



RAZPRAVE FF

Gregor Pompe

Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča

Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Gregor Pompe

Recenzenta: Matjaž Barbo, Leon Stefanija

Lektorica: Monika Jerič

Prevod povzetka: Andrej Rijavec

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Slika na naslovnici: Lojze Lebič, Meditacije za dva

Fotografija avtorja na naslovnici: Manca Juvan

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610605072

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 70358531

ISBN 978-961-06-0507-2 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod	5
1 Lojze Lebič – arheolog, dirigent, skladatelj in pedagog	9
2 Lebičeva »eksplicitna« poetika	19
3 Analize skladateljevih del	33
3.1 Začetek skladateljske poti (1951–1962/65)	34
3.1.1 Zgodnja dela: iskanje in prevzemanje znanih kompozicijskih obrazcev in izrazil	35
3.1.2 Kompozicijska »učna« leta	43
3.2 Vstop v osvobojeni zvočni svet modernizma	57
3.2.1 Poizkusi iskanja novega kompozicijskega »jezika«: »trganje« iz »domačnosti« in tradicije (1962/1965–1968)	57
3.2.2 Visoki modernizem (1969–1977)	68
3.3 »V prazno vrteči se mlin abstraktnega modernizma«: prevpraševanje modernističnih mej (1977–1985)	125
3.4 »Nova gramatikalnost« modernističnih in postmodernističnih sintez: individualna izraznost, idejna izčiščenost, osebna pomiritev modernizma in tradicije (1986–)	166
4 Zaključno poglavje: Lebičeva »metafizična dialektika«	257
4.1 Med racionalnim načrtom in »duhovnostjo« glasbe	257
4.2 Dominanca glasbeno imanentne logike ali »vdor« semantike?	265
4.3 Med modernizmom in postmodernizmom	276
4.4 Namesto zaključka	290
5 Priloge	295
5.1 Seznam skladb Lojzeta Lebiča	295
5.1.1 Kronološki seznam del	295
5.1.2 Abecedni seznam del	306
5.1.3 Seznam del glede na zasedbo	310
5.2 Članki in intervjuji Lojzeta Lebiča (kronološki seznam)	314
5.3 5. Seznam posnetkov z glasbo Lojzeta Lebiča	317

Povzetek	325
Abstract	329
Literatura	333
Imensko kazalo	349

Uvod

Dovoljujem si to predrznost, da pričenjam z anekdoto. Davnega leta 1990 sva se z dobrim prijateljem na koncertu Simfonikov RTV Slovenija dodobra »namučila« ob prvi skladbi, Lebičevem simfoničnem delu *Queensland Music*. Dvema najstnikoma, vajeima predvsem romantičnih violinskih in klavirskih koncertov, se je zdela modernistično pobarvana tvarina preprosto preveč kaotična, nesmiselna, kakofonična in kar je še takih pridevkov, povezanih predvsem s predsodki. Še bolj mučno je bilo, ko me je proti koncu skladbe prijatelj opozoril na skladatelja, ki ga je na videz poznal: Lebič je globoko zamaknjen, z zaprtimi očmi, poslušal svoje delo, česar si sploh nisem znal razložiti – kako je mogoče biti tako globoko kontemplativno poglobljen v zvoke, ki so se meni zdeli povsem brezsmiselni? Petnajst let kasneje, ko sem že pisal magistrsko nalogo o simfoničnih delih Lojzeta Lebiča, se je slika popolnoma obrnila – natančno sem razumel, v katerem trenutku je najbrž skladatelj zaprl oči, in tudi to, zakaj. Hkrati sem tedaj že vedel, da najbrž poslušam eno izmed najbolj tehtnih slovenskih simfoničnih del. Kaj se je spremenilo v teh slabih petnajstih letih? Pridobil sem splošno in, kar je še pomembnejše, glasbeno izobrazbo, muzikološki uvid, ki mi je tudi po zaslugi profesorja Lebiča, sijajnega in nenavadnega pedagoga, odprl oči za skrivnosti glasbe druge polovice 20. stoletja, ob kateri lahko vse od tistih dni uživam kot ob Mozartu, Bachu ali Beethovnu. Takšna sprememba je pomembna vsaj iz dveh vidikov: najprej govori o tem, da je za razumevanje tujega, neznanega, drugačnega pomembno predvsem znanje, odprtost, nato pa izpostavljala tudi nenavadni način Lebičevega povezovanja modernizma z bogato glasbeno-zgodovinsko tradicijo – prav Lebič mi je odkril, da je mogoče zvočno nasičeno *Žalostinko za žrtve Hirošime* Pendereckega razumeti tudi kot tridelno formo. Na neki način se mora takšna logika zrcaliti tudi v skladateljevem opusu.

Temo za to monografijo sem si torej izbral glede na lastne glasbene preference. Tak izbor, ki predstavlja izhodišče in predmet znanstvenega opazovanja, je nekoliko drzen, kajti intuitivno spoznanje o »lepem« je včasih težko potrditi tudi znanstveno, objektivistično. Vendar sem imel pri svoji izbiri srečo: ne le da sem se ukvarjal z meni drago glasbo, tudi ob samem razgrajevanju tvarine se je pokazala vrsta vprašanj, na katera je bilo moč odgovoriti le s pomočjo znanstvenega premisleka in sistematike. Šele na tej drugi stopnji je bilo mogoče izbranemu gradivu pripisati tudi vrednost: dela Lojzeta Lebiča gotovo sodijo v sam vrh sodobne slovenske in zahodnoevropske glasbe.

Izhodišče za pričujoče delo predstavlja moje magistrsko delo z naslovom *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, ki sem jo zagovarjal zdaj že davnega leta 2002. Motrenje

»zgodnjih« znanstvenih del je najbrž podobno skladateljevi nezaupljivosti do umetniških prvencev, zato je bilo treba za novo priložnost osnutke popolnoma preurediti in jih dopolniti s spoznanji, ki so se nabrala v minulem desetletju, hkrati pa sem svoj pogled razširil na celotni skladateljev opus, kar je odprlo tudi povsem nove perspektive. Ob pisanju me je ves čas vodila želja, da bi ustvaril »drugačno« skladateljsko monografijo. Te se, vsaj v slovenskem prostoru, večinoma še vedno vrtijo okrog življenjepisnih, deloma zgodovinskih vprašanj, manj pa se ukvarjajo s samimi glasbenimi deli oziroma postavljajo v značilni biografski, zgodovinski in pozitivistični maniri njihove specifik v tesen stik s skladateljevim življenjem. V tej monografiji se nasprotno poudarek seli na analize, na čim bolj fenomenološko izostren pogled. Seveda pa analitično razgrinjanje in včasih tudi popisovanje ne more biti končni namen; tako pridobljeno gradivo je namreč osnova za odpiranje pomembnih problemskih vprašanj, ki se v primeru Lebiča skoraj kot po pravilu zaokrožajo v značilne napetostne dvojice, in za končne, povzemajoče sodbe. Predstavljam si, da bo mogoče knjigo uporabljati ne le kot znanstveno monografijo, skozi katero se bo bralec pozorno prebijal stran za stranjo, temveč tudi kot nekakšen »priročnik«, morda celo koncertni vodič po Lebičevi glasbi.

Osrednji namen pričujočega dela je bil preučiti kompozicijsko-tehnične značilnosti skladateljevih del, z njimi povezane kompozicijske strategije in postopke ter idejne podstati, iz katerih izvirajo. Tak sinhroni pregled dopolnjuje diahroni: ali so se morda glavne značilnosti skozi čas spreminjale in bi zato veljalo biti pozoren tudi na morebitne slogovne premene? Pot do tega cilja je bila dolga in je potekala v treh korakih, kakor jih izkazujejo tri skupine poglavij. V dveh uvodnih poglavjih poskušam označiti skladateljevo osebnost in poetiko, kakor se kaže iz njegovih lastnih spisov in življenjske poti. V sredinskem poglavju analiziram vsa dela, ki jih je do tega trenutka skladatelj ustvaril, v četrtem poglavju pa poskušam strniti izsledke v obliki treh osrednjih tematskih sklopov. Skupine poglavij so torej ujete v krožno strukturo: od začetne postavitve teze preko središčnih analiz do končne sinteze, ki naj potrdi ali ovrže na začetku zastavljena izhodišča.

Tako sem na začetku poskušal izluščiti skladateljevo »eksplicitno« poetiko, kakršna se kaže iz njegovih lastnih zapisov o glasbi nasploh, odnosu do kompozicije in umetnosti. Analiza takih zapisov naj bi deloma že odstrnila tančico, ki načeloma zakriva nastanek umetniškega dela: iz avtorjevih zapisov je bilo deloma mogoče rekonstruirati, *kako* nastajajo posamezna dela in iz *katerih* idejnih baze izraščajo. Razgrnitev skladateljeve poetike je omogočala postavitev izhodiščnih tez, ki jih je morala sledeča analiza potrditi ali ovrči. Pri analizi glasbenih del – preučevanju »imanentnega nivoja« glasbenega dela – pa se nisem naslanjal zgolj na eno metodo,

temveč sem sledil sodobnemu metodološkemu pluralizmu. Prevladuje sicer fenomenološki postopek – v središču je analizirano delo samo in njegove imanentne značilnosti; temu se včasih pridruži primerjalni pogled (kontekstualizacija posameznega dela glede na skladateljev celotni opus ali sočasno svetovno ustvarjalnost), za določitev osrednjih problemskih sidrišč pa sta pomembni še semantično-semiotična metoda in poizkusi slogovnih opredelitev, ki seveda ne morejo mimo duhovnozgodovinskih spoznanj.

Končna sinteza analiz, strnjena v treh napetostnih dvojicah, ki odpirajo vsaka svoje problemsko izhodišče, mora potrditi ali ovreči v začetku, ob pregledu skladateljeve »eksplicitne« poetike zastavljene teze. Vendar kljub krožni strukturi sklepi ostajajo odprti: končno misel je mogoče formulirati le v obliki treh velikih problemsko-tematskih sklopov, ki ne morejo dati dokončnega odgovora, a nakazujejo možnost nadaljnjih smeri raziskovanj. Razrešitev vsakega izmed teh posameznih sklopov bi zahtevala svojo nalogo, ki bi v središče postavila najprej splošen oris problematike in natančno določitev metode (predvsem semantično-semiotične in slogovne), šele nato pa bi bila mogoča aplikacija na izbrani opus. Zato je knjigo mogoče razumeti kot shematični tloris, ki zamejuje in določa problematiko, vanj pa bo mogoče kasneje vpeti še več drugih spoznanj.

Delo je nastalo z mislijo na obhajanje 80-letnice skladatelja, vendar je slednja res le zunanji povod. Skladateljev opus še zdaleč ni zaključen in Lebič se zdi danes miselno aktiven in občutljiv prav tako kot v prelomnih letih modernističnega prelamljanja s tradicijo. Nedvomno pa je njegov opus smiselno zaokrožen, zato bodo naslednje izdaje in poizkusi označevanja skladateljevega dela predvsem dopolnitve.

Ob koncu bi se rad zahvalil vsem, ki so mi pomagali pri nastajanju pričujočega dela. Najprej profesorju Lojzetu Lebiču, ki mi je prijazno dovolil vpogled v svojo »dokumentacijo« – gore popisanega notnega papirja, ki skriva v sebi skrivnosti kompozicijskega postopka in že tudi glasbe same – in večkrat odgovarjal na moja, včasih tudi nekoliko neprijetna znanstveno-objektivistična vprašanja. Zahvaljujem se mu za dragoceni čas, ki bi ga lahko verjetno bolje uporabil pri nastajanju novih del. Podobno velja zahvala mojim kolegom na Oddelku za muzikologijo in tistim, ki so mi pomagali pri iskanju prave smeri in nastavljanju kompasa z različnimi idejami in sugestijami, ter seveda vsem tistim bližnjim, ki so morali prenašati moje raziskovalne travme in evforije.

1 **Lojze Lebič – arheolog, dirigent, skladatelj in pedagog**

Umetniško delo lahko opazujemo povsem izolirano, kot samostojno in sebi zadostno entiteto. V tem primeru se nam razkrijejo predvsem zakonitosti njegove notranje formalne ustrojenosti. Če pa nas zanimajo še gibalna in vzvodi, ki so povzročili specifično notranjo obliko, moramo raziskati tudi širši kontekst, v katerem je delo nastajalo in ki je vplival na osebnost umetnika in njegovo poetiko. Da bi lahko ustrezno razumeli in interpretirali dejavnike, ki so vplivali na spremembo skladateljeve glasbene poetike, kompozicijske tehnike in/ali kvalitete glasbenega materiala, je posamezna dela primerno vpeti v kontekst njegovega življenja.

Skladatelj Lojze Lebič se je rodil 23. avgusta 1934 na Prevaljah na Koroškem, v hribovitem, grapastem in zato nič kaj prijaznem svetu, ki je bil v času, ko je svet zajela najprej velika gospodarska kriza, nato pa še strašni pohod fašistične diktature, precej odmaknjen od na videz bolj urbaniziranih delov takratne kraljevine SHS. Vendar so tegobe sveta zajele tudi Koroško in s tem odraščajočega mladeniča, ki je živel v »trdni slovenski petčlanski učiteljski družini« (Rijavec, 1970, 9); oče Ivan je bil šolski upravitelj in profesor na gimnaziji v Ravnah, mama Neža (rojena Linhart) pa prav tako učiteljica. V času nemške okupacije in začetku druge svetovne vojne je imel Lebič šest let in družini je grozila celo izselitev, vendar je bil oče sto odstotni invalid še iz prve svetovne vojne, »zato ni bil preveč vključen v družbeno življenje in se tako ni izpostavljaj, kar je družini posredno omogočilo« (Uršič, 1994, 10), da je lahko ostala doma. Kljub temu je moral mladi Lebič hoditi v nemško šolo na Prevaljah in v Pliberk. Že ta prva mladostna leta so bodočega umetnika zaznamovala z mnogimi močnimi vtisi, ki so v njem pustili »polno nelepih podob: ubitih vojakov starojugoslovanske vojske, nemčurjev, selitev, gestapa, pomora kmečkih družin, požigov domačij, vlasovcev, čerkezov, ustašev« (Lebič, 2000b, 17).

Po vojni je Lebič obiskoval ravensko gimnazijo (1946–1952), ki je zaradi oddaljenosti od glavnih kulturnih centrov v sebi nosila značilno razdvojenost, ki je v marsičem vplivala na takrat dvanajstletnega Lebiča. Pouk se je takoj po vojni namreč začel »s takrat prevladujočo brigadirsko lopatarsko vznosenostjo« (Lebič, 2000b, 9); dijaki so v treh mladinskih akcijah gimnazijo zgradili sami, relativna odmaknjenost od Maribora in Ljubljane pa je vplivala na to, da je prvi rod profesorjev v šolske klopi lahko »pretihotapil predvojni klasično humanistični duh« (Lebič, 2000b, 9). Tako se je med bombastičnimi socrealističnimi parolami o izgradnji novega, boljšega sveta našel čas tudi za »trajnejša izročila [...], Marka Avrelija, Avgušтина, Danteja« (Lebič, 2000b, 9). Skladatelj navaja med učitelji, ki so v njem pustili največjo sled in mu pomagali, da je »prerasel samo koroško razpoloženje« (Lebič,

2000b, 9) in spoznal širša duhovna prostranstva, ravnatelja Franca Sušnika,¹ profesorja slovenščine Janka Messnerja² in profesorja likovne vzgoje Lajčija Pandurja.³

V čas gimnazijskih let sodijo Lebičevi prvi resnejši stiki z glasbo in glasbenim udejstvovanjem, obenem pa se v tem času začno tudi njegovi prvi kompozicijski poizkusi. Prav veliko možnosti za glasbeno izobrazbo mlad človek v hrupnem vojnem in povojnem času niti ni imel, vendar se je v Lebičevi družini vedno pelo in igralo na klavir (Rijavec, 1970). Tako je glasbo spoznaval »iz Novih akordov, Mohorjevih, Aljaževih pesmaric, iz not na cerkvenem koru in glasbenih ostankov, ki so se našli kje na podstrešjih« (Lebič, 2000b, 9). Z glasbo se je torej prvič srečal v skromnem okviru cerkvenega muziciranja (na kor naj bi sicer zašli tudi Bachovi preludiji, Mozart, Beethoven; Lebič, 2000b, 10; Klemenčič, 2003, 329; Petek, 2003, 18), nekaj malega priložnosti za glasbeno udejstvovanje pa je bilo tudi v šoli, kjer je skladatelja »vztrajno zanašalo [...] v razred prevaljske šole k naglušnemu harmoniju« (Lebič, 2000b, 17). Nekoliko kasneje se je pričel v domačem kraju privatno učiti še klavir. »Lojze ni bil čudežni otrok« (Rijavec, 1970, 9), je pa »ob vsem, kar je bila glasba, [...] čutil ročnost in hitro priučljivost« (Lebič, 2000b, 17).

