladatelja Lojzeta Lebiča in skuša iz njih izluščiti skladateljevo eksplicitno poetiko. Ta je razpeta med številne napetostne dvojice, ki tvorijo konstitutivno bistvo skladateljeve glasbe. Takšna dialektika pa prek povezovalnega etičnega principa prevzema metafizične poteze.

ABSTRACT

In the present article written records of composer Lojze Lebič are analysed, revealing the composer's explicit poetics. The latter is stretched between numerous tension dyads that create the formative essence of composer's music. By connecting the ethical principle, such dialectics gain metaphysical features.

Posledica novejšega razvoja človeške duhovne zgodovine, ki v soglasju z dualističnimi mitom »strogo ločuje med intelektom in intuicijo, med mišljenjem kot racionalno in občutenjem kot le-tej nasprotujočo zasnovo človeka«¹ - ta je pripeljal do popolne specializacije človekovih duhovnih in materialnih disciplin -, je ostro ločevanje med razmišljanjem o glasbi (muzikologija kot znanost) in njenim produciranjem (skladateljevanje kot umetnost). Prej je veljalo, da »tako kot je *glasba* ena nepogrešljivih konstituant človekove biti v vsej zgodovini njegovega obstoja, je *misel o glasbi*, ki jo ne le spremlja, temveč pogojuje in opredeljuje - del življenja glasbe skozi stoletja.«² Tudi skladatelji, ki morajo biti vse bolj usmerjeni v obvladovanje in poznavanje nešteti kompozicijskih tehnik in kompozicijsko-tehničnih postopkov - od historičnih do tistih, ki so zaznamovali drugo polovico 20. stoletja - nimajo več veliko časa za poetološko »opravičevanje« svojih kompozicijskih dejanj. Zdi se, da so taka, napol manifestativna skladateljska priznanja izgubila svojo kredibilnost predvsem z modernistično odpovedjo metafizično-transcendentalnemu pojmovanju umetnosti, ki ga je zamenjala vera v tehnično-materialno ustrojenost umetnikovih dela. Tako v širokem rastru skladateljskih zapisov od razgrinjanj osnovnih kompozicijsko-tehničnih vodil ali opravičevanja formalnih dilem do (pre)etiostavih »prigodniških« misli žal prevladujejo slednje.³

Seveda pa moramo biti pri pregledovanju skladateljevih misli o glasbi previdni. Je iz njih dejansko moč izpeljati tudi skladateljevo poetiko oz. že kar glavne značilnosti njegovega ustvarjanja? Na pozornost pri takem opraviilu nas opozarja tudi Hermann Danuser, ki ločuje med »eksplicitno« poetiko, ki jo je razbrati iz tistega, kar povedo skladatelji sami o principih lastnega ustvarjanja, in »faktično« poetiko kot muzikološko rekonstruiranim ustvarjalnim procesom.⁴ Za slednjo je prav gotovo odločilen glasbeno-analitični delež, ki na podlagi dejanskih glasbenih del in njihovega ustroja preverja usklajenost med idejami skladatelja, ujetimi v »eksplicitno poetiko« in končno realizacijo, iz katere je mogoče razbrati »faktično poetiko«.

Pomembnosti misli o glasbi se očitno zaveda Lojze Lebič, kar lahko sklepamo po številnih objavljenih tekstih in intervjujih. Zbir takšnih prispevkov lahko razumemo kot skladateljevo »eksplicitno poetiko«, ki na prvi pogled ne kaže kakšne posebne zaključenosti in osredičenosti. Skladatelj se kot avtor publicističnih prispevkov in poljudno strokovnih del ter v bolj osebnih intervjujih dotika širokega spektra problematike, pri čemer prevladujejo vprašanja o bistvu glasbe, poteku kompozicijskega procesa, o odnosu do tradicije, preteklosti, vere v napredek, o domači ustvarjalnosti ter o aktualnem kulturnem (razmerje med »potrošniško« in umetniško glasbo) in družbenopolitičnem trenutku v mladi državi. Značilno je, da so Lebičevi odgovori in rešitve problemov pogosto zelo jasno formulirane, a v svojem bistvu ujete v močna nasprotja, za katere se zdi, da v veliki meri zaznamujejo skladateljevo osebnost, poetiko in s tem tudi umetniška dela. Takih napetostnih dvojic je več in na poti razkrivanja skladateljevih svetovnonazorskih korenin in glasbene poetike bi lahko našli še več stranskih dvojnih vej. V grobem pa bi lahko ločili vsaj pet takih parov:

- Lebičev kompozicijski proces je očitno ujet »med logiko razuma in 'logiko' srca«,⁵ ki se v končni realizaciji zrcali tudi v polarnosti med strogo določenim in bolj svobodnim;
- bistvo glasbe se skladatelju kaže kot nepomirljivo nasprotje med matematično-objektivno opredeljivostjo - torej naravno danim, fizikalnim - in transcendentalno neizrekljivim, saj je zanj glas-

¹ Marija Bergamo, »Muzikologija med znanostjo in umetnostjo«, v: *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 10.

² Prav tam, str. 8.

Gregor Pompe, »Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija«, v: *Muzikološki zbornik* 39 (2005), str. 56-58.

⁴ Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, v: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVH (1990), št. 2, Str. 87-102.

- Milan Dekleva, »Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem«, v: *Dnevnik* 42, 7. 2. 1994, str. 4.

