

UDK 78Lebič

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Faculty of Arts, University of Ljubljana

# Glasba kot globalizacijski jezik? Metajezikovni kontekst Lebičeve glasbe

## Music as a Language of Globalisation? The Metalinguistic Context of Lebič<sup>1</sup>'s Music

**Ključne besede:** Estetika glasbe, semantika, modernizem, postmodernizem, Lojze Lebič

**Keywords:** the aesthetics of music, semantics, modernism, postmodernism, Lojze Lebič

### IZVLEČEK

Glasba je izpostavljena kot najbolj odmeven medij globalizirajočega sveta. S svojo navidezno nepojmovnostjo in kulturno nedeterminiranostjo predstavlja model jezika, ki ne razdvaja. Vendarle skuša nova glasbena hermenevtika najti širšo kontekstualno določenost v interpretaciji glasbe. Glasba Lojzeta Lebiča je lahko paradigma glasbe, ki raste iz takega kontekstnega opredeljevanja. Njegove skladbe rastejo iz »besedilne tradicije« njegove kulture in jih določajo tonski arhetipi, stroga strukturalna konstrukcija ter avtorjeva avtonomna odločitev, da se izbranim modelom v nekem trenutku odpove in lastna pravila prekrši.

### ABSTRACT

Music is held to be the most significant medium of the globalising world. With its apparent non-conceptual nature and cultural indeterminacy, it represents a model of a non-divisive language. The new musical hermeneutics, however, seeks a broader contextual determinacy in the interpretation of music. The music of Lojze Lebič could be a paradigm of music that grows from such contextual determination. His compositions arise from the "language tradition" of his culture and are determined by basic tonal archetypes, strict structural construction, and the authors autonomous decision to at a certain point deny the chosen models and to transgress his own rules.

Glasba je pogosto izpostavljena kot najbolj odmeven medij globalizirajočega sveta. Zdi se, da se prav z glasbo najjasneje udejanjajo globalizacijski trendi, ki se jim sicer navidez vsaj deloma morejo zoperstavljati jezikovne pregrade, kjer so še postavljene. Zlasti je to značilno za tiste kulture, ki svojo nacionalno identiteto pogojujejo primarno z jezikovno determiniranostjo, kot velja tudi za slovensko kulturo, ki se morda celo izraziteje kot druge identificira z jezikom. Glasbi je v tej zvezi v definiranju nacionalne zavesti dodeljeno drugotno mesto. Vse bolj postaja paradigma govorce, ki ne pozna meja in ki more v pogojih globalne izmenjave informacij brez ovir doseči vse ljudi, preplaviti in osvojiti ves svet. S svojo navidezno nepojmovnostjo in kulturno nedeterminiranostjo predstavlja priročen model jezika, ki ne razdvaja, kot to sicer počno pojmovni načini komunikacije ali - v politični stvarnosti - nacionalne in podobne meje ozkih lokalnih interesov.

Tako razumljen glasbeni jezik ni le vsem pristopen in razumljiv, temveč hkrati tudi povsem odprt za avtonomno in merodajno estetsko ocenjevanje vsakega poslušalca. V ozadju tega prepričanja leži vera v izključno veljavo »sodbe okusa«, kot je to imenoval Kant. Označuje jo mnenje, da živi glasba iz konkretne zveneče stvarnosti kot sosledje tonov (ne not). Za razumevanje ne potrebuje drugih kontekstualnih informacij, temveč more Sama pričati zase, prepričevati in navduševati. Edino pravo doživetje glasbe je tisto, ki se nam ponuja ob poslušanju konkretnih zvokov. V izostrenem smislu je ne opredeljujejo ne čas in pogoji nastanka ne okoliščine njene percepcije. Njeno zaznavanje ni le nepredmetno temveč v skrajni konsekvenci tudi ne-racionalno, saj bi vsak razumski vložek mogel skaliti čisto neposrednost »sodbe okusa«.