Da skromna domača glasbena izobrazba le ni bila popolna, se je mladi Lebič prepričal v Ljubljani, kjer se mu ob prvem poizkusu ni posrečilo opraviti sprejemnega izpita za Srednjo glasbeno in baletno šolo. Tako je leta 1952 v Ljubljani vpisal študij arheologije na Filozofski fakulteti; tudi zato, ker ni bil sprejet na glasbeno šolo, vendar je bil glavni razlog predvsem ta, da »se okolju, iz katerega [je] izhajal, poklic glasbenika ni zdel resen« (Uršič, 1994, 10). Naslednje leto je sprejemni izpit vendarle opravil in tako je ob rednem študiju arheologije obiskoval še Srednjo glasbeno in baletno šolo. Od vsega začetka pa se je zavedal, »da mi je [...] ta lepa veda [arheologija] zgolj pretveza« (Lebič, 2000b, 17). Vendar pomena tega študija za skladateljevo nadaljnje življenje, sploh pa za njegov miselni raster, ne gre podcenjevati. Tako skladatelj kasneje priznava, da ga je arheologija

1 Franc Sušnik (1898–1980) je študij germanistike in slavistike na ljubljanski in zagrebški univerzi končal leta 1924 z doktoratom v Zagrebu. Po vrnitvi iz koncentracijskega taborišča (Dachau) je postal ravnatelj gimnazije na Ravnah na Koroškem, trideset let (1949–1979) pa je vodil ravensko študijsko knjižnico, ki danes nosi njegovo ime. Še pred vojno je napisal odmeven *Pregled svetovne literature* (Hartman, 1998, 377).

2 Pisatelj, esejist in prevajalec Janko Messner je končal gimnazijo na Ravnah na Koroškem in nato študij slavistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Nekaj časa je deloval kot profesor slovenščine na ravenski gimnaziji, nato se je vrnil v Avstrijo, kjer je poučeval na slovenski gimnaziji v Celovcu in bil pobudnik solidarnostnega komiteja za pravice koroških Slovencev. V ospredju njegove kratke proze, dramatike, poezije in esejistike je kritično in satirično opazovanje sočasnega dogajanja na avstrijskem Koroškem, predvsem položaja slovenske manjšine (Glusič, 1993, 80).

3 Slikar in grafik Lajčija Pandur (1913–1973) je diplomiral na likovni akademiji v Zagrebu, kjer je končal tudi specialki za slikarstvo in grafiko. Med letoma 1942 in 1944 se je izpopolnjeval na akademiji v Budimpešti. Po drugi svetovni vojni je bil zaposlen kot likovni pedagog, zadnjih deset let pred smrtjo pa kot profesor na Pedagoški akademiji (Ilich-Klančnik, 1994, 228).

naučila, »da so stalnice zgodovine tri: duh kraja – *genius loci*, narojenost – v preteklosti pripadnost plemenu ali narodu in duh časa – slog« (Lebič, 2000b, 137). Še večji vpliv arheologije gre pripisovati različnim arhetipom, ki v veliki meri zaznamujejo in mu »pomaga[jo] razumeti in pomiriti nasprotje med starim in novim, ljudskim in umetnim, trajnejšim in hitro minljivim, površnim« (Petek, 2003, 18). Lebičeva dela in njegovo poetiko – pomen in vrednost »praresnic«, ki se ne spreminjajo – je moral očitno spoznati že kot študent arheologije. Stalni konflikt med starim (»arheološkim«), po katerem brska v svoji »moderni« sedanjosti arheolog, tako očitno zaznamuje tudi skladateljevo glasbo, kar pojasnjuje Lebič takole: »Tako kot se mi kažejo arheološki svetovi ujeti med zemeljske plasti, je kdaj v mojih skladbah razumeti kak okrušek, ki se kot tujek oglasi skozi sloje sodobne zvočnosti« (Petek, 2003, 18). Če se je skladatelj na začetku svoje študijske poti vpisal na arheologijo preprosto zato, da bi imel status, pa se mu je arheologija »med študijem vse bolj spreminjala v čudovito znanost in se povsem zlila z glasbenim doživljanjem« (Lebič, 2000b, 136).

Čeprav so bili študijski začetki v Ljubljani težki – skladatelj je študiral na dveh tiri, zelo težko je prišel do prostega klavirja, kot vsakega Neljubljancana so ga spremljale »tegobe študentskega podnajemništva« (Lebič, 2000b, 17), obenem pa je moral ves čas skrbeti še, kako se bo preživel – je Ljubljana vendarle prinesla tudi pomembno novost: skladatelj se je šele tu, pri dvajsetih,⁴ srečal s pravo glasbeno kulturo (simfonični koncerti, opera, prava umetniška glasba, ki ni več ujeta v ozke okvire cerkvenega muziciranja ali funkcionalnih potreb šolskih manifestacij; Barbo, 1995, 18). Leta 1957 je skladatelj diplomiral iz arheologije in zaključil šolanje na Srednji glasbeni in baletni šoli, iz katere se izmed učiteljev še najraje spomni Vasilija Mirka, profesorja za harmonijo in kontrapunkt. Čeprav je bil Mirk zazrt v tradicionalno glasbo preteklosti in tako ni mogel bodočega skladatelja seznaniti z vsemi novostmi, ki so prav ta čas usodno spreminjale glasbeno »govorico« po zahodni Evropi (predvsem v Darmstadtu), je Lebiču ostal spomin nanj kot »svetal vzgled tihe in goreče zaljubljenosti v glasbo« (Barbo, 1995, 18).

Kot korepetitor na Srednji baletni šoli je imel Lebič po zaključenem študiju na Filozofski fakulteti ravno dovolj materialnih sredstev, da se je lahko vpisal na Akademijo za glasbo, kjer je študiral kompozicijo pri Marjanu Kozini, leto kasneje pa se je odločil še za študij dirigiranja pri Danilu Švari. Študij na akademiji se je iz različnih razlogov precej zavlekel, kar se zdi precej neobičajno, če pomislimo, da je Lebič iz arheologije diplomiral v pičlih petih letih. Enega izmed razlogov za »počasnost« kaže prav gotovo iskati v precej v preteklost usmerjenih nazorih

4 Intervju z Gregorjem Piršem (Radio Ars), februar 2003.

skladateljevih profesorjev, ki takratni mladi, prebujajoči se generaciji, ki je želela seči po novem, niso zmogli ali tudi niso želeli dati pravih informacij oziroma napotkov. Lebič se spominja: »Nihče od mojih učiteljev ni hotel vedeti, da so v Parizu in Kölnu že prirejali koncerte konkretne in elektronske glasbe. Nasploh težko presodim, kaj so mi glasbeni učitelji v resnici pomenili. Večina jih je bila malomarnih in ozkosrčnih, povsem so nam zamolčali drugo dunajsko šolo, tudi Bartóka, Hindemitha in Stravinskega« (Barbo, 1995, 17). Nekaj podobnega je razbrati iz izjave, ki jo je dal Lebič leta 1967, torej še sredi študija na ljubljanski akademiji: »Vesel sem, ker sem bil učenec Marjana Kozine. Mojster bi danes s svojim učencem in njegovimi nazori gotovo ne bil zadovoljen, toda naučil me je spoštovati glasbeno dejanje« (*Naši zbori*, 1967, 5). Skladatelj sicer govori o spoštovanju, obenem pa tudi odločno naznanja estetsko zarezo med učiteljem in učencem. Podoben ambivalenten odnos do svojih profesorjev je zaznati kasneje: »Učitelja imam v lepem spominu, ne vem pa, koliko njima in drugim v resnici dolgujem. Tedaj, v 50. in 60. letih, smo si bili v estetskih nazorih že vsaksebi. Kozina je bil čudovit človek, velik skladatelj, razumnik, zadnji glasbeniški bohem; Švara je bil akademsko oster in v tehniki nedosegljiv praktik« (Kucler, 1994, 9). Da pa so tradicionalneje usmerjeni profesorji vendarle opazili Lebičev talent, nam priča študentska Prešernova nagrada, ki jo je leta 1962 skladatelju podelil Svet Akademije za glasbo v Ljubljani za njegovo orkestrsko skladbo *Simfonieta*. To prvo skladateljevo simfonično delo, ki je nastalo še »sredi študijskih let« (1960), razkriva neoklasicistične poteze in s tem tudi vzore, ki so morali biti blizu skladateljevim mentorjem. Vendar je Lebič kmalu spoznal, da »so to samo slogovne kopije« (Lebič, 2000b, 18), medtem ko so njega privlačile novosti. A sodobne kompozicijske tehnike, kot so »dodekafonija, serialnost, ploskovna kompozicija, elektronska glasba[,] še niso prestopile [...] praga« (*Ali imamo glasbeno kritiko?*, 337) ljubljanske Akademije, zato se je bil mladi skladatelj prisiljen učiti sam, kar je seveda logično precej otežilo in podaljšalo študij. Izhod iz takratne slogovne zaprtosti slovenske uradne glasbe je Lebič videl v vse večji radikalnosti, in prav iskanje novega in drugačnega tonskega reda ga je pripeljalo k skladatelju Srečku Koporcu, ki je podobno mislečim mladim skladateljem, ko so »si pri njem ob večerih zarotniško podajali kljuko, resno govorili o drugi dunajski šoli, Messiaenu, Eimertu, darmstatskem krogu« (Loparnik, 1983, 2079). Koporc se je bil zaradi svojega svetovnonazorskega prepričanja, ki ni bilo v skladu z ozko dogmatistično politiko povojnih let, prisiljen odmakniti popolnoma na rob slovenskega glasbenega življenja in se je stežka preživljal s poučevanjem glasbe. Mladi skladatelji pa so do njega čutili še prav posebno spoštovanje, saj so v njem videli »naravnega dediča Kogojeve šole, ki je takrat o sodobni glasbi vedel največ in svojega znanja ni prikrival« (Lebič, 2000b, 18).

Podobno nezadovoljstvo nad razmerami v slovenskem glasbenem življenju tistega časa je Lebič delil še z drugimi skladateljskimi kolegi na akademiji. Ti so se že leta 1954 združili v Klubu komponistov, ki je nastal kot »reakcija na zavračanje profesorjev, da bi študenti ob koncu akademskega leta 1953/54 pripravili sklepno produkcijo kompozicijskega razreda Akademije za glasbo« (Barbo 2001, 43). Lebič se je Klubu komponistov očitno pridružil nekoliko kasneje, saj so njegovo skladbo prvič izvajali šele na zadnjem komornem večeru kluba 18. marca 1958.⁵ Proti koncu leta 1961 je jedro skladateljev, ki je že prej sestavljalo Klub komponistov, želelo nadaljevati že zastavljeno delo; mladi skladatelji so bili namreč tudi v začetku šestdesetih let, podobno kot prej med študijem, »nezadovoljni z možnostmi za predstavitev svojih skladb« (Barbo, 2001, 79). Zato so se zbrali v skupini Pro musica viva, ki je sprva delovala v obliki neformalnih srečanj in pogovorov, kasneje pa se je njena dejavnost razmahnila in je vključevala poleg prirejanja koncertov tudi izdajanje nočnega materiala. Kolegom D. Božiču, K. Cipciju, J. Ježu, I. Petriću, A. Srebotnjaku, M. Stibilju in I. Štuhcu (v skupino je bil sprejet kot zadnji) se je pridružil tudi Lebič, ki je v letih 1961–62 sicer služil vojaški rok in se je zato »dejavnije vključil v njeno [skupine] delovanje šele po vrnitvi v Ljubljano« (Barbo, 2001, 84). Članov skupine ni povezoval nadrobni estetski program, temveč »preprost dialektični princip, po katerem se nova glasba upre stari« (Loparnik, 1983, 2079). »Člani skupine so si bili na idejni ravni enotni v preseganju 'nesodobnosti', vsega, kar ni nova glasba. Njihove kompozicijsko-tehnične rešitve, ki jih je določala poetika vsakega izmed njih, pa so bile različne« (Barbo, 2001, 86). Člani skupine so si bili zelo različni – »po rodu, šolanju, profesorju kompozicije, glasbeni predizobrazbi. Tudi glasbeno-estetsko in politično« (Učakar, 2004, 43) so bili vsaksebi. Lebič ni sodil med glavne in najbolj izpostavljene idejne nosilce skupine; stal je nekoliko v ozadju, poslušal svoje kolege in se izraževal ob prebiranju novjših partitur in poslušanju posnetkov takrat nove glasbe (Rijavec, 1970, 9). Pomembnejši preboj je dosegel šele z duom za violo in violončelo *Meditacije za dva*, ki je bil prvič izveden na koncertu komornih skladb skupine Pro musica viva 13. oktobra 1965; pohvalne besede je zdaj zapisala tudi kritika (K. Ukmar; P. Kurec; Barbo, 2001, 103–104). Od takrat naprej so se Lebičeve skladbe bolj redno izvajale skoraj na vseh koncertih skupine. Že na naslednjem koncertu Slovenske filharmonije 27. junija 1966 je bila izvedena njegova kantata *Požgana trava*, dobrega pol leta kasneje pa je isti orkester s solistoma Acijem Bertoncljem in Igorjem Deklevo predstavil še *Sentence* za dva klavirja in orkester.

Ta skladateljski preboj je bil zagotovo povezan tudi z Lebičevo uveljavitvijo v zborovskem dirigiranju. In prav predajanje tej dejavnosti je nedvomno še dodatno

5 Tega prvega poizkusa glasbena kritika ni najbolje ocenila (U. Prevorsek). (Barbo, 2001, 43.)

upočasnilo njegov študij. Tako je v sezoni 1960/61 postal dirigent Akademskega pevskega zbora Tone Tomšič, ki je prav takrat praznoval petnajstletnico delovanja, zbor pa je po odsluženem vojaškem roku nato vodil še dve sezoni. Leta 1962 je prišlo vabilo obolelega dirigenta Komornega zbora RTV Slovenija Milka Škoberneta, naj, najprej kot pomočnik, potem pa tudi kot vodja, prevzame ta takrat zelo ugledni zborovski ansambel (*Naši zbori*, 1967). Prav pod Lebičevim vodstvom je Komorni zbor RTV Slovenija dosegel svoj ustvarjalni višek, o čemer pričajo številna vabila na gostovanja, nagrade (tako domače kot mednarodne) in uspeli posnetki. Lebič je z zborom gostoval v Bydgoszczu na Poljskem (1966), na Flandrijskem festivalu v Belgiji (1968), Ohridskem poletju v Makedoniji (1968), v Jihlavi na Češkem (1969), na Bienalu sodobne glasbe v Zagrebu (1969) in na Dubrovniških poletnih igrah (1969). Še posebej pomembno in odmevno je bilo gostovanje v poljskem Bydgoszczu; o velikem uspehu koncerta s slovensko glasbo (Gallus, Plavec, Dolar) sta poročala tako Dragotin Cvetko⁶ kot Borut Loparnik (*Naši zbori*, 1966, 5), obisk Poljske pa je bil pomemben tudi za Lebiča – skladatelja: prvič je namreč lahko prisostvoval festivalu Varšavska jesen, kjer je takrat slišal, kako se razvija aktualna sodobna glasba drugod po Evropi. »Doživetje koncertov Varšavske jeseni [...] 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« (Šegula, 1983, 99). Prav iz tega »srečanja, ko sem se poslavljaj od domače poznoromantične tradicije in se prepustil novim vplivom, je nastala kantata *Požgana trava*« (Lebič, 2000b, 18), iz podobnih vzpodbud pa so nastale še nekoliko bolj abstraktno (dvanajsttotsko) domišljene *Sentence*.

Uspešnim gostovanjem in snemanjem plošč (poleg domačega tudi za belgijski radio I Fiaminghi in Europa ter za Matico hrvatsko; Lebič, 2000b, 181) so sledila prva priznanja: dvakrat zlati orfej, najprej za interpretacijo *Šalji vk* Emila Adamiča in treh Gallusovih motetov na festivalu Jugoslovanska muzika na radiu v Beogradu (1966) in nato za delo s Komornim zborom RTV Slovenija (1969), druga nagrada Jugoslovanske radiotelevizije za interpretacijo skladbe *Do fraig amors* Jakoba Ježa, zlata medalja glavnega odbora Zveze skladateljev Jugoslavije za zasluge in delo pri propagiranju in afirmiranju jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v svetu (1970), kot krona desetletnega dela pa je prišla prva nagrada BBC London na mednarodnem tekmovanju posnetkov sodobne glasbe »Let the Peoples Sing«. A najpomembnejša je bila prav gotovo nagrada Prešernovega sklada za kreativno

6 Cvetko piše: »Svoj program je [zbor] izvedel v vsakem oziru odlično. S tehničnega vidika je skladbe izdelal do največjih potankosti. Zlit v eno samo uravnoteženo celoto je iz najčistjšega pianissima z lahkoto prehajal v forte ali fortissimo in obratno, ubrano se je stapljal tako v enozborju kakor večzborju. Tudi interpretacijsko je bil izvrsten. V njegovi izvedbi so bile izrazne finese podane dognano, pretehtano, z velikim znanjem za stil« (Cvetko, 1966, 13).

dirigentsko delo v vodstvu Komornega zbora RTV Slovenija, ki jo je skladatelj prejel leta 1966 po zaslugi odličnih interpretacij in premišljene izbire koncertnih sporedov, na katerih so bila redno dela slovenskih skladateljev vseh slogovnih obdobj, pomembne svetovne novitete in dela iz železnega zborovskega repertoarja.