- ba po eni strani »stvar razmerij, proporcev [in jo] [ploslušamo kot nekaj logičnega«, ⁶ spet drugič pa jo razume kot »odraz višjega reda«⁷ ali »zvenečo metafiziko«, ⁸
- skladatelj glasbo razume v Hanslickovem smislu kot avtonomno umetnost, ki nima sporočilne funkcije, vendar pa hkrati poudarja, da je glasbi »treba vrniti več pripovedne moči, to pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso«, ⁹
 - dialektičnost zaznamuje tudi Lebičev odnos med navezanostjo na rodno Koroško in njeno pokrajino, ki »zelo opredeljuje skladatelja, bolj kot njegova narodnost«, ¹⁰ ter odprtostjo za najnovejša dogajanja v svetu, preko ozkih mej domače države; tak kozmopolitizem, ki najprej korenini v dojemanju in poznavanju lastnega koščka sveta, pa naj bi bil tudi pomembno estetsko merilo, saj mora vse, »kar hoče biti kaj vredno, [...] prenesti mednarodna merila[,] [t]oda še prej mora biti avtentično doma«, ¹¹
 - vsa ta navidezna nesoglasja pa se iztekajo v vprašanje o skladateljevi slogovni opredeljenosti, za katero je na eni strani značilna zvestoba modernizmu, ki se povezuje z zaupanjem v idejo napredka, proti koncu sedemdesetih let pa se skladatelju kljub zavračanju modnega postmodernizma ne zdi smiselno ločevati »več tako neponovljivo na staro in novo«, ¹² njegova glasba pa postane razpeta med primame arhetske vzorce in aktualno sodobnost.

Vsa ta nihanja, razpetosti in dialektične odnose bi sicer lahko razumeli tudi kot značilnosti avtorjevega nejasnega in heterogenega umetniškega čreda, vendar se zdi, da v resnici prav iz njih raste Lebičeva glasba. Za razumevanje Lebičeve glasbene poetike tako niso toliko zanimive prav same skrajnosti, temveč veliko bolj principi, po katerih so te napetosti med seboj urejene: mor-da kolažno nazivane ali uravnotežene v organsko ustrojeno telo.

Najbolj odločilnega izmed teh principov je mogoče razkriti že, ko skušamo razbrati skladateljev odnos do bistva glasbe. Lebič zelo razločno določa umetniški material, iz katerega skladatelj oblikuje svoja dela; gradivo predstavljajo »akustični pojav[i]«, ¹³ medtem ko je skladba »selekcija akustičnih pojavov.«¹⁴ V določanju skladbe kot umetniškega dela se že kaže pomemben miselni preskok: neobdelano gradivo, material sam, še nima umetniškega pomena, na tako višjo stopnjo lahko stopi šele skrbno izbran material. Taka izbira je prepuščena skladateljskemu jazu, vendar pa sta glasba in z njo skladatelj vendarle »odvisna od ustaljenih pravil - konvencij, od različnih slovnice in sintaks.«¹⁵ Te pa se najbolj izrazito kažejo v razmerjih, proporcijah, iz katerih izžareva matematična logika, ki je po pitagorejski logiki povezana s kozmosom, transcendenco oziroma Bitjo samo. Zato se zdi skladatelju glasba »svojevrstna emancipirana matematika«, ¹⁶ prek nje - simbolnih razmerij - pa je glasba povezana s svetim. Skladatelj torej material izbira sam - Lebič ves čas poudarja, da spoštuje avtorstvo¹⁷ -, vendar pa postaja prek proporcev, ki jih določa, povezan z »višjim spoznanjem«, ¹⁸ saj je glasba sama »odraz višjega reda.«¹⁹ Skladatelj mora torej dobro obvladati svojo obrt - pravila, slovnice in sintakse -, vendar pa mu do končnega rezultata - umetniškega dela z estetsko vrednostjo - ne more pomagati le lastna racionalnost, temveč tudi skrita intuicija, »vgrajena« duhovnost in skladatelj je prepričan, »da je za dobro glasbo potrebna milost, šele potem

Mojca Potočnik, »Pogovor o ustvarjalnosti«, v: *Koroškifizinar* 44 (1994), št. 2, str. 9.

⁷ Lojze Lebič, »Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca«, v: *Slovenec* 80, 29. 6. 1996, str. 39.

Cvetka Bevc, »Glasba je zveneča metafizika«, v: *Slovenec* 76, 11. 6. 1992, str. 21.

⁸ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 117.

⁹ M. Potočnik, nav. delo, str. 8.

¹⁰ Marjan Kunej, »L. Lebičeva dela so psihogrami našega potovanja skozi čas«, v: *Republika* 3, 8. 2. 1994, str. 15.

¹¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 22.

¹² *Ali imamo glasbeno kritiko?* v: *Sodobnost* 18 (1970), št. 4, str. 337.

¹³ Prav tam, str. 337.

¹⁴ Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzom Lebičem«, v: *Tretji dan* 24 (1995), št. 1, str. 20.

¹⁵ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 30.

¹⁶ M. Dekleva, nav. delo.

¹⁷ Borut Loparnik, »Pogovor z Lojzom Lebičem«, v: *Nova revija*, št. 19-20, 1983, str. 2090.

¹⁸ L. Lebič, »Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca«.

veščina.«²⁰ Podoben odnos pa se zrcali tudi v misli, da je »glasba tudi dejanje ljubezni.«²¹ Prav v tej izjavi je že zaslediti tisti nadrejeni princip, ki posreduje med racionalnim principom skladateljeve izbire in končnim zvočnim rezultatom skladbe, v katerem odzvanjajo v kozmos vdelana matematična razmerja, zaradi katerih se glasba spreminja v transcendentalno »zvanečo metafiziko«: pot do nje vodi prek ljubezni kot posebne visoke oblike ETOSA.