Posredno je to stališče mogoče povezovati denimo s sodobnimi analitičnimi tehnikami; vse od Schenkerjeve metode analize do Schönbergove motivične teorije, Fortejeve teorije setov itn. Zanje je značilno, da so se analitiki odpovedovali kontekstualnim informacijam ter odrekli veljavo podatkom, ki bi osvetljevali denimo biografsko ozadje, teoretska izhodišča, avtorjevo poetiko, širše socio-kulturne okoliščine nastanka skladbe in podobno. Tak pristop je bil pozneje izpostavljen kritiki zlasti nove glasbene hermenevtike, ki se v glasbeni analizi oziroma raje interpretaciji (znova) zateka tudi k vprašanju razlage zunanjih okoliščin oziroma celotnega sklopa kontekstualnega definiranja nekega glasbenega dela. Dahlhaus, ki mu je bil hermenevtski način razlage glasbenega pomena blizu, nasproti »sodbi okusa« izpostavi pomen »umetniške sodbe«.<sup>1</sup> Slednja poudarja pomen kontekstualnih informacij za razumevanje glasbe, to pa je tudi šele primer-na osnova za njeno funkcionalno ocenjevanje oziroma v mejah koncipiranja glasbe znotraj sistema »lepih umetnosti« tudi za njeno estetsko vrednotenje. Jim Samson je v tej zvezi govoril celo o »the failure of the structuralist programme«.<sup>2</sup> Ne glede na vse je sicer jasno, da to ne more omajati pomena analize, pa tudi ne njenega svojevrsnega pristopa. Kot pravi Deixick Puffert v svojem znanem »zagovorek« analize: »Analysis, in other words, needs to maintain its own internal logic, its aims and its sense of purpose - which may be described as *formalist* aims and purposes, in the best sense of the word.«<sup>3</sup>

Stanje nereflektirane drže, ki ga predvideva »sodba okusa«, je v skrajni konsekvenci seveda nemogoče. Dejansko pri najpreprostejši percepciji glasbe nujno potekajo kompleksni miselni procesi, kot ugotavljajo psihologi. Poslušalec pri identificiranju ospredja in ozadja v glasbi, pri prepoznavanju melodije, ritmičnih vzorcev, še posebej pa pri zaznavanju večjih formalnih struktur sproža celovit proces, katerega kompleksnost je nedvomna. Vendar je to šele eden od pogojev razumevanja glasbenega dela. Izrek, da kdo »ne razume« neke glasbe, govori o tem, kako dejansko jezikovni kon-tekst, v katerega je glasba vpeta (in ki mu pripada poslušalec), odločilno

Prim. Carl Dahlhaus, *Estetiki7 glasbe*, prev. Andrej Rijavec, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986; predvsem poglavje 1 nu nni ki sodba in sodba okusa», 45-54.

Prim. Jim Samson, »Analysis in Context«, v: Nicholas Cook in Mark Everist (urj. *Rethinking Music*, Oxford: Oxford LUniversity Press, 1999. 47. Derrick Puffert, »Editorial: In Defence of Formalism«, v: *Music Analysis* 13/1 (1994), 4.

zaznamuje njeno percepcijo. Ti kon-teksti so seveda lahko slišni, prepoznamo jih lahko pri prvem poslušanju in se njihove določenosti pogosto niti ne zavedamo - tako denimo tonalitetni okvir, vpetost v tonalne koordinate, funkcionalna določenost, slogovne določitve in podobno. Pogosto pa jih samo s poslušanjem ne moremo zaznati, a vseeno ravno tako opredeljujejo glasbeno delo. Četudi ne-slišna je ta komponenta sestavni del glasbe in njenega »jezika«, zato bistveno opredeljuje tudi njeno razumevanje. Take vrste je na primer izoritmični model, zrcalna ali rakova permutacija motiva, serialna konstrukcija ali na primer kaligrafsko šifriranje nekega besedila. Pomen glasbe je torej moč razbrati šele s pomočjo razumevanja ustreznega jezikovnega sistema, ki mu glasba pripada. Racionalna de-konstrukcija glasbenega zapisa, ki je pri celoviti recepciji tako brez dvoma potrebna, nas v času postmodernističnega (včasih bolj le navideznega) nagibanja k duhovnim dimenzijam, poziva tudi pri recepciji glasbe »nazaj k (zdravemu) razumu« (*retour à la raison /à le bon sens*).

Glasba Lojzeta Lebiča nedvomno raste iz takega kon-tekstnega opredeljevanja. Skladatelj sam se njegovega pomena za oblikovanje prepričljive glasbene govornice zaveda. Lebičeve skladbe ne nastajajo v praznem prostom pustega ničesa vsemožnega, katerega igro bi poljubno določali ustvarjalci ali poslušalci sami, temveč v mejah natančno definiranih pravil, ki jih postavlja kontekst oziroma »besedilna tradicija«, v kateri je ukoreninjen celoten njegov opus. Tradicijske plasti, iz katerih je Lebičev opus sestavljen, so raznolike in si celo očitno nasprotujejo. Pri tem sam skladatelj te paradoksalnosti ne zanika, temveč prav iz nje tvori svoj glasbeni izraz. Glasba je tako ne-slišno določena na ravni opredeljevanja osnovne tonske zaloge gradiva, pa na ravni povezovanja z arhetipskimi modeli, v izbiri konstrukcijskih prvin in nenazadnje v avtonomni odločitvi ustvarjalca, da se izbranim modelom v nekem trenutku odpove in lastna pravila prekrši.