Ves ta čas je Lebič tudi komponiral in ustvarjanje naj bi mu bilo že v tem času veliko pomembnejše kot poustvarjalna dejavnost. Skladatelju se celo zdi, da se je v dirigentski vlogi vedno znašel nekako po naključju. »Vedno se je zgodilo, da jim je manjkal dirigent; jaz sem bil pri roki in so me povabili. Nikoli nisem imel namena, da bi bil to moj cilj. [...] Bolj me je privlačila kompozicija – tam je človek bolj sam« (Uršič, 1994, 11). Vendar so spremembe v Lebičevi kompozicijski tehniki in tudi v kvaliteti njegovih del nedvomno povezane z izkušnjami, ki jih je pridobil v delu z glasbenim ansamblom in z obiskom tujih glasbenih prestolnic, kamor je potoval skupaj z zborom in kjer je spoznaval sodobno evropsko glasbeno ustvarjalnost. Zato ni čudno, da so po letih trdega učenja in spoznavanja kompozicijskih veščin – najprej na pogovorih in srečanjih v skupini Pro musica viva, nato pa še z obiskovanjem festivalov v tujini – prišli prvi skladateljski uspehi. Simfonično delo *Korant* je bilo krstno izvedeno leta 1969 na graškem festivalu Musikprotokoll, zanj pa je prejel najprej prvo nagrado Jugoslovanske radiotelevizije (1970) in nato še nagrado Prešernovega sklada (tudi za kompozicijo *kons (a)* za komorni ansambel, 1971). V tem času nastane tudi naslednje simfonično delo, *Nicina*, ki je »zamišljena kot resnejši par k vitalistični skladbi *Korant*« (Lebič, 2000b, 144).

Leto 1972 predstavlja pomemben mejnik. Lebič je diplomiral na ljubljanski Akademiji za glasbo, končalo se je obdobje velikih uspehov zborovskega dirigiranja in Lebič se je zaposlil na Glasbenem oddelku Pedagoške akademije v Ljubljani, kjer je poučeval dirigiranje in metodiko dela v ansamblih. Še prej je istega leta obiskal Darmstadt, kjer se je na sloviti poletnih kompozicijskih tečajih že od konca druge svetovne vojne naprej »odkrivala« nova glasba in prihodnje smernice. Vendar je Lebič na tečaj prišel v času, ko sta pomen in moč festivala že bistveno oslabela. Skladatelj priznava, da je v Darmstadt prišel »[p]repozno: od velikih iz Steineckejevega junaškega časa je bil tam samo še Stockhausen« (Loparnik, 1983, 2082). Podobno v skladatelju ni pustil pomembnejše zarez niti obisk beograjskega studia, kjer je sicer spoznal, »da je z elektronskimi napravami mogoče ton akustično, fizikalno veliko bolj natančno določiti kot s tradicionalnimi sredstvi« (Šivic, 1977, 9), a v njegovem opusu elektro-akustične kompozicije ne zavzemajo vidnejšega mesta.

Do skladatelja je tako s časom prodiralo vse več informacij, kar gre povezovati tudi s prvimi političnimi »odjugami«. Od leta 1961 so skladatelji sodobne kompozicijske tokove lahko spoznavali na zagrebškem Bienalu, Lebič pa se je učil tudi

posredno preko knjig in člankov, v katerih so pomembni evropski skladatelji tistega časa razgrinjali svoj metier – tako je bral »Stockhausnove [prispevke] v *Struktur und Erlebniszeit* in ... *wie die Zeit vergeht* ...», Ligetijeva razmišljanja o spremembah glasbenih oblik v *die Reihe* in *Darmstädter Beiträge* in seveda Boulezov *Penser la musique aujourd'hui*« (Loparnik, 1983, 2082). To je bil torej čas, ko se je skladatelj dokončno odpovedal staremu tonskemu redu in »tradicionalni glasbeni domačij-skosti« (Loparnik, 1983, 2082). Trenutek je bil primeren: skladatelj se je po dokončanem študiju in z redno službo ustalil, prva priznanja pa so mu dajala pogum, da je na pravi poti. Končala so se leta »slepega« iskanja in divjega trganja vseh vezi, ki so ga še vezale s preteklostjo, zato so nova dela postajala bolj uravnotežena in pretehtana. Značilno je, da je v to »novo obdobje« Lebič stopil z revizijo svojega starejšega dela; leta 1972 je namreč popravil *Sentence* – strogi in včasih tudi »suhi« dvanajsttonski red je dopolnil z bolj dinamično kadenco in občutenim, harmonsko redkejšim in lebdečim koncem. Kot vrh in sinteza modernističnih snovanj pa so med letoma 1973 in 1974 nastali *Glasovi* za orkester godal, tolkal in brenkal, za katere je skladatelj prejel prvo nagrado Jugoslovanske radiotelevizije za simfonično skladbo na Tednu radia v Ohridu leta 1975. Še korak naprej pomeni *Tangram* (1977), v katerem zaznamo že rahel odklon od stroge in hermetične modernistične doktrine – skladatelj je očitno našel svoj glasbeni izraz, ki ne sledi slepo aktualnim svetovnim vplivom, obenem pa se ne zadovoljuje s tradicionalnimi vzorci.

Od začetka osemdesetih let se Lebič vse bolj vključuje v javno družbeno in kulturno življenje, v jugoslovansko in kasneje še posebej slovensko. Leta 1980 ga najdemo med sopodpisniki zahteve po pluralno usmerjeni *Novi reviji*, v krogu katere ga kasneje srečamo še večkrat. »Razlogov, da se znajdevam v bližini *Nove revije*, je več. Tam je mogoče srečati nekaj najbolj vznemirljivih ustvarjalcev, akademikov, profesorjev, znanstvenikov, teologov, pravnikov. Kar pri teh ljudeh cenim, je svobodnjaštvo. Brez zadržkov so do različnih kultur, religij, narodnosti, estetik. Skupna jim je humanistično razumska kultura. Ko se o čem dogovorijo, se razidejo in vsak zase se vrne v svoj neodvisni umetniški, filozofski ali znanstveni svet« (Lebič, 2000b, 139). Morda je skladatelj prav slednje pogrešal v skupini *Pro musica viva*, ki je razpadla že proti koncu leta 1967 prav zato, ker so »estetska razhajanja [...] vse očitneje postajala prevelika« (Barbo, 2001, 109), obenem pa v »skupini ni bilo dovolj temeljne interesne povezanosti, ki bi slonela na pretehtanih ali vsaj mladostno viharinskih umetniških izhodiščih, v katerih bi bolj jasno videli svojo vlogo, možnosti in dolžnosti« (Loparnik, 1983, 2079). Leta 1981 postane Lebič sekretar jugoslovanske sekcije v mednarodni organizaciji za sodobno glasbo ISCM in to funkcijo opravlja vse do slovenske osamosvojitve. Vse bolj pomembno postaja tudi njegovo delo na Pedagoški akademiji. Leta 1982 prejme red zaslug za narod s srebrno zvezdo za

pedagoško delo na Glasbenem oddelku Pedagoške akademije, istega leta skupaj z Borutom Loparnikom izda učbenik *Osnove glasbene umetnosti* za pouk umetnostne vzgoje v srednjih šolah, v katerem se že zrcali avtorjev zgoščen in jasen pogled na glasbeno umetnost – na osnovne principe oblikovanja in razvijanja glasbene stvari – ter na obsežen glasbeni material (Lebič, 1982).⁷ V letih 1983–1985 je Lebič celo predstojnik oddelka, zato ga še toliko bolj prizadene njegova ukinitve spomladi leta 1987. »Nastala je nova kulturna rana, ki se širi s stihijo zla, kakršna se je za glasbo začela z razpolovitvijo ur, namenjenih glasbeni vzgoji. [...] Kruto preizkušani glasbeni učitelji po naših šolah so z ukinitvijo izgubili svoj človeški in strokovni domicil, odvzeta jim je bila pripadnost s v o j i šoli, s v o j e m u seminarju in knjižnici, s v o j i m učiteljem« (Lebič, 1988, 118). Kljub temu da gre za uglednega umetnika, ki ta čas prejema številna domača in mednarodna priznanja – skladba *Novembrske pesmi* (1981/82) je izbrana med deset najbolj uspešnih del leta na kompozicijskem tekmovanju Rostrum v Parizu leta 1985, za vokalno instrumentalno scensko delo *Fauvel '86* prejme skupaj s koreografinjo Ksenijo Hribar in dirigentom Jernejem Habjaničem nagrado Prešernovega sklada – ostane njegov glas bolj osamljen, kulturna in šolska politika ga preslišita.

S študijskim letom 1986/87 postane Lebič profesor za glasbeno teoretične vede na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani (predava predmet harmonsko-oblikovna analiza), kjer deluje vse do svoje upokojitve leta 1998. V tem času nastane vrsta »zrelih mojstrov, ki zaznamujejo povsem izjemne viške izvirnega slovenskega glasbenoustvarjalnega duha« (K. Bedina, v Lebič, 2000b, 151). Po reviziji starejših *Nicine* (1981) in *Požgane trave* (1986) sledijo v enakomernem zaporedju z intervali štirih let štiri simfonična dela (*Uvertura za tri instrumentalne skupine*, *Queensland Music*, *Simfonija z orglami* in *Glasba za orkester – Cantico I*), v katerih se Lebič predstavlja kot samostojen ustvarjalec, ki je dosegel svoj osebni glasbeni izraz, s prečiščeno kompozicijsko tehniko. Mojstrstvo in zrelost dokazujejo tudi številna priznanja iz tega časa, denimo izvolitev v naziv rednega profesorja, članstvo v mednarodnih glasbenih žirijah (Concorso Internazionale di canto corale Seghizzi, 1981; Kompositionen Wettbewerb Spittal an der Drau, 1986), sodelovanje na Kompozicijskem seminarju v Grožnjanu (1988), ter številne izvedbe njegovih skladb na festivalih in koncertih po vsem svetu (Lebič, 2000b, 181): Svetovni glasbeni dnevi (Bruselj 1981, Zürich 1991, Bukarešta 1999, Jokohama 2001, Ljubljana 2003, Zagreb 2005, Växjö 2009, Wrocław 2014),⁸ Musikbiennale Berlin, Bienale Zagreb, Musikprotokoll Gradec, Pan Music Festival Seul, Varšavska jesen, Trieste prima, MittelFest Čedad, Danubiana Temišvar, Unisa Transnet Pretorija, Golden

7 Učbenik je bil v medijih sprejet z nekaj zgočimi kritikami (Stibilj, 1982, 5; Höfler, 1982, 8).

8 Lebič je član umetniškega komiteja, ki pripravlja Svetovne glasbene dneve v Ljubljani leta 2003.

Gate International Choral Festival v San Franciscu idr. V zadnjih dveh desetletjih se tem uspehom pridružijo še najvišje časti: od leta 1991 je Lebič dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, skupščina občine Ravne na Koroškem mu leta 1993 podeli zlato plaketo Prežihovega Voranca za življenjsko delo, za dolgoletni skladateljski opus dobi leta 1994 po treh nagradah iz Prešernovega sklada Prešernovo nagrado za dosedanje skladateljsko delo, leta 2005 še stanovsko Kozinovo nagrado in leta 2011 Župančičevo nagrado mesta Ljubljana, leta 1995 postane redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti ter leta 2005 zunanji član Kraljeve flamske akademije znanosti in umetnosti in od leta 2012 dopisni član Hrvaške akademije znanosti in umetnosti. Vsa ta priznanja, nagrade in časti »utemeljujejo skladatelj pomen v slovenski umetnosti [...] in mu že za življenja zagotavljajo status klasika sodobne glasbe« (K. Bedina, v Lebič, 2000b, 151).

Iz kratkega pregleda skladateljevega življenja je razvidno, kako se je postopoma, a premočrtno gradila občutljiva umetniška osebnost. Vendar je ta »razvoj« večkrat potekal tudi po različnih vzporednih tirih. Tako je skladatelja že v mladosti zaznamovala dvojnost med »podeželskim koroškim odraščanjem« (Lebič, 2000b, 104) in širnim svetom, ki se mu je odprl s prihodom v Ljubljano; ta razdvojenost se je kasneje nadaljevala v nekoliko spremenjeni obliki: skladatelj ves čas poudarja pomen lastne, slovenske glasbene ustvarjalnosti, obenem pa mu radovedni pogled redno uhaja v širni svet, kjer se kalijo aktualne kompozicijske novosti. »Dvotirnost« se je nadaljevala tudi po prihodu v Ljubljano: poleg študija glasbe še arheologija, ki je s svojim specifičnim dožemanje preteklega v veliki meri zaznamovala skladatelj sploštljiv, a ne suženjski odnos do tradicije. Zvestoba glasbi se ni kazala zgolj v neumornem ustvarjanju vedno novih kompozicij; sprva se je skladatelj veliko predajal tudi dirigentskemu delu, kasneje pedagoškemu (Pedagoška akademija, Filozofska fakulteta, učbenik), po letu 1980 pa se redno vključuje še v širše slovensko družbeno življenje – tako kot vsestransko razgledan intelektualac kot tudi kritičen opazovalec slovenskega glasbenega življenja, aktualnega in zgodovinskega.⁹ Lebič se nam kaže kot večplastna osebnost: za razumevanje njegovega umetniškega dela zato niso brez pomena skladatelj študij arheologije, dolgoletno vodenje zborov, kjer se je naučil specifik zborovskega zvoka in dela v velikih ansamblih, ter pedagoška dejavnost, ki ga je prisilila v jasno in pregnantno formuliranje osnovnih zakonitosti in značilnosti glasbene umetnosti. Prav ta širina in vsestranskost v skladatelju zbuja najrazličnejše dualizme – med racionalnostjo in iracionalnostjo, med novim in tradicionalnim, med temperamentnim in meditativnim, iz njihovega obvladovanja pa rastejo umetniška dela.

⁹ Med takimi deli zasluži največ pozornosti pregled slovenske glasbene ustvarjalnosti *Glasovi časov*. Sedem »esejev« – prispevek se v resnici giblje med bolj poljudnim in strokovnim – je v nadaljevanjih izšlo v reviji *Naši zbori* (gl. literaturo).

2 Lebičeva »eksplicitna« poetika

Posledica novejšega razvoja človeške duhovne zgodovine, ki v soglasju z dualističnim mitom »strogo ločuje med intelektom in intuicijo, med mišljenjem kot racionalno in občutenjem kot le-tej nasprotujočo zasnovo človeka« (Bergamo, 1998, 10), kar je spodbudilo popolno specializacijo človekovih duhovnih in materialnih disciplin, je ostro ločevanje med razmišljanjem o glasbi (muzikologija kot znanost) in njenim produciranjem (skladateljstvo 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« (Bergamo, 1998, 10). Tudi skladatelji, ki morajo biti vse bolj usmerjeni v obvladovanje in poznavanje neštetihih kompozicijskih tehnik in kompozicijsko-tehničnih postopkov – od historičnih do tistih, ki so zaznamovali drugo polovico 20. stoletja in se večkrat že v resnici križajo s fizikalnimi zakonitostmi zvoka, algoritmičnimi matematičnimi enačbami in prostorskim dojemanjem časa – 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 umetnikovega dela. V današnjem postmodernem času, v katerem naj bi se dokončno odpovedali subjektivnosti, se zdi skladateljem »sumljivo« tudi izražanje lastnih poetoloških izhodišč; tisti, ki se izmikajo subjektivnemu »izražanju«, opisujejo zgolj »tehnološko« plat svojih del (po katerih postopkih se je orientiral kompozicijski proces, kako so urejeni različni parametri glasbenega stavka in formalna podoba skladbe), tisti, ki pa ponovno zaupajo izrazni moči lastnega jaza, tega ne priznavajo na glas v jasno izraženih proklamacijah, temveč se raje skrijejo za preproste besede, kot na primer »naj govori glasba«, ki jih pogosto srečamo v koncertnih listih (Pompe, 2003).