Skladatelj sam poudarja pomen etosa kot posrednika in urejevalca med »razumom« in »emocijo« - H. H. Eggebrecht bi zapisal: med »mathesis« in »emocijo«²² - tudi na nivoju kompozicijskega procesa. Vsako ustvarjanje je namreč »razpeto med dve skrajnosti - med veliko določenostjo pravil in popolno svobodo skladatelja«,²³ vendar pa se skladatelj v »zlato kletko svobode«²⁴ zapre sam. »Glasbe ni mogoče ustvarjati ali poslušati samo z razumom ali samo s čustvi«,²⁵ kar se kaže v skoraj vseh pomembnih skladateljskih konceptih, ki »združujejo bistvene naravoslovne hipoteze (razumskost) z veliko mero religioznega ustvarjalnega mita (intuitivnost).«²⁶ Pomembno razpetost občuti tudi skladatelj sam, ko priznava, da je »svoje bivanje [...] vedno čutil med zahodno Descartovo logiko razumevajočega uma (Messiaen, Boulez...) ter vzhodno Pascalovo logiko srca (Ligeti, Lutoslawski...)«²⁷ Nobena izmed skrajnosti pa ne vodi do zadovoljujočega končnega rezultata; leta je posledica ravnovesij, omejitev in ravnotežja - »[m]ojster se kaže v omejitvi,«²⁸ v »ravnotežju med razumom in čustvi, med omejitvami in svobodo.«²⁹ Tako ravnovesje pa je posledica in »sad trdega, dolgotrajnega brušenja, popravljanja in preverjanja.«³⁰ Iz takih izjav je ponovno mogoče spoznati pomen etosa, ki se v ustvarjalnem aktu kaže v obliki odgovornosti do umetniškega dela, ljubezni do ustvarjanja in umetnosti ter z zaupanjem v duhovno vrednost umetniške stvaritve. Lebič sam poudarja, da je »pomembna odgovornost do ustvarjalnega dejanja, do komponiranja.«³¹ Pomembna stvaritev nastane le, »če je ustvarjajoči v 'etičnem stanju'«³² in ko skladatelj nase prevzame »še vsebino nekega etičnega bremena.«³³

»Glasbeno delo [je tudi] spoj glasbene logike (oblike) in psihologike (vsebine),«³⁴ taka trditev pa odpira dve naslednji široki problemski področji: vprašanje forme in semantičnosti glasbenega toka. Lebič priznava, da stiske različnih napetosti »kot skladatelj najbolj čuti na ravni forme«,³⁵ ki je za glasbeno oblikovanje očitno središčnega pomena, saj »so vsa pomembna glasbena dela [...] grajena z velikim arhitektonskim premislekom.«³⁶ Formalna ustrojenost postane še toliko bolj odločilna, saj je glasbeni material - posebno v 20. stoletju, ko je razpadla tradicionalna funkcionalno-hamionska sintaksa - »strašno krušljiv«³⁷ in ga je treba ves čas skrbno nadzorovati in obvladovati. »[B]rez kako (oblike)«³⁸ tudi najboljša misel izgubljena, »zato si skladatelj še »pred komponiranjem« pripravi nadroben načrt, v katerem »so polja skladateljskih operacij, časovna razmerja, dramaturgija celote, vnaprej začrtana, prav tako so izbrana tudi vsa gibala, ki bodo vodila pri delu med omejitvami in svobodo.«³⁹ Vendar pa oblika (glasbena logika) ne more obstajati sama zase, saj naj bi

²⁰ isti, *od blizu in daleč*, str. 141.

²¹ Vida Šegula, »Glasba je tudi dejanje ljubezni«, v: *Naši razgledi* 32 (1983), st. 4, str. 99.

²² Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1991.

²³ Lojze Lebič, »Vladan Radovanovič: Audiospatial«, v: *Zvuk* 1979, st. 4, str. 54.

²⁴ »Pisma skladateljev«, v: *Glasbena mladina* 30 (1990), st. 4, str. 11.

²⁵ Mojca Svoljsak Cehner, »Okus po času, ki beži«, v: *Kanna* 2 (1993), st. 22, str. 9.

²⁶ M. Dekleva, nav. delo.

²⁷ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 104.

²⁸ Prav tam, str. 29.

²⁹ Luisa Antoni, »V materinščini in glasbi je isti duh«, v: *Primorski dnevnik* 56, 14. 4. 2000, str. 10.

³⁰ L. Lebič, *od blizu in daleč*, str. 27.

³¹ isti, »Vladan Radovanovič: Audiospatial«.

³² Slavica Borka Kucler in Vesna Velkovrh Bukilica, »LTmetniska volja je neobvladljiva težnja k duhovni samouresnitvi«, v: *Slovenec* 78, 10. 2. 1994, str. 9.

³³ L. Lebič, *od blizu in daleč*, str. 18-19.

³⁴ Prav tam, str. 34.

M. Dekleva, nav. delo.

Prav tam.

³⁷ M. Potočnik, nav. delo, str. 9.

L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 33.

- Prav tam, str. 31.