Lojze Lebič se je podobno kot velik del slovenskih ustvarjalcev svojega časa najprej predstavil kot skladatelj vokalnih del, samospevov ter zlasti zborov. Kot uspešnemu zborovodju *APZ Tone Tomšič m Komornega zbora RTV Ljubljana* mu je bilo to področje verjetno še posebej blizu, nenazadnje pa je, kot priča sam, prvo pomembnejšo glasbeno izkušnjo pomenilo prav srečevanje z zborovskim petjem. Vrsta njegovih tovrstnih mladostnih del je še danes reden del repertoarja zborov (*Ta drumelca je zvonjana, Ne vem, kdo bolj je tožen*). Kompozicijski stavek teh skladb je še povsem vpet v določila tradicionalnih dur-molovskih tonalitetskih odnosov, funkcionalno nedvoumni harmonski zvez, opazno je tudi pogosto prevzemanje ljudskega izročila.

Skladateljev glasbeni jezik se radikalneje spremeni po vstopu v modernistično usmerjeno skladateljsko skupino *Pro mušica viva na*. Začetku šestdesetih let. Lebič išče nova zvočna izrazila (*Concertino per cinque*) in vse bolj strogo urejuje strukturo. Posebno izkušnjo in novo prelomnico v njegovem ustvarjanju pomenijo obiski najpomembnejših glasbenih središč tega časa. »Doživetje koncertov Varšavske jeseni, Donaueschingena ali Damistadta je bilo zame tako silovito, ker to niso bile samo informacije, temveč odkritje poti v 'obljubljeno deželo', ki smo jo slutili, a je v naših tesnih razmerah sami nismo mogli najti.«<sup>4</sup> Skladatelju se odprejo vrata »vsemožnega«. Vendar je svoboda, od katere ga razganja v prsah, varljiva. Pravi, da se je v nekem trenutku ustavil »in premislil tudi o tisti globokoumni prisposobi o zapeljivosti in prepovedanem sadežu. Odločil sem se za omejitve, skušal ostati na tleh med ljudmi, ne da bi se odpovedal kateremukoli tehničnemu, elektroakustičnemu ali drugačnemu sredstvu, ki mi je potrebno pri lovljenju ravnotežja med logiko razuma in 'logiko' srca, med dolgočasjem nerada (igrajte, kar hočete) in plodnim bogastvom zvočnega obilja.«<sup>3</sup>

Lebič tako nikdar ne poseže v avantgardistični izbris institucije umetnosti, ampak ostane »otrok modernizma«, kot pravi o sebi sam. Kot modernista ga označuje obenem z negacijo dur-molovske tradicionalne tonalitetske osredičenosti, funkcionalne harmonske opredeljenosti, ritmično-

<sup>4</sup> Cit. po: Vida Šegula, »Glasba je tudi dejanje ljubezni (pogovor z Lojzetom Lebičem)« *Nasi razgledi* 32 (1983), st. 4 (474), 108.

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

metrične periodičnosti in formalne vkalupljenosti tudi izhodiščna navezanost na izročila zahodne umetniške glasbe, ki ji je modernizem že po svoji naravi zavezan. Negacije zunaj objekta negiranja pač ni mogoče razumeti.

Razen nekaj redkih poskusov z elektronsko glasbo (*Atelje E* iz leta 1975 in *Atelje in* iz leta 1976), občasne uporabe sintetizatorja in ljudskih instrumentov je Lebičeva glasba praviloma namenjena tradicionalnim zasedbam, kakršen je simfonični orkester, njegove skladbe pa nosijo celo naslove kot so »simfonija«, »koncert«, »godalni kvartet«, »sonata«, »suite« itn., četudi se njihovim nekdanj nedvoumnim zvrstnim opredelitvam odpoveduje. Vendar teh naslovov ne velja jemati v smislu njihovih tradicionalnih pomenov. V komentarju k svoji *Simfoniji z orglami* (1993), ki je hkrati nekakšen koncert in simfonija, skladatelj zapiše, da simfonizma »nima smisla obujati«. Na drugi strani skladbo, ki je zasnovana pravzaprav kot koncert za dva klavirja s tradicionalno kadenco v sredini, naslovi raje *Sentence* (1966, rev. 1972).