Pomembnosti misli o glasbi, ki naj spremlja dejansko glasbo, se očitno zaveda Lojze Lebič, kar lahko sklepamo na podlagi številnih objavljenih tekstov in intervjujev, v katerih se skladatelj v izbrani slovenščini – ta dokazuje, da skladatelj vsako verbalno izražanje misli o glasbi jemlje skrajno resno in se nanj vnaprej pripravi¹⁰ – opredeljuje do svojega poklica, glasbe nasploh, razlaga bistvene poteze kompozicijskega procesa, razkriva, kdo so bili in so še njegovi vzorniki, kakšen je odnos do domače glasbe, iz najbolj iskrenih prispevkov pa je mogoče razbrati tudi skladateljev svetovni nazor, ki prav gotovo v marsičem določa njegovo skladateljsko poetiko. Tak

10 Tu bi lahko poiskali vzporednico s skladateljevim kompozicijskim procesom, ki prav tako poteka v dveh jasnih fazah: šele natančno premišljeni skici sledita dejanski zapis in »komponiranje«.

odnos do miselnega prediranja v bistvo glasbene substance lahko razumemo tudi kot posledico Lebičevega dolgoletnega proforskega dela na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete, kjer je vzgajal mlade muzikologe, katerih osnovno opravilo naj bi vendarle bilo »razmišljanje« o glasbi in njeno raziskovanje, in še pred tem na Pedagoški akademiji, kjer je bilo razlaganje osnovnih zakonitosti glasbe in glasbenosti povezano s pedagoško-didaktičnimi dejavniki. Skladatelj je tako kot profesor prepoznal pomembnost artikuliranega in pregnantnega podajanja bistvenih zakonitosti kompozicijskega stavka, glasbene forme in skladateljskega materiala; v tem smislu gre razumeti tudi njegovo soavtorstvo pri učbeniku za pouk umetnostne vzgoje v srednjih šolah (Lebič, 1982).

Seveda pa moramo biti pri pregledovanju skladateljevih misli o glasbi previdni. Je iz njih dejansko moč izpeljati skladateljevo poetiko oziroma že kar glavne značilnosti njegovega ustvarjanja? Na previdnost pri tem opravilu nas opozarja Hermann Danuser, ki ločuje med »eksplicitno« poetiko, ki jo lahko razberemo iz tistega, kar povedo skladatelji sami o principih lastnega ustvarjanja, in »faktično poetiko« kot muzikološko rekonstruiranim ustvarjalnim procesom (Danuser, 1990a). Za slednjo je prav gotovo odločilen glasbenoanalitični delež, ki na podlagi konkretnih glasbenih del in njihovega ustroja preverja usklajenost med idejami skladatelja, ujetimi v »eksplicitno poetiko«, in končno realizacijo, iz katere je mogoče razbrati »faktično poetiko«.

Lebičeva »eksplicitna poetika« na prvi pogled ne kaže kakšne posebne zaključenosti in osredinjenosti. 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 formulirani, a v svojem bistvu ujeti v močna nasprotja, za katera se zdi, da v veliki meri zaznamujejo skladateljevo osebnost, poetiko in s tem tudi umetniška dela. Takšnih napetostnih dvojic je več in na poti razkrivanja skladateljevih svetovnonazorskih korenin in glasbene poetike bi lahko našli še več stranskih dvojnih vej. V grobem lahko razločimo vsaj pet takšnih parov:

1. Lebičev kompozicijski proces je očitno ujet »med logiko razuma in 'logiko' srca« (Dekleva, 1994, 4), ki se v končni realizaciji zrcali v polarnosti med strogo določenim (serialno-algoritmčnim, notiranim) in bolj svobodnim (aleatoričnim, improvizacijskim)

2. bistvo glasbe se skladatelju očitno kaže kot nepomirljivo nasprotje med matematično-objektivno opredeljivostjo – torej naravno danim, fizikalnim – in transcendentalno neizrekljivim, saj je zanj glasba po eni strani »stvar razmerij, proporcev [in jo] [p]oslušamo kot nekaj logičnega« (Potočnik, 1994, 9), spet drugič pa jo razume kot »odraz višjega reda« (Lebič, 1996a, 39) ali »zvenečo metafiziko« (Bevc, 1992, 21)
3. skladatelj glasbo razume v Hanslickovem smislu kot avtonomno umetnost, ki nima sporočilne funkcije, vendar vseeno priznava, da je glasbi »treba vrniti več pripovedne moči, to pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso« (Lebič, 2000b, 117)
4. dialektičnost zaznamuje Lebičev odnos med navezanostjo na rodno Koroško in njeno pokrajino, ki »zelo opredeljuje skladatelja, bolj kot njegova narodnost« (Potočnik, 1994, 8), ter odprtostjo za najnovejša dogajanja v svetu, preko ozkih mej domače države; ta kozmopolitizem, ki najprej korenini v dojetanju in poznavanju lastnega koščka sveta, 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« (Kunej, 1994, 15) – takšno dvojnost zaobjema misel, da je skladatelj »doma svetovljan, v tujini pa Slovenec« (Forstnerič Hajnšek, 2010, 15)
5. vsa ta navidezna nesoglasja se iztekajo v vprašanje o skladateljevi slogovni opredeljenosti (natančneje kot skladatelj sam jo lahko opredeli muzikološka stroka), 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« (Lebič, 2000b, 22), medtem ko se njegova glasba razpne med primarne arhetipske vzorce in aktualno sodobnost.

Vsa ta nihanja, razpetosti in dialektične odnose bi sicer lahko razumeli kot značilnosti avtorjevega nejasnega in heterogenega umetniškega kredo, vendar se zdi, in to bo pokazalo nadaljnje izpeljevanje in glasbena analiza del, da prav iz njih raste Lebičeva glasba. Za razumevanje Lebičeve glasbene poetike niso toliko zanimive skrajnosti same, temveč veliko bolj principi, po katerih so te napetosti med seboj urejene, morda kolažno nanizane ali pa uravnotežene v organsko ustrojeno telo.

Najodločilnejši izmed teh principov se razkrije že takrat, ko poskušamo razbrati skladateljev odnos do bista glasbe. Lebič zelo razločno določa umetniški material, iz katerega skladatelj oblikuje svoja dela; gradivo predstavljajo »akustični pojav[i]« (*Sodobnost*, 1970, 337), medtem ko je skladba »selekcija akustičnih pojavov« (*Sodobnost*, 1970, 337). 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 izbrani material. Izbira je prepuščena skladateljskemu jazu, vendar sta glasba in z njo skladatelj vseeno »odvisna od ustaljenih pravil – konvencij, od različnih slovnice in sintaks« (Barbo, 1995, 20). Te se najizraziteje kažejo v razmerjih, proporcih, 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« (Lebič, 2000b, 30), preko nje – preko simbolnih razmerij – pa je glasba povezana s svetim. Skladatelj torej material izbira sam – Lebič ves čas poudarja, da spoštuje avtorstvo (Dekleva, 1994) – vendar postaja preko proporcev, ki jih določa, povezan z »višjim spoznanjem« (Loparnik, 1983, 2090), saj je glasba »odraz višjega reda« (Lebič, 1996a). Skladatelj mora torej dobro obvladati svojo obrt – pravila, slovnice in sintakse; toda do končnega rezultata – umetniškega dela z estetsko vrednostjo – ga ne more pripeljati le lastna racionalnost, temveč ob temu tudi skrita intuicija, »vgrajena« duhovnost. Skladatelj je prepričan, »da je za dobro glasbo potrebna milost, šele potem večšina« (Lebič, 2000b, 141). Glasba je zato »najprej višje spoznanje, potem šele s pomočjo teorije in znanosti (analiza) razberljiv estetski predmet« (Petek, 2003, 18). Podoben odnos se zrcali v misli, da je »glasba tudi dejanje ljubezni« (Šegula, 1983, 99). Prav v tej izjavi že zasledimo tisti nadrejeni princip, ki posreduje med racionalnim principom skladateljeve izbire in končnim zvočnim rezultatom skladbe, v katerem odzvanjajo v kozmos vdolana matematična razmerja, zaradi katerih se glasba spreminja v transcendentalno »zvenečo metafiziko«: pot do nje vodi preko ljubezni kot posebne visoke oblike ETOSA. Odtod visoka vrednost, ki jo Lebič pripisuje glasbi – ta je povezana z esencialnim in eksistencialnim, je »nekaj, kar je povezano z življenjem in smrtjo«. ¹¹

Skladatelj poudarja pomen etosa kot posrednika in urejevalca med »razumom« in »emocijo« – H. H. Eggebrecht bi zapisal med *mathesis* in emocijo (Dahlhaus, 1991) – tudi na nivoju kompozicijskega procesa. Vsako ustvarjanje je namreč »razpeto med dve skrajnosti – med veliko določenostjo pravil in popolno svobodo skladatelja« (Lebič, 1979a, 54), vendar se skladatelj v »zlato kletko svobode« (*Glasbena mladina*, 1990, 11) zapre sam. »Glasbe ni mogoče ustvarjati ali poslušati samo z razumom ali samo s čustvi« (Svoljšak Cehner, 1993, 9), kar se kaže v skoraj vseh pomembnih skladateljskih konceptih, ki »združujejo bistvene naravoslovne hipoteze (razumskost) z veliko mero religioznega ustvarjalnega mita (intuitivnost)« (Dekleva, 1994). Ali še drugače: skladatelj je prepričan, da so »[n]ajvišji dosežki evropske glasbe – Gallus, Bach, Mozart, Messiaen, Bartók – nastali iz skladnosti med

11 Intervju z Gregorjem Piršem (Radio Ars), februar 2003.

disciplino, organiziranostjo in razumom ter domišljijo, spontanostjo in srcem« (Jaklič, 2005, 9). Pomembno razpetost občuti skladatelj sam, ko priznava, da je »svoje bivanje [...] vedno čutil med zahodno Descartesovo logiko razumevajočega uma (Messiaen, Boulez ...) ter vzhodno Pascalovo logiko srca (Ligeti, Lutosławski ...)« (Lebič, 2000b, 104) ter da glasbo doživlja in ustvarja »z obema obrazoma: pitagorejskim kot 'zvenečo metafiziko' in drugim aristotelovskim kot 'govorico srca'« (Križnar, 2003, 9). Nobena izmed skrajnosti ne vodi do zadovoljujočega končnega rezultata; ta je namreč posledica ravnovesij, omejitev in ravnotežja: »[m]ojster se kaže v omejitvi« (Križnar, 2003, 9), v »ravnotežju med razumom in čustvi, med omejitvami in svobodo« (Antoni, 2000, 10). Takšno ravnovesje je posledica in »sad trdega, dolgotrajnega brušenja, popravljanja in preverjanja« (Lebič, 2000b, 27). Iz teh izjav ponovno izstopa vloga etosa, ki se v ustvarjalnem aktu kaže kot odgovornost do umetniškega dela, ljubezen do ustvarjanja in umetnosti ter z zaupanjem v duhovno vrednost umetniške stvaritve. Lebič poudarja, da je »pomembna odgovornost do ustvarjalnega dejanja, do komponiranja« (Lebič, 1979b). Pomembna stvaritev nastane le, »če je ustvarjajoči v 'etičnem stanju'« (Kucler, 1994, 9) in ko skladatelj nase prevzame »še vsebino nekega etičnega bremena« (Lebič, 2000b, 18–19). Etičnost zaznamuje torej kar tri plati ustvarjanja, ki pa so med seboj nujno povezane: (1) v ustvarjalni akt mora umetnik vložiti maksimalni napor, znanje in iskrenost, (2) to predano delo – »najpomembnejše je, da si glasbi zvest« (Lebič, 1986, 75) – potem prinaša rezultate pri vzpostavljanju ravnovesja med številnimi skrajnostmi (predvsem med racionalno logiko in intuitivno afektnostjo), (3) na ta način izčiščeno umetniško delo pa se končno s svojo visoko duhovno vrednostjo (etičnostjo) približuje »zveneči metafiziki« in »višjemu redu« ter v njiju počasi prehaja. Šele tako se nam razkrije bistvo Lebičeve ustvarjalne poetike in estetike: teh ne zaznamujejo toliko skrajne napetosti in navidezna protislovja, ki jih lahko razpoznamo na površini, temveč urejevalni etični princip, s pomočjo katerega se umetniška dela spremenijo v simbole transcendence, Biti same (Heidegger, 1998).

»Glasbeno delo [je tudi] spoj glasbene logike (oblike) in psihologike (vsebina)« (Lebič, 2000b, 34). Ta trditev odpira dve naslednji široki problemski področji: vprašanje forme in semantičnosti glasbenega toka oziroma glasbe same. Lebič priznava, da stiske različnih napetosti »kot skladatelj najbolj čuti na ravni forme« (Dekleva, 1994), ki je za glasbeno oblikovanje očitno središčnega pomena, saj »so vsa pomembna glasbena dela [...] grajena z velikim arhitektonskim premislekom« (Dekleva, 1994). Formalna ustrojenost postane še toliko odločilnejša, saj je glasbeni material – posebno v 20. stoletju, ko je razpadla tradicionalna funkcionalno-harmonska sintaksa – »strašno krušljiv« (Potočnik, 1994, 9) in ga je treba ves čas skrbno nadzorovati in obvladovati. »[B]rez *kako* (oblike) je tudi najboljša

misel izgubljena» (Lebič, 2000b, 33), zato si skladatelj še »pred komponiranjem« pripravi nadroben načrt, v katerem »so polja skladateljskih operacij, časovna razmerja, dramaturgija celote vnaprej začrtani, prav tako so izbrana tudi vsa gibala, ki bodo vodila pri delu med omejitvami in svobodo« (Lebič, 2000b, 31). S tako poudarjenim pomenom formalnega oblikovanja se povezujejo skladateljeve misli o glasbi kot »emancipirani matematiki«, preko katere se »selekcija akustičnih pojavov« približuje »svetu pororcev«.

Vendar oblika (glasbena logika) ne more obstajati sama zase, saj naj bi glasbeno delo vedno določala tudi specifična psihologika – ravno v njej naj bi se skrivala »prava« vsebina skladb. Z odpiranjem vprašanja semantičnosti Lebičeve glasbe se dotikamo najbolj perečega problema, ki ne izstopa le iz analiz posameznih skladateljevih del, temveč tudi iz njegove »eksplicitne poetike«, v kateri najdemo precej nasprotujoče si izjave. Skladatelj najprej zatrjuje, da glasbi »ni dana določena sporočilnost« (Barbo, 1995, 19) in da selekcionirani glasbeni material, urejen v smiselno obliko skladbe, nima sporočilnosti, saj je »skladateljstvo predvsem delo z zvoki in formami, ne sporočanje« (Lebič, 2000b, 117). Skladatelj v Hanslickovem ali tudi kasnejšem izrazito fenomenološkem duhu zatrjuje, da so glasba »toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar« (Gačša, 1999, 5). Toda te izjave je zelo težko povezati z nekaterimi drugimi, kot sta na primer tista, da »bi rad v skladbah zajel vso kompleksnost današnjega sveta« (Snoj, 1997, 161) in da so skladbe »seizmograf duševnih stanj in razpoloženj« (Lebič, 2000b, 117). S prvo mislijo se Lebič dotika vprašanja *mimesis* in možnosti asociativnih povezav med glasbo in drugimi področji človekovega duhovnega in materialnega življenja, druga misel pa se povezuje s teorijami odraza. Vse tri možnosti – glasba kot medij za mimetično posnemanje resničnosti ali asociativne povezave (kompleksnost sveta, ki se zrcali v zapleteni strukturi glasbenega dela) ter afektivno izražanje in slikanje različnih čustev (seizmograf duševnih stanj in razpoloženj) – pa že omogočajo določeno povednost. Glasba se namreč, če v njej lahko prepoznamo še neko drugo, »izvenglasbeno« realnost, spreminja v znak oziroma označevalec, in kolikor lahko vsaj približno določimo ali slutimo, kaj bi lahko bil označenec tega znaka, že lahko govorimo vsaj o neki »nedoločni« semantiki.

Da skladateljev odnos do semantičnosti glasbe ni do kraja dosleden, nam dokazujejo nekatere kasnejše izjave, v katerih zagotavlja, da se želi dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice« (Dekleva, 1994). Skladatelj sicer poudarja pomen gramatike in sintakse, torej strukturiranosti glasbenega dela, vendar naj bi to omogočalo »prenašanje« nekakšnih informacij, s čimer Lebič odkrito nakazuje možnost »semantičnih enklav«

(Kneif, 1990) ali »semantičnih okruškov« (Stefanija, 2001). To postane še bolj jasno ob misli, da mora biti glasbeno delo, »če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti [morda tiste transcendenčne, etične razsežnosti] in namigov [asociacijske povezave, mimetične slike, semantični okruški], [...] na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj« (Lebič, 2000b, 105).