glasbeno delo vedno določala tudi specifična psihologika - prav v njej pa naj bi se skrivala »prava« vsebina skladb. Z odpiranjem vprašanja o semantičnosti Lebičeve glasbe se dotikamo že najbolj perečega problema, ki izstopa iz skladateljeve »eksplicitne poetike«, v kateri je najti precej nasprotujoče si izjave. Skladatelj najprej zatrjuje, da glasbi »ni dana določena sporočilnost«⁴⁰ in da selekcionirani glasbeni material, urejen v smiselno obliko skladbe, nima sporočilnosti, saj je »skladateljevanje predvsem delo z zvoki in formami, ne sporočanje.«⁴¹ Skladatelj v Hanslickovem oz. izrazito fenomenološkem duhu zatrjuje, da so glasba »toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar.«⁴² Vendar pa je take izjave zelo težko povezati z nekaterimi drugimi, kot sta na primer tista, da »bi rad v skladbah zajel vso kompleksnost današnjega sveta,«⁴³ ali da so skladbe »seizmograf duševnih stanj in razpoloženj.«⁴⁴ Da skladateljev odnos do semantičnosti glasbe ni do kraja dosleden, nam dokazujejo tudi nekatere kasnejše izjave, v katerih zagotavlja, da se želi dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govorice.«⁴⁵ Skladatelj sicer poudarja pomen gramatike in sintakse, torej strukturiranosti glasbenega dela, vendar pa naj bi le-to omogočalo »prenašanje« nekakšnih informacij, s čimer Lebič odkrito nakazuje možnost »semantičnih enklav«⁴⁶ ali »semantičnih okruškov.«⁴⁷ To postane še bolj jasno ob misli, da mora biti glasbeno delo, »če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, [...] na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj.«⁴⁸ Taka nedorečenost pri vprašanju semantike glasbe in nihanje med obema skrajnima možnostma lepo ilustrirata Lebičovo razpetost med različne, včasih celo diametralno nasprotne možnosti. Vendar pa je dilema ob semantičnosti jasno povezana z razpetostjo med poudarjanjem glasbene logike, ki naj bi bila sama sebi zadostila (»glasba so toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar«) in se kaže le v smiselnem in »lepem« oblikovanju zvokov in njihovem razpostavljanju v času, ter »popuščanjem« intuiciji, s katero se v glasbeno delo selijo tudi semantizirane vsebine ali vsaj afektivna stanja.

Na vprašanje semantičnosti pa se veže tudi problematika slogovne opredelitve Lebičevih kompozicij, podobno kot druga problemska področja pa je tudi zanj značilno, da se ne more oginiti napetostim in nasprotjem. Predvsem zadeva to možnost, da Lebičeva dela na izkazujejo zgolj značilnosti modernističnega sloga, temveč je v njih najti tudi značilnosti postmodernizma. Sam skladatelj sprva odločno zanika kakršnekoli povezave s postmodernizmom, ki ga povsem jasno odklanja. Njegov slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja.«⁴⁹ Ko je začel s kompozicijo, ga je »gnala ideja napredka«, vendar pa priznava, da je »radoveden, raziskovalen, a ne izumitelj,«⁵⁰ veliko vezi pa ga povezuje s tradicijo, zato »so [njegovi] nazori in dela zasidrani v starem pojmovanju umetniškega, visokega in resnega.«⁵¹ Skladatelj se tudi zaveda, da so skupaj z drugimi slovenskimi skladateljskimi kolegi na festivalu Varšavska jesen, kjer so se večinoma pivič srečali z aktualnejšo glasbeno izraznostjo, »sodobno glasbeno mišljenje sprejemali pravzaprav iz druge roke«⁵² in da je bila poljska skladateljska šola »vendarle samo samostojen odmev tega, kar se je na kompozicijsko-tehničnem in glasbeno-teoretičnem področju dogajalo pred tem

⁴⁰ M. Barbo, M. Ogrin in B. Senegačnik, nav. delo, str. 19.

⁴¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 117.

⁴² Marijeta Gačesa, »Skladatelj išče človeški glas«, v: *Naši zbori* 49 (1999), št. 1, str. 5.

⁴³ Jože Snoj, »Lojze Lebič«, v: Janez Pogačnik (ur.), *Trnovsko zrcalo*, Ljubljana, Župnijski urad Ljubljana-Tmovo 1997, str. 161.

⁴⁴ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 117.

⁴⁵ M. Dekleva, nav. delo.

⁴⁶ Tibor Kneif, »Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik«, v: Vladimir Karbusicky (ur.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, str. 134-141.

⁴⁷ Leon Štefanija, »Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja«, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 113-127.

⁴⁸ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 105.

Prav tam, str. 146.

Prav tam.

⁵¹ Prav tam, str. 117.

C. Bevc, nav. delo.

v Parizu ali Darmstadtu.«³³ Prav zaradi takega poznega sprejemanja modernističnih izrazil »iz druge roke« Lebič nikoli ni bil zapisan radikalnemu modernizmu, ki se je kazal v absolutni objektivizaciji kompozicijskega postopka in neomajni zvestobi serialističnemu urejevanju vseh parametrov Zvoka, ali še revolucionarnejši in agresivnejši avantgardni obliki modernizma, ki je prekinjala z vsemi institucionaliziranimi oblikami umetnosti in je med umetniško prakso in življenje postavljala enačaj. Nikoli torej ni podeljeval »koncesije modam [ali] tržni rentabilnosti«,³⁴ zato ni čudno, da ga ne priteguje »ta sejmarski postmodernistični pogon«,³⁵ »postmoderno kulturno barbarstvo«³⁶ ali »poljubnost postmodernizma, še manj vračanje k nečemu,« kar ni bilo njegovo.³⁷ Izostritev tega odklanjanja, da »v besedi poljubno tiči zlodej,«³⁸ pa nam daje misliti, da je negativen odnos do postmodernizma potrebno povezati s temeljno Lebičevo zavezanostjo etosu. Ta pa se v postmodernem času razkaja: en sam etos se spreminja v množico najrazličnejših, ki pa se zdijo prav zaradi svoje mnogoterosti povsem brez nomiativnih vrednosti ali kakršnihkoli moralnih ali duhovnih razsežnosti. Taka »etična« zavrnitev »neetičnega« postmodernizma se kaže tudi v naslednji Lebičevi izjavi: »Kajti zlo našega časa vidim prav v izenačevanju in vsakršnem relativizmu - estetskem, etičnem in moralnem.«³⁹