Modernizem je Lebiču odprl tudi pot v dosledno urejevanje glasbenega gradiva. Kot njegovi kolegi drugod po svetu je tudi Lebič iskal možnosti za dosledno nadzorovanje vseh kompozicijskih parametrov. Deloma mu je to omogočil naslon na princip vrstnega oziroma »serialnega« urejevanja kompozicijskih parametrov. Vendarle se pozneje vse bolj zateka k modelom urejevanja, pri katerih določi izhodiščno kompozicijsko gradivo za oblikovanje vertikale in horizontale. To je običajno »lestvica«, ki je kot ponavljajoča se zaloga tonov na eni Strani podobna konstrukcijsko razsrediščenim serijam, po drugi pa se hkrati približuje modalnemupletivu z navideznim tonalnim centrom. V poznejših skladbah uporablja celo isto gradivo za vrsto skladb. Sestavlja ga simetrično zaporedje: polton - celi ton - ton in pol - celi ton - polton - celi ton - ton in pol - celi ton ... V skladbi *Canticol* kot je pokazal Gregor Pompe, uredi tonske višine v »psevdo-dvanajsttonsko vrsto«.<sup>6</sup> Pri urejevanju gradiva Lebič pogosto uporablja razmerje »zlatega reza«. Proporce tovrstnega urejevanja je videti tako v oblikovanju horizontale kot vertikale, pa v določitvi osnovnih formalnih razmerij ali denimo povsem preprosto pri določanju pavz.

Pri tem je za Lebičev način glasbenega mišljenja ključnega pomena, kako si posamezni segmenti sledijo drug za drugim. Skladatelj se namreč odpoveduje enostavni simetriji, obenem pa tudi okostenelemu oklepanju izbranih vzorcev. V skladbi *Tangram* Lebič izhaja iz vzhodnjaške likovno-matematične igre, pri kateri je mogoče iz geometrijskih likov, ki nastanejo pri posebnem razrezu kvadrata, ustvarjati različne oblike iz vsakdanjega sveta. Pri tem se je po lastnih besedah zapletel v magijo števil. »Vse v tej skladbi je ujeta v mreže različnih sumacijskih vrst - tudi fibonacijeve - vse do mej grafične simbolike, ko partitura na nekaterih mestih prehaja v nekako 'visible music', glasbo za gledanje.«<sup>7</sup>

Natančno urejevanje osnovnega glasbenega gradiva ter strogo koncipiranje formalne strukture sta vsekakor med najbolj očitnimi, četudi »ne-slišnimi« plastmi glasbenega dela. Vpeti sta v predstavo o redu kot tistem, v katerem se po pitagorejsko-platonski tradiciji in filozofijah starodavnih kultur razodeva bit sveta. Arhetipski tako niso le vzorci oblikovanja posameznih glasbenih prvin, temveč ideja o urejevanju samem. Paradoksalno tako glasba, očiščena vsega, kar ni čista igra tonov (oziroma, kot bi rekel Hanslick, vsega, kar ne sodi v pojmovanje »tönend bewegte Formen«<sup>8</sup>), postaja vendarle (znova) del širšega miselnega okolja. Prav ta intelektualni kontekst, nerazberljiv iz zvenenja samega, priznava glasbi tudi posebno etično mesto, obratno pa terja od snovalca zato tudi posebno odgovornost do drugih in Drugega.

V nekem radijskem intervjuju je Lebič to formuliral z besedami: »Pomembna je predvsem moja odgovornost do umetnosti in glasbe. Lahko bi rekel, da postajam bolj toleranten do odločitev drugih, a hkrati vedno bolj neodvisen in sam, s svojim notranjim izkustvom.«<sup>9</sup>

Prim. Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča* (magistrska naloga), Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2002, tkp., 164.

<sup>7</sup> Prim. skladateljski portret Lojzeta Lebiča na RTV Slovenija leta 2001, tkp. v lasti avtorja, 5.

Prim. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, <sup>1</sup>1966, 59. Ibid., 9.