Taka nedorečenost pri vprašanju semantike glasbe in nihanje med obema skrajnima možnostma zopet lepo ilustrira Lebičevo razpetost med različne, včasih celo diametralne možnosti. Vendar je dilema ob semantičnosti jasno povezana z razpetostjo med poudarjanjem glasbene logike, ki naj bi bila sama sebi zadostna (»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. Tudi analiza Lebičevih del nam na vprašanje semantičnosti ne more dati povsem dokončnega odgovora, saj nekatera dela kažejo večjo stopnjo semantizacije glasbenega toka (večje število semantičnih okruškov) in druga spet bistveno manjšo. Posebej pomembna je predvsem ugotovitev, da so različne napetosti in skrajnosti, ki se kažejo v Lebičevi poetiki in s tem posledično tudi v njegovih delih, med seboj povezane, in sicer ne le na ta način, da nad njimi bdi etos kot platonistični odraz »višjega reda«, temveč da prehajajo druga v drugo in pletejo gosto mrežo povezav in vzročnih sosledij. Z vprašanjem semantičnosti, »gramatikalnim občutkom«, je tako tesno povezan tudi problem formalne ustrojenosti, saj naj bi bila »osnova za ponovno pridobitev občutka forme in podobnosti jeziku [...] smiselna rešitev problema časovnega oblikovanja« (Borio, 2001, 301) – forma »nastaja iz premišljene časovne razporeditve med zvoki in tišino« (Forstnerič Hajnšek, 2006, 13). Vprašanje semantike je torej močno odvisno od specifične »glasbene logike«, v katero vdirajo intuitivni drobci, logika pa se kaže predvsem na ravni formalnega oblikovanja.

Tej verigi se pridružuje problematika slogovne opredelitve. Ta se jasno navezuje na vprašanje semantičnosti, podobno kot smo ugotovili za druga problemska področja, pa je tudi zanj značilno, da se ne more ogniti napetostim in nasprotjem. Predvsem zadeva to možnost, da Lebičeva dela ne izkazujejo zgolj značilnosti modernističnega sloga – sam je prepričan, da je »morda najbolj zvest ostal modernizmu« (Forstnerič Hajnšek, 2006, 13) – temveč v njih najdemo tudi značilnosti postmodernizma. Že H. Danuser opozarja, da »'moderne' in 'postmoderne' ne uporabljamo le kot opozicijske pojmovne dvojice, [...], temveč kot časovnozgodovinski tendenci, ki lahko v vzajemnem prežemanju učinkujeta v opusu enega skladatelja, ja, celo v enem samem delu« (Danuser, 1985, 157). Očitno torej ne gre za dve

slogovni označbi, ki bi se izključevali, in zato ostaja verjetnejša možnost, da je preplet značilnosti obeh slogov opaziti tudi v Lebičevih poznejših delih, čeprav sam to zanika. Ko govori o svojem delu *Queensland Music*, poudarja, da ne verjame, da bi v njem lahko »odkrili posebej velike spremembe glede na moj dosedANJI opus« (Wagner, 1990, 3). Ambivalentnost očitno zaznamuje tudi odločitev o slogovnih potezih Lebičevih del in izhaja iz skladateljeve osnovne premise o nasprotjih kot bistvu človeške kulture, zato zanj vsaj na deklarativni ravni »dvojnost med disonanco in konsonanco vendarle obstaja, ker obstaja tudi dvoznačnost človeške narave« (Forstnerič Hajnšek, 2006, 13).

Skladatelj sprva odločno zanika vsakršne povezave s postmodernizmom, ki ga povsem jasno odklanja. Njegov slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja« (Lebič, 2000b, 146). Ko je začel s kompozicijo, ga je »gnala ideja napredka«, kar je mogoče povezati z drugimi predstavniki *nove glasbe*, za katere naj bi bilo po Adornu značilno zgodovinsko prilagajanje tendenci materiala (Adorno, 1968). Vendar priznava, da je »radoveden, raziskovalen, a ne izumitelj« (Lebič, 2000b, 145–146), veliko vezi pa ga veže s tradicijo, zato »so [njegovi] nazori in dela zasidrani v starem pojmovanju umetniškega, visokega in resnega« (Lebič, 2000b, 117). Skladatelj se tudi zaveda, da so skupaj z drugimi slovenskimi skladateljskimi kolegi na festivalu Varšavska jesen, kjer so se večinoma prvič srečali z aktualnejšo glasbeno izraznostjo, »sodobno glasbeno mišljenje sprejemali pravzaprav iz druge roke« (Bevc, 1992, 21) 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 v Parizu ali Darmstadtu« (Šegula, 1983, 108). Prav zaradi tega poznega sprejemanja modernističnih izrazil »iz druge roke« se Lebič nikoli ni zapisal radikalnemu modernizmu, ki se je kazal v absolutni objektivizaciji kompozicijskega postopka in neomajni zvestobi serialističnemu urejanju vseh parametrov zvoka, ali še bolj revolucionarni 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« (Lebič, 2000b, 160), zato ni čudno, da ga ne priteguje »ta sejmarski postmodernistični pogon« (Bevc, 1992), »postmoderno kulturno barbarstvo« (Gačša, 1999, 5–6) ali »poljubnost postmodernizma, še manj vračanje k nečemu,« kar ni bilo njegovo (Kunej, 1994, 15). Izostritev tega odklanjanja, da »v besedi poljubno tiči zlodej« (Mihelčič, 1991, 48), pa nam daje misliti, da moramo negativen odnos do postmodernizma povezati s temeljno Lebičevo zavezanostjo etosu. Ta se namreč v postmodernem času razkrajaja: en sam etos se spreminja v množico najrazličnejših, ki se zdijo prav zaradi svoje mnogoterosti povsem brez normativnih 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« (Lebič, 1988, 58).

Da skladatelj nikoli ni mogel slediti »najtrši« varianti modernizma ali podobno »pomehkuženemu« postmodernizmu, torej spet dvema skrajnostma, dokazuje izjava, da ga »nihilistični modernizem ni nikoli potegnil vase« (Uršič, 1994, 10). Ne zaupa zgodbam o koncu zgodovine, vseh velikih pripovedi (J.-F. Lyotard; Lebič, 2000b, 133) in zatonu transcendence (A. Toynbee; Dekleva, 1994). Tako postane jasno, da izhaja iz misli, da tako modernizem kot postmodernizem zaznamuje metafizični nihilizem (Kos, 1995b). Na njegovi podstati – prvi ga je definirjal 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« (Mihelčič, 1991, 44), pogreša pa »osrediščenost« (Gačeša, 1999, 6). Vendar mora kasneje priznati, da »je modernizem izgubil verodostojnost« (Bevc, 1992). Obenem se mu zdi, da »je prav tako nesmiselno in ne vredno obnavljati in ponavljati vzorce iz preteklosti« (Bevc, 1992). Proti koncu sedemdesetih let lahko razberemo slogovno spremembo tudi v Lebičevih delih – *Tangram* naj bi pisal v letih, ko se je »izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina abstraktnega modernizma« (Košir, 1996, 23) – in ne le v njegovi »eksplicitni« poetiki, v kateri zasledimo misel, da »ne deli [...] več tako nepomirljivo na staro in novo« (Lebič, 2000b, 22), pač pa v središče postavlja »mit osebnega« (Kunej, 1994, 15). Obenem je prepričan, da je »za ustvarjalca [...] vedno nevarno, če se premočno približa sencam preteklosti« (Lebič, 2000b, 147), zato takrat, ko 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« (Lebič, 2000b, 141). Podobno opravičuje citate, zgodovinske reminiscence in imitacije v Lebičevem zborovsko-scenskem delu *Fauvel '86* skladateljev generacijski sodrug, muzikolog Borut Loparnik (1989). Del takšne dvojnosti kaže pripisati posebnemu pomenu, ki ga skladatelj daje svoji zavezanosti domovini. Prepričan je namreč, da so prav skladatelji, ki so »ostali doma, [...] bili vsaj do srede šestdesetih let prejšnjega stoletja ujeti v romantično dediščino in socrealistično razpoloženje« (Zupančič, 2011, 19). Napetostna dvojnost nastaja na tej ravni torej na ta način, da skladatelj sicer sledi modernističnim vzgibom, a priznava, da je sam »romantični individualist« (Zupančič, 2011, 19), da je zavezan osebnemu (Kralj Bervar, 2005, 23).

Skladatelj je poskušal sam teoretično opredeliti postmodernizem, za katerega naj bi bilo po njegovem mnenju značilno sledeče (Šegula, 1983):

1. stvaren odnos umetnika do poslušalca, brez pre- ali podcenjevanja
2. s tem je povezana želja po čim večji komunikativnosti (hermetizem modernizma se razpira, umetnik »spoštuje« poslušalčeve »želje« in »sposobnosti«)
3. možno je uporabljati vse metode in tehnike – strogo individualistične estetike se umikajo permissivnemu pluralizmu
4. dela niso več razpeta med nepomirljive dvojice in napetosti.

Najbolj sporno in pomenljivo se zdi zadnje določilo, s katerim poskuša Lebič zarisati značilnosti postmodernizma. Večina teoretikov postmodernizma namreč skoraj po pravilu kot najznačilnejšo potezo postmodernizma omenja prav številne razpetosti: med starim in novim, med univerzalnim in regionalnim, vzvišenim in banalnim, visoko-umetniškim in popularno-kulturnim itn. Tudi značilni postmodernistični palimpsestni postopek je križanje nove plasti, skozi katero preseva starejša. Različne resnice oziroma napetosti in dvojice so, kakor bomo ugotovili v »zaključnem« poglavju, prav glavna značilnost postmodernizma, zato je nenavadno, da jih Lebič spregleda in jih ima celo za nekaj »preteklega«. Vendar očitno ne gre za slučajno napako! Napetosti, diametralna križanja, razpetosti med kontrastne možnosti in rešitve so namreč ena glavnih značilnosti Lebičeve lastne poetike, skladatelj sam pa celo priznava, da večino njegovih kompozicijskih rešitev nastaja »iz križanja nasprotij: iz napetosti med čustvom in razumom, ko 'možgani pojo', med starim in novim, med skrajno zapletenim pa skoraj banalno enostavnim« (Lebič, 2000b, 128). Ker Lebič postmodernizem zavrača predvsem iz svetovnonazorskih razlogov – razsredičenje in relativizacija etosa se mu kaže kot izrazito negativni 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 uporablja sam, posledica ravno te postmodernistične razsredičenosti in zatona vere v napredek (Motte-Haber, 2001). Slogovna razpetost Lebičevih del med modernizmom in postmodernizmom se torej kaže v zvestobi modernističnemu iskateljskemu etosu in v temu precej diametralni izrabi nekaterih eksplicitno postmodernističnih postopkov (citati, imitacija, druženje različnih historičnih slogov [diahrono], druženje različnih sinhronih stilov ipd.), ki se jih mora Lebič vsaj podzavestno zavedati, saj drugače v zvezi s svojo estetiko ne bi govoril o »**dinamičn[em] soočanj[u] različnega** [poudaril G. P.], starega in novega, ljudskega in umetnega« (Bevc, 1992).

Kot smo videli, 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« (Williams, 1999) glasbenega toka naj bi bila ena izmed osrednjih značilnosti postmodernistične glasbene ustvarjalnosti. Po H. Klotzu (Kompridis, 1993) je za postmodernistične arhitekturne objekte značilno »pripovedništvo«, tudi Helga de la Motte poudarja, da se glasbena dela, nastala v letih 1975–2000, ne izogibajo »emocionalno-semantični ravni« (Motte-Haber, 2001). In za Lebičev poznejši opus je »značilno [prav] prefinjeno semantiziranje glasbenega stavka« (Stefanija, 2001, 122). Tega kaže sicer razumeti v okviru »igre prepletanja oblikovnih prvin, v katere je vpeta domnev(a)na pripoved« (Stefanija, 2001, 122), vendar je prav tako posledica druženja različnih plasti, tako historičnih kot žanrskih ali kompozicijsko-tehničnih, ki v medsebojnem prepletanju in kolidiranju ustvarjajo »pomene« in »vsebine«.

Pri Lebičevem združevanju starega in novega, tradicionalnega in modernističnega je še posebej pomenljivo to, da prevzema že znane obrazce iz arhetipske zapuščine in ne toliko iz nedavne tradicije klasicistično-romantične dediščine. Skladatelj priznava, da je začel »iskati v smeri prvinskih glasbenih doživetij« (Loparnik, 1983, 2083). V tem pogledu je zanimiv skladateljev odnos do ljudske glasbe, ki se precej razlikuje od površnega dojemanja 19. stoletja: kaže na skladateljevo spoštovanje duhovne tradicije, ki jo doživlja zunaj nacionalnega romantizma (Petek, 2003, 22). V modernističnem okolju so bile še posebej sumljive vse ostaline romantične tradicije: metafizična moč umetnosti, ideja umetnosti kot zamenjave za religijo (*Kunstreligion*) in zveza med nacionalnim in karakterističnim. Pregreto poudarjanje nacionalnega se je moralo umakniti bolj nevtralni ideji univerzalnega. Slednje se kaže v modernistični arhitekturi v obliki t. i. *mednarodnega sloga*, ki ima svoje zametke že v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja in ki se je nato razširil predvsem po drugi svetovni vojni. Podoben prestop od nacionalne in lokalne zaznamovanosti proti bolj univerzalni ideji je zaznamoval tudi modernistično glasbo – material ni bil več povzet po ljudskih melodijah, kar je še veljalo predvsem za osrednje centre *nove glasbe* (Darmstadt, Pariz, Köln) – ter Bartókov princip kompozicijske prefunkcionalizacije metod, povzetih po »kmečki glasbi«. Lebičeva uporaba ljudske glasbe izkazuje podoben premik v funkciji ljudskega materiala. Večinoma služi kot sprožilec semantičnih asociacij, povezanih s podobami predzgodovinskega, prvinskega, naravnega, arhetipskega in magičnega. Takšen svet je v središču skladateljeve imaginacije in zaznamuje skladbe, v katerih ne najdemo citatov, simulacij ali aluzij na ljudsko glasbo (npr. *Miti in apokrifi* za basbariton in orkester). V Lebičevih delih pridobi ljudsko gradivo enakovredno mesto kot drugi materiali in tehnike, in sicer to skladatelju omogoča njegov specifični odnos do konotacij, ki jih prinaša ljudska glasba. Ljudski material razume kot »večen« in s tem brez jasnih zgodovinskih predsodkov,

zato se zdi, da do določene mere Lebičev odnos tu na neki način povzema Bartókov pristop. Toda medtem ko Bartók uporablja postopke, značilne za ljudsko glasbo, zato da bi na začetku 20. stoletja prenovil izčrpani glasbeni »jezik«, Lebič računa bolj na semantični potencial citatov, aluzij in simulacij okruškov ljudske glasbe: Lebič ne išče nove kompozicijske tehnike ali materiala, temveč želi glasbi vnovič povrniti moč jezikovnosti. K ljudski glasbi ga torej vlečejo »praliki-arhetipi, ki so v njej« (Gačša, 1999, 4). Prav zaradi tega so »meje med predmodernizmom, modernizmom in postmodernizmom« (Lebič, 2000b, 130) v Lebičevih delih zabrisane: arhetipsko je hkrati vseskozi prisotno, vseskozi bivajoče, zato ga je težko ločiti od drugih plasti, kar seveda otežuje enoznačno slogovno določitev skoraj večine Lebičevih kompozicij. 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 temelju vseh drugih, kasnejših oblik, tudi skrajno diferenciranih. Arhetipska plast »živi« skoraj v vseh Lebičevih delih, kar dokazuje natančnejša glasbena analiza njegovih skladb, 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 (Karbusicky, 1991), izraz in material.

Lebičeva poetika je torej ujeta v na videz nepomirljiva nasprotja, ki zaznamujejo tako rekoč vse ravni glasbene »produkcije« in »receptije«: 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 procesu skladanja vdirajo povsem intuitivni domisleki. V končni zvočni podobi Lebičevih skladb še vedno zasledimo 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 (npr. Fibonaccijevo ali sumacijsko zaporedje, zaporedje praštevil), vendar ves ta »objektivno« urejeni glasbeni material skoraj nikoli ni sam sebi namen, temveč prevzema metafizične implikacije, s čimer se »čisti« zvok spreminja v glasbo. Tako formalno logično razpostavljene zvočne gmote v medsebojni interakciji pridobijo svoj »pomen«, »vsebino«, izraznost, iz te pa lahko razbiramo specifično semantiko posameznih skladateljevih del.