Da skladatelj nikoli ni mogel slediti »najtrši« varianti modernizma in tudi ne postmodernizmu, nam dokazuje izjava, da ga »nihilistični modernizem ni nikoli potegnil vase.«⁶⁰ Ne zaupa zgodbam o koncu zgodovine, vseh velikih pripovedi (J.-F. Lyotard)⁶¹ in zatonu transcendence (A. Toynbee).⁶² Tako postane jasno, da izhaja iz misli, da tako modernizem kot tudi postmodernizem zaznamuje metafizični nihilizem.⁶³ Na njegovi podstati - pivi ga je definiral F. Nietzsche - se je razvijal ves moderni zahodni svet, v postmodernem času pa je dosegel svojo skrajnost, zato je zaslediti že tudi željo po popolni odvrnitvi od njega. Bistvo postmodernizma se torej Lebiču razkriva kot etično negativno, zato sta mu tuja »sesutje vseh glasbeno-umetniških kriterijev in [...] svetovni proces izenačevanja,«⁶¹ pogreša pa »osrediščenost.«⁶³ Vendar mora kasneje priznati, da »je modernizem izgubil verodostojnost,«⁶⁶ obenem pa se mu zdi, da »je prav tako nesmiselno in nevredno obnavljati in ponavljati vzorce iz preteklosti.«⁶⁷ Proti koncu sedemdesetih let je razpoznan slogovno spremembo tudi iz Lebičevih del - *Tangram* naj bi tako pisal v letih, ko se je »izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina abstraktnega modernizma«⁶⁸ -, ne le iz njegove »eksplicitne« poetike, v kateri najdemo tudi misel, da se skladatelju »ne deli [...] več tako nepomirljivo na staro in novo,«⁶⁹ v središče pa postavlja »mit osebnega.«⁷⁰ Vendar pa je prepričan, da je »za ustvarjalca [...] vedno nevarno, če se premočno približa sencam preteklosti,«⁷¹ zato tudi kadar se kot postmodernistični palimpsesti v njegovih delih »oglasijo okruški ljudskih pesmi ali gregorijanski koral, to ni igriv pasticcio, prej želja po ozemljitvi in nečem trajnejšem.«⁷²

V. Segula, nav. delo, str. 108.

⁵⁴ Pavle Merku, »O Ljuzetu Lebiču«, v: L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 160.

-- C. Bevc, nav. delo.

M. Gačesa, nav. delo, str. 5-6.

⁵⁷ M. Kunej, nav. delo, str. 15.

Tatjana Mihelčič, »Da bi zaživel s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo«, v: *Rasti* (1991), str. 1, str. 48.

- Ljuz Lebič, »Moj pogled na cerkveno glasbo«, v: *Cerkveni glasbenik* 81 (1988), str. 7-9, str. 58.

⁶⁰ Mojca LTršič, »Matica bi morala imeti samo dolžnosti«, v: *Naš tednik* 46 (1994), str. 7, str. 10.

⁶¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 133.

⁶² M. Dekleva, nav. delo.

Prim.: Janko Kos, *Postmodernizem*, Ljubljana, DZS 1995.

⁶⁴ T. Mihelčič, nav. delo, str. 44.

M. Gačesa, nav. delo, str. 6.

C. Bevc, nav. delo.

⁶⁷ Prav tam.

Manca Kosir, »Moški, ženske. O tišini«, v: *Fokus magazin* 4 (1996), str. 2, str. 23.

L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 22.

⁷⁰ M. Kunej, nav. delo, str. 15.

⁷¹ L. Lebič, *• / blizu in daleč*, str. 147.

⁷² Prav tam, str. 141.

Ker Lebič postmodernizem zavrača predvsem iz svetovnonazorskih razlogov - razsrediščenosti in relativizacija etosa se mu kaže kot izrazito negativna glede na »modernistično« zvestobo ideji - in se ne more strinjati z njegovo duhovnozgodovinsko idejno podstatjo, tudi noče verjeti, da so nekateri umetniški postopki, ki jih sam uporablja, prav posledica postmodernistične razsrediščenosti in zatona vere v napredek.⁷³ Slogovna razpetost Lebičevih del med modernizem in postmodernizem se kaže torej v zvestobi modernističnemu iskateljskemu etosu in temu precej diametralni izbiri nekaterih eksplicitno postmodernističnih postopkov (citati, imitacija, druženje različnih historičnih slogov (dihrono), druženje različnih sinhronih stilov ipd.), ki se jih mora Lebič vsaj podzavestno zavedati, ker drugače v zvezi s svojo estetiko ne bi govoril o »dinamičnem» soočanju [u] različnega, starega in novega, ljudskega in umetnega.«⁷⁴

Kot smo že spoznali, pa so napetostni pari, ki zaznamujejo Lebičevo poetiko, med seboj tudi povezani. Tako se z vprašanjem slogovne opredelitve Lebičevega opusa, ki niha med modernizmom in postmodernizmom, povezuje problem semantičnosti skladateljevih del. Prav »resemantizacija«⁷⁵ glasbenega toka naj bi bila ena izmed osrednjih značilnosti postmodernistične glasbene ustvarjalnosti. Za H. Klotza⁷⁶ je za postmodernistične arhitekturne objekte značilno »pripovedništvo«, tudi Helga de la Motte pa poudarja, da se glasbena dela, nastala med letoma 1975 in 2000, ne izogibajo »emocionalno-semantični ravni.«⁷⁷ Za Lebičev poznejši opus pa je »značilno [prav] prefinjeno semantiziranje glasbenega stavka.«⁷⁸ Tega gre sicer razumeti v okviru »igreprepletanja oblikovnih prvin, v katere je vpeta domnev(a)na pripoved,«⁷⁹ vendar pa je prav tako posledica druženja različnih plasti - tako historičnih, kot tudi žanrskih ali kompozicijsko-tehničnih -. ki v medsebojnem prepletanju in kolidiranju ustvarjajo »pomene« in »vsebine«.