V Lebičevi glasbi torej odmeva svojevrsten skladateljev občutek za transcendenco, za preseganje lastne človekove samo-zadostnosti in njegovega samo-zadovoljstva. Skladateljstvo drži bi lahko na eni strani označili kot prometejevsko osvobajanje od vezi tradicionalnih in drugih spon, torej svobodomiselnost bežanje »navzven«. Nasprotuje ali bolje, dopolnjuje ga pogled »navznoter« - prisluškovanje lastnemu nedoločljivemu in analitično neulovljivemu muzikalnemu občutku, ki more v globini srca odkrivati pravilnejši red, kot mu ga ponuja navidez popoln, zato pa sterilen racionalni simetrični model. Prav zato v Lebičevi glasbi ne bomo našli hermetično zapitih struktur, popolnih samih zase in samih v sebi. Nasprotno: vedno nekaj manjka, vedno se nekje »preštevanje« not in taktov ne »vzide«. Navidez urejena struktura je v podrobnostih vselej nekoliko »iznakažena«. In ravno v tem je morda ena od glavnih zank njene estetske prepričljivosti. Tako kot človeški obraz nikoli ni povsem simetričen ali kot se izza skrajno urejene razporeditve sončničnih semen vselej skriva množica »nepravilnih« oblik in »povek«, tudi za Lebičevo glasbo velja, da »beži« iz »pogubne« sterilne statičnosti meditacijskega »miru« v »naj« dinamičnega nemira, če se znova izrazimo s paradoksom.

Zadnje Lebičeve skladbe kažejo na vse izrazitejše odmikanje tudi od modernističnih determinant. Ne glede na to, ali bi mogli tem delom pridati neko bolj splošno slogovno nalepko, kakršna je »postmodernizem«, je dejstvo, da jih zaznamujejo še razvidnejši kontrasti, nasprotja in protislovja. Tudi v teh skladbah se nedvomno kaže zavezanost skrajno resnobnemu ustvarjalnemu konceptu, modernističnemu po svojem nagibu k trdni urejenosti zunaj tradicionalnih tonalitetnih meja. Vendarle pa je hkrati opaziti tudi vključevanje modernistični estetiki tujih elementov. Tako je Lebič sicer zvest prepričanju, po katerem je glasba nepojmovni izraz igre tonov, a vendar je obenem pogosto opaziti odkrito semantiziranje glasbenega gradiva. To se vidi ne le v uporabi zgovornih naslovov, motov, ali besedil, temveč tudi v samem glasbenem gradivu, kot na primer v vključevanju navideznih citatov, melodičnih okruškov iz ljudskih pesmi, koralnih odsekov in podobno. Značilen primer je navedek koral *Rorate coeli de super y Simfoniji z orglami* (1993) ali pa nenazadnje durov trizvok na koncu zborovskega *Upanja* (2000).

Lebičeva glasba je vsa vpeta v kulturna in civilizacijska določila, iz katerih raste. Če jih ne poznamo ali ne upoštevamo, je popolnoma nerazumljiva. Zato je tudi vsaka estetska sodba o njej, ki bi prezrla komponente, ki jo določajo, irelevantna. V tem je Lebičeva glasba tudi paradigma procesa današnje glasbene »komunikacije«, možne le med tistimi, ki specifični jezik (pojmovni ali ne) razumejo. Glasba potemtakem ne more biti sproščena globalizacijska govornica, ampak težko razumljiv vaški dialekt, pogosto dostopen le nekaterim posameznikom.

## SUMMARY

Music is held to be the most significant medium of the globalising world. With its apparent non-conceptual nature and cultural indeterminacy, it represents a model of a non-divisive language. In comprehending music, one does not need any contextual information; it excludes all biographical data, theoretical implications, aesthetical determinations, poetical positions, or broader socio-cultural conditions. This kind of opinion is subject to the criticism of the new musical hermeneutics, which tries to find broader contextual determinacy in the interpretation of music. This contextual determinacy could be identified in the very first listening to the musical work, or it could be hidden beyond the audible perception of the music. In both cases it forms a legitimate part of the music and its language.

The music of Lojze Lebič grows from such contextual determination. The composer himself is well aware of the importance of context for the persuasiveness of the musical language. His compositions arise from the "language tradition" of his culture, in the broader sense of the term.

The layers of tradition that define his musical opus are heterogeneous and even exist in opposition to each other. Instead of trying to deny this paradox Lebič actually bases his musical expression on it. His music is determined by basic tonal archetypes, strict structural construction and the author's autonomous decision to at a certain point deny the chosen models and to transgress his own rules. In this sense, Lebič's music is a paradigm of today's "communication", being possible only in the (cultural) circle of those who understand the specific (verbal or abstract) language.