Te razpetosti in navidezne paradoksnosti niso znamenje 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 – kar nima zanemarljivega pomena za analizo njegovih del – izkaže sledeče:

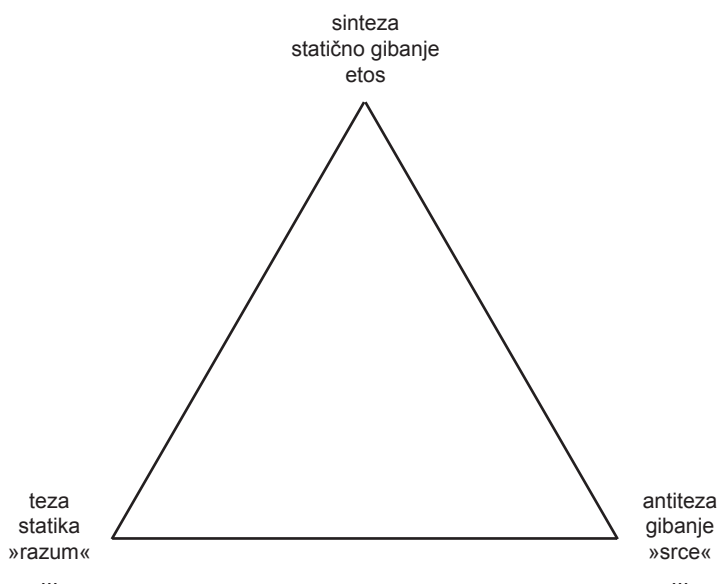
1. da so take razpetosti *konstitutivno bistvo* Lebičeve glasbe
2. da so *med seboj povezane* (rastejo druga iz druge) in *tvorijo široko spleteno mrežo povezav in vzročnih sosledij*, ki jo je moč zasledovati *na vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije* (gl. tab. 1)
3. da mora natančna analiza bolj kot nihanja in nenadne prehode ter konflikte med skrajnostmi spremljati *načine, po katerih so ti urejeni in med seboj uravnoteženi* (predvsem princip etosa in arhetipski vzorci) v smiselno celoto.

Tabela 1: *Mreža povezav med napetostmi, ki definirajo Lebičevo poetiko, in njihova sprepletenost po vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije.*

ETOS	intelektualno, objektivno, zahodna, Descartesova logika – »tujina«	»razum«	»srce«	emocionalno, subjektivno, vzhodna logika – »domače«	skladateljeva osebnost	SKLADATELJ
	celota	načrt	intuicija	del	kompozicijski proces	
		fizikalnost zvoka	duhovnost glasbe		zvočni rezultat	
ARHETIP		kompleksno	arhetipsko-banalno		forma – izraz – material	GLASBENO DELO
		logika (oblika)	psihologika (vsebina)		analitični nivo	
		glasbeno imanentna logika	»vdor« semantike		»smisel« ali »pomen« glasbenega dela	POSLUŠALEC
	vera v napredek, novo	modernizem	post-modernizem (predmodernizem?)	tradicija, staro	slogovna določitev	

Iz zgoraj naštetega jasno sledi, da Lebičeva poetika ni vpeta v preproste dualizme, konflikte ali kontraste. Ti so vsakič spretno kontrolirani, med njimi pa se vzpostavlja organska povezava. Tako v proces »nastajanja glasbe« nista vključena zgolj

dva kontrastna elementa, temveč tudi tretji – »posrednik« med njima. Ti trije elementi so med seboj v pravem dialektičnem odnosu in se obnašajo kot teza, antiteza in sinteza. Na ta način lahko razumemo tudi misel, da Lebičeve glasbe ne kaže razumeti zgolj kot nekakšne akustične igre, pač pa je v njej treba iskati tudi »duhovno razpoloženje« (Stefanija, 2001), »celotna struktura skladb[e] (pa ima) pravzaprav globlji, esencialni pomen« (Barbo, 2001, 2002). Taka »duhovnost« raste ravno iz součinkovanja treh »dialektičnih« prvin (kontrast 1 – »posrednik« – kontrast 2; gl. skica 1), ki postajajo s premišljeno konstelacijo in sopostavitvijo »odgovorne« za »povednost« Lebičeve glasbe, za njeno zavezanost etosu in s tem »metafizični sporočilnosti«.



Skica 1: »Trikotniška« predstavitev dialektičnih kategorij.

3 Analize skladateljevih del

Z analizami vseh Lebičevih skladb bomo poskušali poiskati in potrditi značilnosti skladateljeve estetike, kompozicijske poetike ter načrtati stopnje njegovega umetniškega razvoja. Dela bomo obravnavali večinoma po kronološkem zaporedju, kakor so nastajala; od kronološke logike odstopamo samo pri manjših delih, ki niso bistveno posegala v spreminjanje skladateljevega slogovnega izraza (večinoma gre za krajše zborovske kompozicije, nekatere med njimi imajo celo zgolj priložnostni karakter). Možno bi bile seveda tudi drugačne grupacije, vendar se zdi odločitev za kronološki pregled smiselna z ozirom na spoznanje, da je skladatelj svojo ustvarjalno vlogo v različnih ustvarjalnih obdobjih precej enakovredno porazdelil med različne glasbene žanre. Tako je svoj opus precej uravnoteženo razporedil med skladbe za solistična glasbila, komorna dela, zборе, vokalno-instrumentalna dela (samospevi, kantate) in simfonična dela. V takšnem bogatem naboru manjkajo samo glasbeno-gledališka dela, pri čemer skladatelj kot razlog za ta manko navaja, da v njegovem »mladostnem razčaranem času ni bilo prostora za opero« (Forstnerič Hajnšek, 2006, 12); seveda pa določena skladateljeva kasnejša dela nosijo gledališke poteze, scenska napotila, hkrati pa ga h gledališkemu potiska tudi pogosta prostorska izraba zvoka.

Analize posameznih del so periodizacijsko razvrščene v štiri večje enote, ki nakazujejo spreminjanje slogovnih potez. Seveda teh zarez ne kaže razumeti preveč statično in omejevalno, saj je njihov pomen izključno idealnotipski: v pomoč so nam pri razporejanju značilnosti opusa kot celote in pri iskanju povezav med imanentno glasbenim (glasbeni stavek, kompozicijske tehnike, glasbeni material, izraznost) in zunanjimi, »kontekstualnimi« vplivi (vplivi seznanitve s sodobnimi tujimi glasbenimi tokovi; vplivi drugih umetniških področij, npr. vpliv slovenskih modernističnih pesnikov, in področij znanja; vplivi pomembnih zgodovinskih ali osebnih dogodkov, npr. osamosvojitve Slovenije, ukinitve glasbenega oddelka na Pedagoški akademiji ipd.). Tako lahko ločimo več skladateljevih življenjskih in s tem tudi ustvarjalnih obdobj (njihova poimenovanja je treba prav tako razumeti idealnotipsko – pet obdobj v analitični obravnavi združujemo v štiri poglavja, saj gre v primeru prvih dveh za čas dejavnega oblikovanja skladateljske osebnosti z razpoznavnim glasbenim izrazom):

1. *leta iskanja, prevzemanja znanih kompozicijskih obrazcev in izrazil* (1951–1962/1965): gre za Lebičeva »učna leta« na ravenški gimnaziji in nato dvoletni študij v Ljubljani (arheologija in Srednja glasbena in baletna šola), kjer se še šele prvič resneje seznani z bolj razvito glasbeno kulturo, ter tudi prva leta študija na Ljubljanski Akademiji za glasbo, kjer se sooči predvsem z estetiko učiteljev kompozicije

2. *leta »trganja« iz »domačnosti« in tradicije* (1962/1965–1968): gre za čas nadaljevanja študija na Akademiji za glasbo, sodelovanja v skupini Pro musica viva, prvih umetniških uspehov kot zborovodja in čas seznanjanja s sodobnimi tokovi v zahodnoevropski umetniški glasbi (obiski Varšavske jeseni, Darmstadta, beograjskega elektro-akustičnega studia, zagrebškega Bienala)
3. *obdobje visokega modernizma* (1969–1977): Lebič zaključi študij na Akademiji za glasbo in se redno zaposli kot predavatelj na Pedagoški akademiji v Ljubljani; stabilna zaposlitev in prva priznanja za kompozicije dajejo skladatelju dovolj časa in potrditev, da lahko prečisti svoj glasbeni jezik, ki ga v veliki meri zaznamujejo modernistična iskanja, značilna za zahodnoevropsko glasbo šestdesetih let 20. stoletja
4. *čas preupravljanja modernističnih mej* (1977–1985): skladatelj se pričinja zavedati mej, ki jih postavlja hermetizem modernizma, zato preizkuša različne načine, kako bi glasbi vrnil nekaj komunikacijske zmogljivosti, pri čemer pa se ne želi otresti dediščine modernizma, ki mu še vedno služi kot izhodišče
5. *individualna izraznost, idejna izčrpanost, osebna pomiritev modernizma in tradicije* (1986–): skladatelj se otrese tujih vplivov in dokončno izčisti lastno poetiko, ki ni več zavezana modernističnemu hermetizmu, temveč se razpira v iskanju povezav z arhetipskim, tradicionalnim in transcendentnim, torej v širokem polju postmodernizma, pri čemer so skladatelju v oporo številna, tako domača kot tuja priznanja.

3.1 Začetek skladateljske poti (1951–1962/65)

V prvo poglavje je mogoče strniti skladateljeva dela, ki so nastala, še preden je našel svoj osebni glasbeni izraz. Gre za skladbe, ki so nastale pred vpisom na akademijo, tiste, ki so nastale prav v letih šolanja, in tiste, v katerih se zrcali skladateljev postopni slogovni premik, negotovo preizkušanje še neznanega terena in zapuščanje ustaljenih praks. Glasbeni izraz je zato v teh delih še pogosto neavtentičen, neprečiščen, po drugi strani pa je v zgodnejših delih mogoče odkriti vrsto značilnosti, ki bodo odlikovale tudi dela iz skladateljevega zrelega opusa.

Skladatelj se je moral kasneje sam zavedati nepopolnosti nekaterih zgodnjih del in jih prav zato najbrž ni vključil v svoj popis del (H. Lebič, 2000). Tako na primer Matjaž Barbo pri pregledu skladateljevih del, nastalih v predštudijskih in študijskih letih, navaja vrsto del, ki jih zaman iščemo v popisu:

Ena prvih [Lebičevih] skladb je *Sonatina št. 1* za klavir (1955). V prvem letniku študija kompozicije je (1956) nastalo še eno štiristavčno delo za klavir, *Prélude, Sarabanda, Menuet, Gigue e Toccata*. Naslednje leto je

skladatelj napisal *Suito za klavir* (1957) ter *Tri skladbe* za klavir (*Etuda, Preludij, Scherzo*).¹² Sledi dvostavčno klavirsko delo, *Allegro giusto* in *Allegro ma non troppo*, nastalo leto pozneje (1958). Iz študentskih let so tudi zbora *Dvanajsta ura* (A. Gradnik) za mešani zbor in *Bela daljava* (S. Jug) za moški zbor ter nekaj samospevov: *Koča na samoti* (F. Bevk), *Godci* (S. Kosovel [*sic!*]) in *Pomladno pismo* (J. Menart) (Barbo, 2001, 191).

Med navedenimi deli najdemo v *Katalogu* zgolj *Suito za klavir* ter samospeva »Koča na samoti« in »Godci«, ki sta postala del zbirke *Pet pesmi za basbariton in klavir*. Prav zato jih izpušča tudi pričujoča obravnava. Podobno velja za scensko glasbo, ki je najbrž nastala zaradi možnosti priložnostnega zaslužka (Barbo, 2001, 191): Lebič je v petdesetih letih ustvaril scensko glasbo za *Antigono*, glasbo za dramo *Cecilija ali sola za očete*, scensko in baletno glasbo h Golievi *Sneguljčici*, osnutke za scensko glasbo k *Desetemu bratu* I. Roba in *Divertimento za godala*, ki je nastal kot scenska glasba k *Elektri* (Barbo, 2001, 191).

3.1.1 Zgodnja dela: iskanje in prevzemanje znanih kompozicijskih obrazcev in izrazil

V skladateljevih najzgodnejših delih jasno odmeva glasbeni svet, ki ga je lahko spoznal v svojem rojstnem okolju. Ta je bil večinoma zamejen na cerkveno petje in stike z ljudsko glasbo, zato ne čudi, da v tem času nastajajo pretežno vokalna dela (zbori, samospevi) in priredbe ljudskih pesmi. Lebič uporablja tradicionalni glasbeni stavek, pri čemer je jasno razvidna želja po močni izraznosti, ki se iz zaslanjanega sveta pozne romantike že pomika proti bolj odločnim ekspresionističnim potezam. To se kaže predvsem v izrabi razširjene tonalnosti (gostejša kromatika) in v razbijanju enakomernega ritmično-metričnega utripa.

Priredba ljudske pesmi za mešani zbor *Ta drumelca je zvomlana* (1951) je najzgodnejša ohranjena Lebičevo kompozicija – skladatelj je bil v času njenega nastanka star komaj sedemnajst let – in je repertoarna stalnica slovenskih zborov, skladatelj pa jo je skoraj petdeset let kasneje vključil tudi v svojo zbirko *Izbrani zbori*. Oblika skladbe (*aa'aa*) in tekstura dajeta na prvi pogled vtis, da gre za enostavno priredbo – predvsem harmonizacijo – ljudske pesmi, toda natančnejši analitični vpogled nas lahko prepriča, da skladatelj presega šablonizirane romantične postopke priredbe. Lebičevo obravnavanje ljudskega materiala je izredno subtilno: harmonije so bogate (štirizvoki v različnih obratih, zadržani toni, anticipacije, krajši pedalni toni), posebna pozornost je namenjena teksturi, iz katere

12 Iz te trojice kasneje izluščil *Preludij in etudo*.

izstopajo križanja med tenorji in alti, dodatne podelitve glasov, mrmrajoči odseki in krajši polifoni del, ki vodi do osrednjega viška. Zdi se, da je Lebič že v tej zgodnji skladbi našel idealen pristop k prirejanju ljudskih pesmi, ki ga je kasneje formuliral v misel, v kateri svari pred domotožjem »po izgubljeni idiliki, ki to nikoli ni bila, brez romantične misli o nekaki nacionalno kulturni zdravilni moči ljudske pesmi (Lebič, 1976–77, 23)«.

Preprosto pesem *Želje* (1954) Viktorja Konjarja, ki v metaforično bližino postavlja rože, pomlad in ljubezen, je skladatelj uglasbil za mešani zbor v pregledni tridelni obliki. Očitno je, da je skladatelju harmonska slika pomembnejša od melodične linije; ta je sicer vsaj v prvem delu ritmično razgibana, medtem ko v sredinskem delu zapade večji statiki, melodično pa se ne razvije v daljši dih in tudi ne izkazuje izrazitega motivičnega dela. Harmonija ne izstopa iz funkcijske logike (osrednja tonaliteta zaradi pogostih izmikov nima vloge glavnega sidrišča), a se skladatelj po drugi strani izogiba kvintakordom, zato prevladujejo štirizvoki (dominantni in zmanjšani), tudi petzvoki, številni zadržki in celo alterirani toni. Končna zvočnost je zmehčana, zaradi ozkih diastematskih korakov v melodiji pa zbor celo zveni kot obdelava ljudske pesmi.

Mešani zbor *Ne vem, kdo bolj je tožen* (1956/1985) je zasnovan v preprosti tridelni formi (*aba'*) in je pretežno tonalen (Es-dur). Značilne so številne harmonske »po-barvanosti« (npr. začetna nejasna razpetost med molom in durom) in pretanjena občutljivost za zvočnost, ki izhaja iz pogostih križanj glasov, kar daje kljub osnovni homofoni teksturi občutek kontrapunktičnega gibanja. V srednjem delu sledi kontrast v tempu, metrumu in harmoniji (opraviti imamo s popolno diatoniko), nato pa v reprizi (*a'*) doseže vrh in potihne.

Preprosta otroška pesem *Dete jezdi na kolenih* (1956) Frana Levstika prinaša fantazijsko podobo otroka, ki jezdi na kolenu in v svoji domišljiji sega med zvezde, ki jih s svojo ježo prebuja iz sna. Skladatelj skuša v otroškem zboru s hitrim ritmičnim gibanjem v osminkah glasbeno naslikati ritem ježe. To je še posebej izrazito v prvih taktih z izmenjevalnimi akordi, ki motivično in ritmično slikajo enakomerno pozibavanje, nato se živost ohranja z razgibanim gibanjem glasov, ki gradijo raznolika sozvočja, ki jih je že bistveno težje pripisati določenemu tonalnemu središču. Oblikovno je skladba zasnovana kot tipični zborovski niz fraz (le zadnji štirje takti prinašajo ponovitev motiva »ježe« z začetka), enostavno ritmično fakturo pa skladatelj razgiba z dinamičnimi valovi in spremembami teksture: akordskemu gibanju sledi unisono del in celo krajši odseki, zasnovani v obliki imitacijskih odgovorov.

Mešani zbor *Vem, da je zopet pomlad* (1958) je oblikovan kot niz odsekov: **abcdab**. Začetni nastopi glasov simulirajo ljudsko idilo, ljudsko prepevanje, klice, podobno velja za **b** del z unisono gibanjem med soprani in basi, paralelnimi harmonskimi gibanji (kvartsektakordi, kvintakordi) ter ljudsko razgiban metrum (kombiniranje 3/4, 3/8 in 4/4 taktovskih načinov). **C** del se približa kontrapunktični imitaciji, za del **d** pa je značilno delo s kratkimi ostinati – gre za tehnike, ki jih bo skladatelj v kompleksnejši varianti uporabljal tudi v kasnejšem opusu.