Za Lebičevo združevanje starega in novega, tradicionalnega in modernističnega pa je še posebej pomenljivo, da prevzema že znane oblike iz arhetipske zapuščine in ne toliko iz nedavne tradicije klasicistično-romantične dediščine. Skladatelj sam priznava, da je začel »iskati v smeri prvinskih glasbenih doživetij«,»⁸⁰ k ljudski glasbi pa ga vlečejo »praliki-arhetipi, ki so v njej.«⁸¹ Prav zaradi tega so »meje med predmodernizmom, modernizmom in postmodernizmom«⁸² v Lebičevih delih zabrisane - arhetipsko je hkrati tudi vseskozi-prisotno, vseskozi-bivajoče, zato ga je težko ločiti od drugih plasti. Zavezanost arhetipom pa opravlja še drugo pomembno funkcijo; arhetipski modeli se obnašajo kot posredniki med tradicionalnim in novim, že znanim in povsem inovativnim, saj gre že po definiciji za praobliko kot temelj vseh drugih, kasnejših oblik, tudi skrajno diferenciranih. Arhetipska plast »živi« skoraj v vseh Lebičevih delih, opravlja pa podobno povezovalno vlogo kot etični princip. Če je slednji »odgovoren« predvsem za ravnovesje na ravni duhovne podstat skladateljevih del in njegove ustvarjalnosti nasploh, pa arhetipskost večinoma zaznamuje »konkretnije« elemente glasbenih del: formo, izraz in material.

Lebičeva poetika je torej ujeta v navidez nepomirljiva nasprotja, ki zaznamujejo praktično vse ravni glasbene »produkcije« in »receptije«: tako že skladatelj sam priznava, da ostaja razpet med objektivno logiko intelekta in subjektivno nepredvidljivost afekta, zato poteka kompozicijski proces po dveh tirih - najprej nastane jasno premišljen načrt, v katerega pa lahko v samem procesu skladanja vdirajo še povsem intuitivni domisleki. V končni zvočni podobi Lebičevih skladb

⁷³ Prim.: Helga de la Motte-Haher, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, v: M. Brzoska in M. Heinemann, *Die Musik der Moderne*, Laaber, Laaber-Verlag 2001, Str. 374-382.

⁷⁴ C. Bevc, nav. delo.

⁷⁵ Alastair Williams, Adorno and the Semantics of Modernism», v: *Perspectives of New Music* 37 (1999), St. 2, str. 29-50.

⁷⁶ Nikolas Kompridis, »Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism«, v: *Perspectives of New Music* 31 (1993), St. 2, str. 6-23.

⁷⁷ H. de la Motte-Haber, nav. delo.

⁷⁸ L. Štefanič, nav. delo, str. 122.

⁷⁹ Prav tam, str. 122.

⁸⁰ B. Loparnik, *Pogovor z Lojzeto Lebičem*, str. 2083.

⁸¹ M. Gačša, nav. delo, str. 4.

L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 130.

je še vedno zaslediti dvojnost, ki v resnici izvira prav iz začetne razpetosti med »razumom« in »srcem«: v središču je sam zvok in njegovi fizikalni parametri, kompleksna ustrojenost akordov in melodičnih linij, premišljena forma, ki jo določajo simetrije ali matematična zaporedja, vendar ves ta »objektivno« urejeni glasbeni material skoraj nikoli ni sam sebi namen, temveč prevzema metafizične implikacije. Tako formalno logično razpostavljene zvočne gmote v medsebojni interakciji pridobijo tudi svoj »pomen«, »vsebino«, izraznost.

Take razpetosti in navidezne paradoksije pa ne razkrivajo skladateljeve netransparentne in v sebi aporetične poetike, temveč so v resnici vir, iz katerega glasba šele nastaja. Iz medsebojnega trenja in iskanja prave, »harmonične« rešitve nastaja premišljena forma in z njo skladna umetnina z »metafizično vsebino«. Tako se pri raziskovanju Lebičeve poetike izkaže:

- da so take razpetosti konstitutivno bistvo Lebičeve glasbe;
- da so le-te med seboj povezane (ena raste iz druge) in tvorijo široko spleteno mrežo povezav in vzročnih sosledij, ki jo je moč zasledovati na vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije (gl. tabelo);
- in da mora natančna analiza bolj kot nihanja in nenadne prehode ter konflikte med skrajnostmi spremljati načine, po katerih so le-ti urejeni in med seboj uravnoteženi (predvsem princip etosa in arhetipski vzorci) v smiselno celoto.