Zavezanost vokalnim žanrom je skladatelj izpričal tudi z vrsto samospevov, ki nastajajo v tem času in jih je kasneje povezal v dve zbirki. V primeru *Petih pesmi za basbariton in klavir* (1956–2000) tako ne gre za ciklus samospevov – opraviiti imamo s samospevi na besedila različnih pesnikov, ki jih je skladatelj ustvaril v različnih obdobjih svojega življenja in se lahko izvajajo tudi posamič. »Koča na samoti« in »Godci« pripadata skladateljevemu zgodnjemu obdobju, kamor lahko uvrstimo tudi »Moje samote«, medtem ko je samospev »Vres« nastal več kot trideset let kasneje, leta 1998, samospev »Krilata noč« pa je prevzet iz kantate *Božične zgodbe* (2000) in ga bomo analizirali v sklopu večjega dela. Kljub precejšnjemu časovnemu razponu nastanka samospevov, v katerem je Lebič bistveno spremenil svoj slogovni izraz, vseh pet skladb zaznamuje zelo podoben izraz, pri čemer sta predvsem »pozna« samospeva, »Vres« in »Krilata noč«, po svoji oblikovni, harmonski in melodični podobi nenavadno sorodna zgodnjim in izkazujeta po skladateljevih lastnih besedah podobno »poznoromantično izraznost, odprto v novoklasično razširjeno tonalnost« (Lebič, 2008a, 7).

Svoj zgodnji samospev »Koča na samoti« (1956) je Lebič označil kot »spontan odmev skladateljevega poslavljanja od mladosti« (Lebič, 2008a, 7). Najbrž pri tem ni toliko meril na »slovo od mladosti« kot na poslavljanje od rodnega kraja in miljeja, s čimer je zaznamoval prehod iz podeželskega okolja v mestno okolje Ljubljane.

V glasbenem stavku se Lebič navezuje na Kogoja, formalno pa sledi logiki Bevkove lirične pesmi, ki teče v prostem verzu in je razkosana s številnimi premolki. Skladatelj dosledno sledi takšnim vsebinskim rezom, ki v njegovi uglasitvi odmevajo kot dialog med solističnimi vzniki klavirja in recitativno pevsko melodiko. Skladba je motivično ujeta v okvir: začetni »moto« se ob sklepu (Bevkovo besedilo se glasi »ob vrnitvi«) ponovi kot logična reminiscenca. Glavni melodično-motivični material se skriva v klavirju, glas pa prevzema vlogo »pripovedovalca«. Lebič se že odmika od funkcijske tonalnosti, prevladuje kromatična logika, kar nakazuje ponavljajoči se sekundni motiv (»Črna pesem rajske ptice!« – prim. 1), kombiniran z dvigajočo in padajočo kromatično lestvico.



Primer 1: *Sekundni motiv in kromatični lestvici v samospěvu »Koča na samoti«*

Tudi v samospěvu »Godci« (1956) se skladatelj v formalnem pogledu naslanja na uglasbeno besedilo: v skladu s pesmijo Antona Bošteleta je samospěv strukturiran kot niz odsekov **abca'b' + koda** (materiala črpa iz dela **a**). Osnovno »godčevsko« razpoloženje prinaša zibajoči, »plesni« 6/8 metrum, ki ga ojača osnovni motiv, predstavljen takoj na začetku skladbe (prim. 2 zgoraj). Harmonija je odrešena funkcijske logike, vendar ostaja po drugi strani v mejah terčnih agregatov (nizi septakordov, nonakordi in undecimni akordi – prim. 2 spodaj), bolj konvencionalna je tudi spremljava klavirja, ki je zasnovana v obliki enostavnih figuracij na podlagi razloženih akordov. Zato pa je toliko bolj »razpeta« vokalna linija, ki ima mestoma »okus« po ljudski melodiki (prim. 2 spodaj). Prvič smo tako priče Lebičevemu značilnemu postopku, ko se skozi sodobnejše plasti zvočnosti oglasi nekakšen arhetipski okrušek – gre za enostavno obliko palimpsesta, kakršnih bomo v kasnejšem Lebičevem opusu srečali še več. Bolj tradicionalni slogovni prijemi so v samospěvu »Godci« upravičeni z besedilom: lirski subjekt so preprosti ljudski godci (»Godci smo mi, veseli ljudje!«).



Primer 2: *Plesni ritem (zgoraj) in ljudska motiva (spodaj) v samospevu »Godci«*

Samospev »Moje samote« (1962/1996) stoji slogovno na razpotju. Forma, podobno kot v primeru samospeva »Koča na samoti«, sledi okvirni tridelnosti: prvih sedem taktov prinese glasbeni in vsebinski moto (»O, človek, verujem v ljubezen«), s katerim se skladba tudi zaključi. Linije in kontrapunktični trki so ekspresionistično napeti, še posebej moto, ki je gosto kromatičen, vmes pa zasledimo Lebičev značilni akord, »obogateni« D-dur (D-dur + dodana tona *h* in *gis*). Naslednji odsek, postavljen v frigijski modus, izkazuje s sekvenčno ponovitvijo veliko terco višje celo nekaj periodične logike, harmonija pa se v nadaljevanju odpre značilnim nonakordom in undecimnim akordom ter bikordiki (gl. prim. 3), ki vodi v ponovitev začetne eksklamacije, ob koncu razvezane v umirajoči As-dur. Vsebinsko je samospev eksistencialističen, a »odrešen« z vero v ljubezen.



Primer 3: *Bikordika v samospevu »Moje samote«*

Kljub temu da je samospev »Vres« na besedilo koroškega literata in intelektualca Franca Sušnika nastal dvaintrideset let kasneje, je po svoji tonalni podobi bolj konvencionalen in v izrazu manj ekspresionistično napet, kar gre povezovati z besedilom, ki ne prinaša eksistencialistične tematike, temveč impresijo iz narave, ki lahko služi tudi kot domoljubna metafora. Gre za eno redkih skladateljevih del, ki preko predznakov nakazuje vsaj delno zasidranost v različnih tonalitetah (skladba se začne z dvema višajema, »modulira« v območje enega nižaja, na hitro prestopi v E-dur, je za kratek čas brez predznakov in se ob koncu »vrne« v tonaliteto z dvema višajema), ki pa jih ni mogoče enoznačno določiti: gosta raba naslojenih terčnih akordov

(septakordov in še v veliko večjem številu nonakordov in undecimnih akordov v različnih obratih) megli jasne tonalne poteze, zato bi bilo bolj smiselno kot o klasični tonalnosti govoriti o diatoničnosti. Osnovni motiv na besedilo »Ljub svet je vres« (a; gl. prim. 4 levo) nas sicer postavlja v D-dur, a izmuzljiv je že »podloženi« akord in kadenciranje na drugo stopnjo D-dura.

Skladba je v skladu s Sušnikovo pesmijo zasnovana tridelno (**aba'**) – ponovitev verzov »Ljub je vres« prinese tudi ponovitev glasbenega materiala. Prvi del (**a**) bi bilo nadalje glede na tonalno podobo (dva višaja in nato en nižaj) mogoče deliti še na dva odseka, vendar v obeh skladatelj izrablja zelo podoben motivični material (a in b; gl. prim. 4 levo in desno), zelo pogosti so tudi pevski melizmi, ki gredo z roko v roki s tekočo klavirsko spremljavo, v kateri prevladuje fluidnost hitrega šestnajstinskega gibanja.

Primer 4: *Podobnost med motivoma a in b iz prvega odseka (A) samospeva »Vres«*

Kratka medigra v klavirju nas predstavlja preko As-dura v istoimenski mol, ki je izhodišče za začetni E-dur dela **b**. Ta prinaša v klavirju skoraj »romantično« zasnovane klavirske figuracije (besedilo govori o pomladi) – razložene akorde v kvintolah, ujete v niz terčnih trizvokov, ki se nalahno izvijajo iz funkcijske logike (T–s–F–II–modulacija itn.). Postopni crescendo pripelje do fortissimo odseka, ki ga zaznamujeta pedalni ton (*dis oz. es*) in niz terčno povezanih trizvokov (cis-mol, G-dur, e-mol, E-dur, c-mol, As-dur).

Sklepni del (**a'**) prinaša začetni material v rahli variacijski razgibanosti, nato sledi razširjena koda s ponovitvijo melodične ideje b. Sklep se harmonsko vse bolj utrjuje v za Lebiča značilni harmoniji, ki bi jo bilo mogoče označiti kot »obogateni« D-dur: skladatelj osnovnim tonom durovega trizvoka kot barvne elemente dodaja harmonsko tuje tone, s katerimi skladba pomirjujoče potihne v piano dinamiki.

Štiri Kosovelove pesmi (1958/2008) za visoki glas in klavir so podobno kot *Pet pesmi* zamišljene kot zbirka in ne kot ciklus: posamezne pesmi so namreč nastale v različnih obdobjih skladateljevega življenja in so bile združene v celoto kasneje – Lebič je že leta 1958 izdal *Tri nočne pesmi*, kar pol stoletja kasneje pa je hrvaški

muzikologinji Evi Sedak ob njeni 70-letnici posvetil samospev »Skica na koncertu«. Toda vez med samospevi je tokrat kljub različnim letnicam nastanka močnejša, saj gre v vseh primerih za uglasbitev poezije Srečka Kosovela, v primeru zgodnjih *Nočnih pesmi* pa je sorodnost med pesmimi tudi motivno-tematske narave.

Skladatelj svoje samospeve na Kosovelova besedila razume kot »poznoromantično občutene«, kar pa se kompozicijskega stavka tiče, naj bi se odpirali »v smer razširjene tonalnosti« (Lebič, 2013, 5). S poznoromantično občutenostjo skladatelj najbrž meri na to, da se glasba čutno-čustveno prilagaja izbranim besedilom, kar jih postavlja v veliko tradicijo samospevov 19. stoletja, v tonalnem pogledu pa večinoma zaznamo hindemithovsko logiko: v glasbenem stavku srečamo različne harmonske tvorbe, od klasičnih trizvokov do bolj napetih sozvočij z močno disonančnimi sekundami ali septami, pri čemer je v skladateljevem dramaturškem loku jasno opaziti sledove napetostnega loka, ki vodi od začetnih mirujočih sozvočij (»V somrak zvoni« se pričinja s prazno kvinto *a–e* in končuje z akordom H-dura, »Tih večer« se pričinja z dominantnim septakordom) preko bolj napetih do končnih mirujočih. Tonalnega sidrišča ni mogoče odkriti, čeprav se glasbeni tok za trenutek ustavi v določeni tonaliteti (»Tih večer« med taktoma 10 in 13 jasno poteka v E-duru). »Razširjena« harmonija je uporabljena tako strukturalno-napetostno kot tudi barvno, osrednja oblikovalna vodila pa so povezana s pesniškim besedilom.

Samospev »V somrak zvoni« je v skladu z dvema kiticama pesmi, katerih razmerje bi lahko razumeli kot prehod med zunanjo impresijo (pozvanjanje v somraku) in njenim ponotranjenjem (življenje kot večna žalost), oblikovan dvodelno (**ab**). Klavirski uvod prinaša ponavljanja motiva padajoče sekunde, ki ga gre razumeti kot bitje zvonov in ki nato v inverzni varianti zaznamuje klavirsko spremljavo tudi v nadaljevanju (gl. prim. 5). Gibanje glasu je omejeno na postope in terce, bolj razgibano postane šele v drugem delu, po klavirskem višku, ko doseže tudi najvišji ton (*as*²) in se nato umiri v padajočem postopu, ki bi ga bilo mogoče postaviti v f-mol oziroma As-dur.



Primer 5: *Motiv bitja zvonov v samospevu »V somrak zvoni«*

»Tih večer« odpira klavirska predigra s sekvenčnim motivom (seksni skoki navzgor in navzdol), ki je na začetku še jasno tonalno zasidran, nato pa vse bolj zapušča začetno osrediščenost okoli tona *c*. Uglasbitev v svojih vzgibih nazorno sledi pomenskemu loku poezije. Tako je »sanjava pokrajina« z začetka osvetljena z nestabilno harmonijo, ki se spremeni v svetli E-dur, takoj ko se vzpostavi metaforična zveza z ljubeznijo. Naslednja kitica (»Tiho stopava«) se pričinja s kratko aluzijo na začetni harmonski postop, nato se umika bolj recitativnemu slogu, za katerega je značilna večkratna ponovitev ritmičnega motiva punktiranih osmin. Pred zadnjo kitico skladatelj umesti daljšo klavirsko medigro, ki vodi do osrednjega viška, ta pa nato hitro potihne z nizom svobodno sestavljenih akordov.

Medtem ko je skladatelj samospeva »V somrak zvoni« in »Tih večer« petdeset let po njunem nastanku le izčistil, je v tretjega po vrsti, »Opolnoči«, posegel bistveno močnejše, kar se kaže tako na ravni glasbenega materiala kot v obliki, ki izkazuje večjo izčiščenost in tudi večjo neodvisnost od besedila. »Nov« material nakazuje že začetek s clustrom v globokem registru klavirja (oponašal naj bi zvok gonga) in nato odgovor s hitrimi aleatoričnimi figurami, ki se nato prevesijo v oscilirajoče pojemajoče poltonske figure. Številni odseki v nadaljevanju so zasnovani na podlagi ostinatnih spremljav. To velja že za prvi nastop glasu (»V praznoti divja«) – v desni roki klavirja se ponavljajo trije toni v šestnajstinskem gibanju, v levi roki dva v osminskem – ki se kmalu prevesi v nov ostinato obrazec (»Kaos razpaljenih misli«), tokrat v triolah. Material prehoda nato prinaša nove aleatorične figure in izpeljevanje iz začetnega poltonskega osciliranja, ki se prevesi v značilno hindemithovsko harmonsko sekvenco (»Reka šumi«), v kateri lahko prepoznamo prvotno verzijo samospeva. V nadaljevanju se vrne triolski ostinatni obrazec, hindemithovska akordska logika in ponovitev materiala z začetka samospeva. Skladba je tako jasno ujeta v dve slogovni plasti, novejšo modernistično in starejšo ekspresionistično, vendar so stiki zglajeni na tak način, da ne izkazujejo slogovne heterogenosti niti ne prevzemajo jasnih semantičnih asociacij.

Zadnji samospev, »Skica na koncertu«, ki je nastal leta 2008, naj bi skladatelj »ustvaril z mislijo na kompozicijsko enovitost« (Lebič, 2013, 5), njegov odnos do celotne zbirke pa je mogoče primerjati z razmerjem med dvema slogovnima plastema v samospevu »Opolnoči«. Za razumevanje kompozicijske ideje je treba natančno prebrati naslov samospeva – niz fragmentov, glasbenih okruškov in pevskega recitativja se zdi podoben še neobdelanim skicam, ki lahko dokončno zaživijo šele na koncertnem dogodku. Začetek prinaša značilen motiv v klavirju (harmonska kombinacija dveh kvart, septime in none), sledi monogram (sledijo si toni $e-(v)a-(e)s-e-d-a(k)$), s katerim skladatelj šifrira posvetilo Evi Sedak, in

melodična varianta vstopnega harmonskega gradiva. Spet sledi daljši recitativ glasu, ki mu klavir odgovarja le z značilno zrcalno figuro (besedilo govori o tem, da se v klavirju zrcali »globina mrakov«): gre tako za horizontalno ritmično zrcalo (pohitevanju sledi simetrično upočasnjevanje) kot tudi za vertikalno intervalno (osnovnemu intervalu septime je navzgor in navzdol dodan tritonus). Podobno skladatelj pozorno uglašblja tudi »bele roke pianista« s pasažo, v kateri desna roka prinaša le igranje »po belih tipkah« in leva »po črnih tipkah«. Dinamični višek doseže klavir, nato sledi onomatopoetično izgovarjanje besede »tiho«, ponovitev zrcala, začetnega motiva, skladbo pa zaključuje daljša vzpenja-joča se vokalna linija, zgrajena na pedalnem tonu *e*. Po doseženem višku klavir obnavlja monogram, zato je zadnja tona *e* in *a* mogoče razumeti kot zadnji klic/voščilo slavljenki.

3.1.2 Kompozicijska »učna« leta

Naslednje obdobje izrazito zaznamuje skladateljevo šolanje na ljubljanski Akademiji za glasbo, kjer se Lebič sooča z osnovami skladateljske obrti in najbrž tudi s prevladujočo slogovno usmeritvijo takratnih profesorjev za kompozicijo, ki so bili večinoma še zavezani predvsem poznoromantičnemu izrazu in deloma neoklasicistični estetiki. Kot posledica »reševanja« novih kompozicijskih nalog iz opusa izrazito izstopa žanrska sprememba: če v času pred akademijo Lebič ustvarja samo vokalna dela (zbori in samospevi), se zdaj izdatno posveča predvsem inštrumentalnim kompozicijam, v katerih odmevajo zgledi skladateljev, katerih dela je moral spoznati v Ljubljani (P. Hindemith, A. Skrjabin). Lebič se v kompozicijskem pogledu bliža novi stvarnosti, a jo paradokсно vedno prebada z bolj poudarjenim, skoraj ekspresionističnim izrazom, kar pomeni, da ga tuji zgledi še niso do konca prepričali, da torej išče svoj osebni izraz in tehniko.