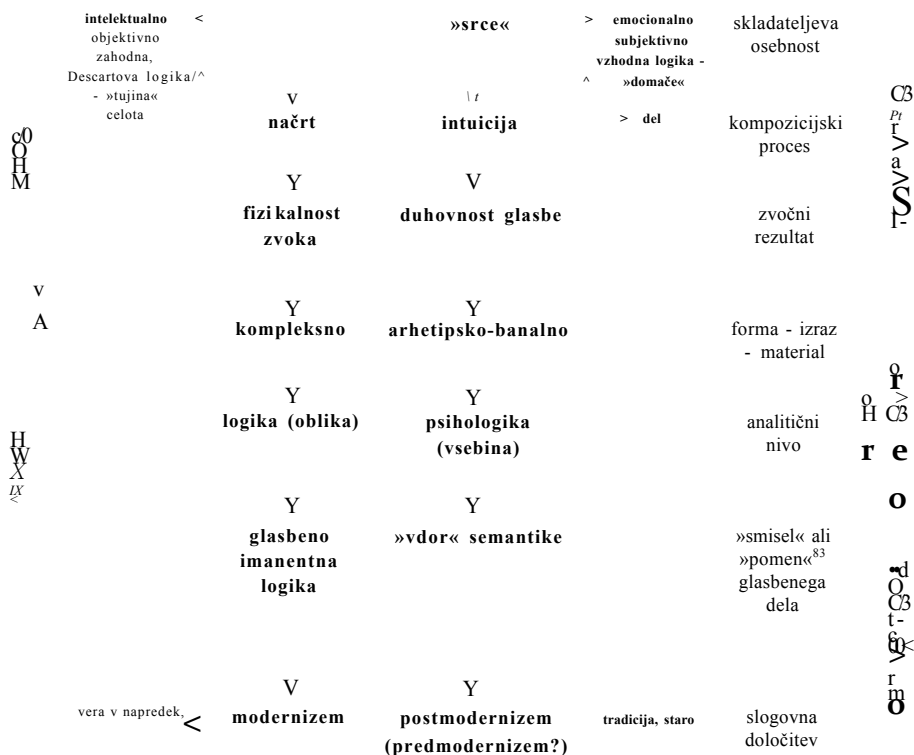


Tabela: mreža povezav med napetostmi, ki definirajo Lebičevo poetiko in njihova sprepletenost po vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije

Interpretacijo skladateljeve eksplicitne poetike je mogoče dovolj trdno potrditi že s površinskim pregledom njegovih simfoničnih del.⁸⁴ Tako so *Sentence* za dva klavirja in orkester razpete med strogo racionalno strukturo in svobodnejšimi prijemi. Skladba se začneja z ekspozicijo dveh dvanajsttotskih vrst in končuje »modalno« s pedalnim akordom. Strog racionalni postopek gre iskati predvsem na ravni formalnega oblikovanja, manj pa na nižji ravni distribucije glasbenega materiala. Ta v ekspoziciji sicer še »živi« v obliki urejenih vrst, vendar pa se v formalnih odsekih, ki so namenjeni dinamičnim spremembam, »razpusti« ali pa je manj strog in zavezujoč ter ne sledi več avtomatiziral dodekafonske sistematike, spet drugič pa je skladatelju »pripomoček« pri strukturiranju tistih odsekov skladbe, kjer je primarna lastnost glasbenega materiala, ujeta v red vrste, drugotnega pomena - v takih primerih je strogi racionalni postopek zgolj v službi skladateljeve svobodne glasbene fantazije. V *Korantu* se »dialektična« shema prenese na dinamično raven: skladba se zdi na prvi pogled in ob prvem poslušanju zgrajena iz vrste mozaičnih delcev, vendar pa nam podrobnejša analiza razkrije, da so na višjem nivoju posamezni odseki vpeti v daljše odlomke gradacij, postopnih umiranj in statičnih gibaj, ki jih je mogoče opisati s tremi dinamičnimi kategorijami: z gibanjem, statiko in statičnim gibanjem. V središču *Ničine* je druženje različnih »svetov«, ki ju je v kontekstu glasbenega stavka moč opredeliti kot »svet« stare, ritmično urejene tonalne glasbe in abstraktni, modernistični »svet« kompleksnih clusterskih harmonij in aleatorike. Podobna razlika v materialu in »vsebin« določa tudi *Tangram*, v katerem v pivih petih delih prevladuje »modernistični jezik«, medtem ko se razširjena »arhaika« z enostavnostjo, repetitivnostjo, diatoniko in barvno prosojnostjo bistveno razlikuje od principov naslojevanja, izrisovanja likov v notno črtovje ali serialne kontrole glasbenega stavka. Skladbo *Queensland Music* zaznamuje igra med znanim in neznanim, ki poteka na več različnih nivojih, ki pa bi jih v grobem lahko delili na »semantičnega« in kompozicijsko-tehničnega. Prvi je razberljiv že iz samih naslova in podnaslova skladbe (oddaljena dežela in orkester nasproti aktualni slovenski politični pomladi) ter naročnikov (Australian Music Centre in Zveza skladateljev Jugoslavije). Podobno zapleten pa je tudi kompozicijsko-tehnični vidik te »igre«. Na ravni formalne zaključenosti in organskosti skladbe ga je mogoče tolmačiti kot napetostni krog med ekspozicijo (še neznano) in reprizo (že znano), na ravni celotnega skladateljevega opusa pa kot vključevanje »starega« zborovskega dela *Hvalnica svetu* v novo simfonično delo. Šele na tem nivoju lahko povežemo »semantični« in kompozicijsko-tehnični aspekt razpetosti med znanim in neznanim: staro, zdaj razpadajočo državo zaznamuje zborovsko delo, nastalo na besedila srbskega pesnika in prvič izvedeno na Jugoslovanskih zborovskih svečanostih v Nišu, novo domovino pa nastajajoča skladba *Queensland Music*. *Simfonija z orglami* prinaša spet nov tip razpetosti - tokrat skuša skladatelj »obračunati« s tradicionalnim simfonizmom, ki ga povzema naslov. Lebič sicer že v razlagi svojega dela v koncertnem listu ob krstni izvedbi zanika historične zglede, ko zatrjuje, da v *Simfoni/ine* obnavlja »preteklega simfonizma, na katerega je vezanih preveč določil glasbeno vsebinskih opredelitev iz začetka romantičnega 19. stoletja, pa tudi klasičnega simfoničnega (sonatnega) oblikovnega shematizma danes ni smiselno oživljati.«⁸⁵ Vendar pa se kot ključen kaže premislek, ali se skladatelj v delu res izogiba tradicionalnim »simfoničnim« obrazcem, koliko »preteklega simfonizma« je vendarle sedemdesetirano v zavesti ustvarjalca in kako vpliva na poslušalca, ki je prebral naslov dela in ga povezal s svojim pričakovanjem. Tega problema se je očitno zavedal tudi skladatelj sam, ko je priznal, da »vse to [pretekli simfonizem in »sonatnost«] vendarle živi v nas kot skupni spomin, ki napoveduje zvočno razsežnejši energetski prostor, v katerem bodo imele izpeljave prednost pred kontrasti, povezave pred prelomi, velik zvok pred komomostjo in širša celota pred posameznostmi.«⁸⁶ V skladbi *Je ta problematika pretopljena v »semantično zanko«, ki razkriva pravo »temo«*

Print: Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, magistrsko delo, Ljubljana 2002.

-- Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 1. koncert zelenega abonmaja, 8. 10. 1993.

⁸⁶ Prav tam.

dela, ta pa kroži okoli »sakralne arhaičnosti«. Le-ta je »skrita« v vseh elementih semantične zanke: (1) kot tematski material je eksponirana koralna melodija - gregorijanski koral nas asociira na liturgičnost preteklosti; (2) specifična orkestrska zasedba, iz katere izstopajo solistične orgle - instrument, ki je bil dolgo (in je še) v službi liturgične glasbe; (3) približevanje »sonatnosti«, ki je zajeta že v naslovu dela - tradicionalna, z vidika modernizma »stara« oblika. Podobno pred nas postavlja probleme glasbeno semantičnega oz. nesemantičnega tudi *Glasba za orkester- Cantico Z* ki jo je skladatelj ob krstni izvedbi pospremil s pomenljivim komentarjem: »Naslov torej ni nosilec zgodbe, zgodba je glasba sama.«⁸⁷ Zamisel za delo se je skladatelju porodila »ob dveh vznemirljivih besedilih [...]. Literarni nagib se je pozneje umaknil avtonomnosti glasbene govorice, stopil v ozadje, skladatelju pa je ostal kot ustvarjalni simbol.«⁸⁸ Kot prvi ustvarjalni impulz je skladatelju služila zunajglasbena ideja - himna Frančiška Asiškega *Hvalnica stvarstvu in Himna univerzumu* P. Teilharda de Chardina -, vendar pa naj bi bil po skladateljevih besedah njen pomen za končno glasbeno delo precej omejen. V tem smislu gre razumeti tudi skladateljevo postopno spremembo naslova - od *Cantico I- Glasba za orkester* do *Glasba za orkester- Cantico I-* in odsotnost naslovov oz. »imen« pri posameznih odsekih (stavkih) dela. V *Glasbi za orkester- Cantico* /tako sicer lahko iščemo semantičnost - »zgodbo« -, vendar ta ni toliko odvisna od »zunajglasbene« ideje ali programskih naslovov, temveč od svoje vpetosti v oblikovanost zvočne mase in toka - to pa je že »glasba sama.«

Tudi takšen kratek analitičen pregled lahko potrdi, da Lebičevo poetiko in s tem posledično tudi glasbo zaznamujejo številne razpetosti in napetostne dvojice, ki pa preraščajo preproste dualizme, konflikte ali kontraste. Ti so namreč vsakič znova spretno kontrolirani, med njimi pa je vzpostavljena organska povezava. Tako v proces »nastajanja glasbe« nista vključena zgolj dva kontrastna elementa, temveč tudi tretji - »posrednik« med njima. Ti trije elementi pa so med seboj v pravem dialektičnem odnosu. V ospredju je torej značilna dialektična igra - med dvema nasprotnima elementoma posreduje tretji, s katerim je mogoče začrtati »vamo«, sredinsko pot. Lebičeve glasbe ne gre razumeti zgolj kot nekakšne akustične igre, saj je v njej iskati tudi »duhovno razpoloženje«,⁸⁹ »celotna struktura skladbje] (pa ima) pravzaprav globlji, esencialni pomen.«⁹⁰ Taka »duhovnost« raste prav iz součinkovanja treh »dialektičnih« prvin, ki s preiščljeno konstelacijo in sopostavitvijo postajajo »odgovorne« tudi za »povednost« Lebičeve glasbe, njeno zavezanost etosu in s tem »metafizični sporočilnosti«. »Dialektiki« Lebičeve glasbe in poetike pa gre pripisovati metafizične razsežnosti, saj navidezna protislovja urejuje prvenstveno nadrejeni etični princip, ki se kaže v razumevanju glasbe kot »duhovnosti«, morda tudi kot »raz-krivanja Biti«.

SUMMARY

Lojze Lebič is one of the few contemporary composers who regularly speaks and writes about music. The author tries to analyse the composer's written records, especially with regard to his conception of music and composition, relations between rational compositional logic and irrational artistic decisions, his understanding of music as non-semantic art and his decisive rejection of postmodernism. Such thorough analysis reveals the composer's explicit poetics, which is stretched between numerous tension dyads. This could be taken as a sign of a heterogeneous artistic credo, but in fact such specific dialectics create the formative essence of composer's music. The tensions are correlated and form a broad network of links, which can be followed at

⁸⁷ Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

⁸⁸ Prav tam.

⁸⁹ L. Štefanija, nav. delo.

⁹⁰ Matjaž Barbo, *pro mušica pipa*, Ljubljana, Znanstveni institut Filozofske fakultete 2001, str. 202.

all levels of artistic production and reception. However, these dialectic tensions are balanced with the aid of mediators: especially the principle of high ethos and archetypical models. By connecting the ethical principle, such dialectics gain metaphysical features.