Preludij in etudo (1957) za klavir je skladatelj napisal kot študent drugega letnika kompozicije pri prof. Marjanu Kozini, domišljena pa je kot nekakšna vaja v slogu, saj si jo je Lebič zamislil kot poklon Skrjabinu (*Hommage à Skrjabin*). Vpliv ruskega skladatelja je razviden predvsem na harmonski ravni: tonaliteta še služi kot okvir, vendar so sozvočja obogatena z velikim številom harmonsko tujih tonov, tako da ima barvna komponenta harmonij prednost pred funkcijsko napetostno logiko. *Preludij* izkazuje poteze tridelnosti: začetni sanjavi motiv se v srednjem delu umakne bolj razburkanemu utripu, ki ga ukrivljajo različne transformacije enostavnega motiva treh padajočih tonov, potopljenega v različne harmonske tinte: od bolj napetih do bolj terčno prečiščenih, nato se ponovi začetna motivika, tokrat iz uvodnega h-mola prestavljena v še bolj opojni D-dur.

Etuda ne postavlja v središče kake izmed pianističnih tehnik, zahteva pa gotovo več izvajalčeve virtuoznosti. Spet bi lahko govorili o tridelnosti, s to pomembno razliko, da srednji del tokrat ne prinaša nove tematike, temveč gre bolj za proti višku usmerjeno gradacijo, izpeljano iz osnovnega materiala. Ta je predstavljen že takoj na začetku in ga je mogoče ugledati v treh tonih, ločenih s ponovitvijo izbranega tonskega sidrišča. Tak motiv potuje skozi različne harmonske osvetlitve, v gradacijskem središču pa je okrajšan na tri padajoče tone, s katerimi skladatelj sekvenčno gradi osrednji višek, medtem ko zadnji del zopet prinaša motiv v osnovni obliki. Skladba se sicer začenja in končuje v prečiščenem C-duru, tudi vmes je mogoče odkriti več jasnih kvintakordov, vendar se skladatelj že bolj jasno odpoveduje tradicionalni funkcijski logiki.

Tudi *Suita za klavir* (1957) je nastala v drugem letniku skladateljevega študija. Slogovno se izrazito naslanja na Hindemithovo novo stvarnost: to izkazuje že naslov, ki sugerira neobaročne poudarke, vplive pa najdemo tudi v strukturi akordov, tipični neobaročni motoriki in nekakšni objektivizaciji izraza, ki se odteguje romantičnemu sentimentalizmu. Skladbo je spet mogoče razumeti predvsem kot vajo v slogu.

Suito sestavljajo trije stavki. Prvi, »Intrada«, je zasnovan tridelno (**aba'**) in je najbolj raznolik zaradi pogostih menjav tekstore in značilne neperiodične gradnje. Prvi del (**a**) prinaša dve glavni materialni ideji: tipične hindemithovske akorde (»čiste« kvartne akorde ali kvarte v kombinaciji s sekundami) in lestvično figuro z značilnima začetnima šestnajstinkama, ki se pomirita v osminkem gibanju. Drugi del (**b**) zaznamujejo kvazi Albertijevi basi, v motivičnem gradivu pa še vedno odmeva figura z dvema začetnima šestnajstinkama. V drugi polovici se spremeni tekstura: polifono dvoglasje prinaša kanon v oktavi v zamiku ene dobe. Nekoliko spremenjeno ponovitev prvega dela (**a'**) napoveduje niz značilnih kvartnih dvigajočih se akordov. A ponovitev uvodnega dela ni povsem dobesedna – še posebej zanimiv je skladateljev postopek v srednjem odseku, ki je tokrat zasnovan kot inverzija podobnega mesta z začetka; skladatelj podobno kot v kanonu **b** dela očitno zaupa racionalnim kompozicijskim postopkom in se močno odmika od poudarjeno subjektivnega.

Drugi stavek, »Pastoral«, je prvemu kontrasten tako v harmonskem pogledu kot tudi v oblikovanju gradiva, saj tokrat zasledimo dosledno periodično gradnjo, s katero želi skladatelj verjetno naznačiti enakomerno, umirjeno pastoralno atmosfero. Spet imamo opraviti s tridelnostjo pesemsko obliko (**aba'**), osnovni motiv prvega dela (**a**) pa je ujet v tritaktja. Kvartne akorde iz prvega stavka zdaj zamenjajo terčne harmonije, katerih funkcijskost pa je močno oslajljena. Osnovno motivično gradivo

je najprej predstavljeno v C-duru in nato v F-duru, kjer poteka nad bordunsko kvinto. Srednji del (**b**) prinaša bujnejšo akordiko in lestvično gradivo v stalnem vzpenjanju in spuščanju (protipostopi), s katerim skladatelj zgradi daljšo gradacijo. Ponovitev uvodnega gradiva (**a'**) je zdaj postavljena v D-dur, sledi le še krajša koda, ki črpa iz osnovnega materiala.

Tretji stavek, »Gavotta«, je oblikovno zgrajen simetrično (**abcb'a'**), ponovno pa ga, kot se to spodobi za »plesni« stavek, zaznamuje periodična gradnja (tokrat gre za jasno oddeljene stavke, dolge po 4 takte). Končni stavek jasno izkazuje tudi poteze cikličnosti (suite naj bi sicer ne bile ciklično zasnovana dela), saj je številna mesta mogoče razumeti kot aluzije na gradivo »Intrade«. Tako del **a** ponovno zaznamujejo značilne kvartne harmonije, v središčnem **c** delu pa ima ponovno glavno »besedo« motiv, ki ga zaznamujeta uvodni šestnajstinki. **B** del odpira punktirana melodična misel, pri čemer je zanimivo, da jo skladatelj ob njeni ponovitvi (**b'**) postavlja ton nižje. Nekoliko variirani ponovitvi uvodnega dela (**a'**) sledi še koda z zadnjo reminiscenco na motiv s šestnajstinkama, ki lepo zaokrožuje ciklično zasnovano suite.

V *Sonatini za violino in klavir* (1959) – v tiskani verziji je skladatelj delo še naslovil kot sonato, vendar v prid žanra sonatine govorita skrajšana repriza v prvem stavku ter spojenost drugega in tretjega stavka – se je skladatelj spopadel s klasično ciklično formo z zaporedjem stavkov hitro–počasi–hitro, formalni obrisi posameznih stavkov pa sledijo sonatnemu ciklusu: prvi stavek je oblikovan kot sonatna forma, drugi kot tridelna pesemska oblika, finale pa prinaša posebno obliko rondoja. Značilen je neoklasicističen pulz, gosto motivično delo s številnimi inverzijami, ki mestoma spominja celo na monotematskost, prihaja v bližino neobaroka, medtem ko je harmonska slika razpeta med močno napete harmonije in klasične terčne trizvoke, v čemer lahko razpoznamo hindemithovsko harmonsko-napetostno logiko.

Prvi, sonatni stavek zaznamuje ekonomično motivično delo. Prva tema (prim. 6 zgoraj) prinaša osnovno motivično zalogo, pri čemer se zdi za nadaljnje izpeljevanje ključen predvsem ritmični obris, medtem ko je diastematika bolj nestabilna. Druga tema je s spremembo tempa (*Un poco tranquillo*) samo rahlo naznačena, njen osrednji diastematski obris (prim. 6 spodaj – zaporedje treh dvigajočih se tonov) pa je izpeljan iz prve teme. V izpeljavi (p. o. 56¹³) sta motiva med seboj kombinirana, prevladuje ritmično gibanje v kombinaciji dveh šestnajstink z osminkami. Repriza prinaša samo še prvo temo.

13 Krajšava p. o. označuje partiturno oznako.



Primer 6: *Podobnost med prvo in drugo temo* Sonatine za violino in klavir

Drugi stavek se prične z uvodom, ki zaradi praznih kvint harmonsko dolgo ostaja nedoločen, zasidran v »organumski« preteklosti (prazne kvinte bodo kasneje postale značilen Lebičev harmonski odmik v preteklost). V 9. taktu je predstavljena tema, ki se nato ponovi v violini, klavir pa odgovarja v baročni logiki z njeno inverzijo. Srednji del prinaša »mistično« sosledje praznih kvint in kvartseksakordov, dokler se ne povrne začetna tema in nato tudi vstopno rapsodično občutje nad zadržanim akordom.

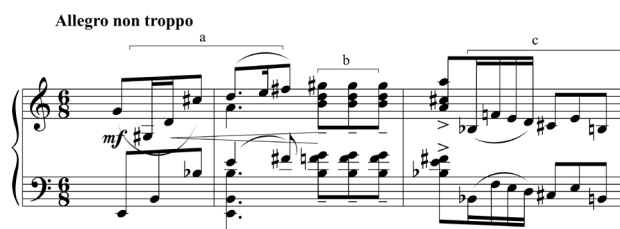
Sledi neposreden prestop v sklepni *Presto*, ki je zasnovan epizodično, pri čemer za motivično izhodišče služi začetna ideja (spet imamo opraviti z značilno kombinacijo dveh šestnajstink z osminkami) in pa bolj melodično razpeta misel, ki se periodično ponavlja v obliki nekakšnega rondojskega refrena. Središče finala rahlo umirja virtuzozno, razborito atmosfero, ki se na zadnjih straneh z vrnitvijo motiva b še stopnjuje.

Zanimivo je, da se po slogovni podobi *Sonatina* bistveno razlikuje od sočasnih zborov in samospenov, kar priča o tem, da je skladatelj instrumentalno komponiranje dojemal drugače kot vokalno. Kadar ga ni vodilo izbrano besedilo, se je očitno čutil zavezanega bolj imanentno glasbenim rešitvam, kar je razpoznavno v ekonomičnem motivičnem delu.

Sonata za klarinet in klavir (1960) je po svoji slogovni podobi precej sorodna *Sonatinini*: prebada jo značilen neoklasicistični utrip, ki je tokrat še bolj prirojen po

vzoru neobaročne motorike. Osrednja sprememba je povezana s formo, saj tokrat skladatelj ne obnavlja sonatnega ciklusa – gre za zaporedje dveh stavkov, ki prinašata spremembe v izrazu že sama v sebi. V prvem stavku lahko razpoznamo elemente sonatnosti samo še v obrisih – odkrijemo lahko predstavljane gradiva, njegovo izpeljevanje in nato »vračanje«, vendar ne najdemo pravega tematskega dualizma: skladatelj kontraste vzpostavlja z zaporednimi spremembami tempa ter harmonskih napetosti (skladatelj ponovno sledi hindemithovski harmonski napetostni logiki, zato lahko v skladbi srečamo najrazličnejše oblike akordov, od »mirujočih sozvočij«, kot je na primer prazna kvinta, durov in molovih akordov, do izrazito napetih akordskih tvorb, ki jih definirajo sekundne zveze) in ne v materialu.

Osnovno tematsko gradivo je predstavljeno v uvodnih taktih stavka v klavirju, za kasnejši razvoj in obdelave pa je pomembna njegova razdelitev na submotive:



Primer 7: *Osnovni tematski material* Sonate za klarinet in klavir *ter njegova razdelitev v submotivna jedra (a–c)*

Klarinet odgovarja z obnavljanjem tematskega materiala, ki ga dopolni s krajšo figuro – ta bo imela prav tako pomembno vlogo v nadaljevanju, pomemben pa je predvsem njen ritmični obris kombinacije osminke s šestnajstinkama in sklepno osminko (submotiv d). V nadaljevanju se vrsti še več nastopov glavne teme, ki je harmonsko osvetljena vsakič nekoliko drugače, v 28. taktu pa v postopnem osminskem dvigovanju klarineta in nizu dvigajočih se akordov klavirja prepoznamo nov material, ki opravlja pomembno formalno vlogo – v tem trenutku ga je mogoče razumeti kot nekakšno »zaključno skupino«. Nov odsek je izrazito izpeljevalne narave, kot glavno gradivo služita transformirana verzija submotiva c (gre za nekakšno inverzno varianto, saj sta skok in postopno gibanje zaobrnjena) in submotiv d. Skladatelj glasbeni tok stopnjuje s pomočjo deljenja motivov: tako klarinet najprej konstantno ponavlja submotiv c, nato je ta še podeljen, kar ustvarja zmeraj bolj razborito gibanje, ki ga spremlja klavir s široko razpetimi akordi. Krajši odsek, označen z oznako »Rubato«, služi kot prehod in umiritev, temu pa sledi počasnejši odsek »Andante«. Kljub novemu tempu in deloma tudi teksturi (notacija izdaja

gibanje v štirih glasovih, torej nekakšno polifono logiko) se material ne spremeni: skladatelj ponovno obdeluje submotiv c, odsek pa se zaključuje z akordnimi repeticijami, v katerih je mogoče prepoznati idejo iz submotiva b.

Ponovna vzpostavitev tempa »Allegro« prinaša »vrnitev« osnovne tematike, a spet v novih kombinacijah in harmonskih osvetlitvah, vidno vlogo na začetku opravi tudi variirana ponovitev »zaključne skupine«, ki ponovno naznačuje pomembno formalno mesto. Skladatelj v tem odseku doseže osrednji višek, takoj zatem se dogajanje umiri, znova se vzpostavi počasnejši tempo, v katerem ponovno zazvenijo upočasnjene variante submotiva c in akordske repeticije (submotiv b), s katerimi se v »pomiritvenem« H-duru stavek zaključí.

Drugi stavek ponovno prinaša »okus« po baroku, saj je zasnovan kot passacaglia v petnajstih variacijah, pri čemer pa je stavek formalno ponovno tridelen (**aba**¹), saj je med okvirne počasne variacije vstavljen hitrejši odsek. Tema, ki jo najprej predstavi klarinet, sicer ni dvanajsttonska, vendar gosto kromatiko napoveduje izraba vseh dvanajstih poltonov kromatične lestvice (gl. prim. 8). Že takoj v drugi variaciji je tema bolj umetelno skrita in porazdeljena med obe glasbili, v tretji variaciji pa je jasno postavljena v basovski register klavirja, nad katerim se razpenja svobodnejša igra klarineta. V naslednjih variacijah se glasbeni stavek vse bolj kontrapunktično gosti, dokler se tekstura ponovno ne prečisti v šesti variaciji, v kateri lahko v figurah klavirja razpoznamo aluzijo na submotiv c iz prvega stavka, s čimer skladatelj poudarja ciklično zasnovo svoje sonate.



Primer 8: *Tema passacaglie*

V kontrastnem srednjem delu (**b**) je tema passacaglie ritmično preoblikovana in v prvem nastopu v solo klarinetu pridobi izrazite scherzozne poteze. Te so značilne tudi za nadaljnje variacije tega srednjega dela, ponovna vzpostavitev počasnega tempa pa prinaša ponovitev teme v mogočnih akordih klavirja in s tem dinamični in izrazni višek stavka. V štirinajsti variaciji se tema vrača k svojemu umirjenemu izhodišču, zadnja ponovitev pa je identična prvemu nastopu, s čimer skladatelj stavek simetrično zaokrožuje.

Simfonietta (1960) je Lebičevo prvo simfonično delo. Nastala je v času skladateljevega kompozicijskega študija, zanjo pa je leta 1962 prejel študentsko Prešernovo nagrado Akademije za glasbo. *Simfonietta* bi lahko označili za skladateljevo šolsko

delo, a ne v kvalitativnem smislu, temveč predvsem zaradi slogovne orientacije, saj je trivstavčna skladba zasnovana v neoklasicističnem »jeziku«, čeprav lahko v njeni zasnovi že najdemo nekatere značilnosti, ki opredeljujejo skladateljev kasnejši, zreli in bolj dodelan opus. Pri tem gre na prvo mesto postaviti izredno premišljen formalni plan *Simfoniette*. Vsakega od treh stavkov je mogoče povezati z eno izmed klasičnih oblik, prvi stavek s sonatno obliko, drugega s tridelno pesemsko obliko in finale s sonatnim rondojem; a pomembnejša kot izbira teh oblik je njihova realizacija. Vanjo namreč Lebič že vnaša povsem individualne prvine in se s tem izmika golemu shematizmu.

Prvi stavek ima sonatno obliko, vendar je izvirno rešen problem skrajšane reprize, v kateri nastopi najprej druga tema, skladbo pa zaključijo vrnitev prve teme.

Tabela 2: *Formalni načrt prvega stavka Simfoniette*

Uvod	Ekspozicija		Izpeljava		Repriza		
a' + b'	tema a	tema b	a'	a' + b'	a' + b'	tema b	tema a
1–6	7–47	48–77	78–114	115–126	127–149	150–169	170–185
<i>Allegretto</i>	<i>Allegro non troppo</i>	<i>Allegretto cantabile</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Poco piu mosso</i>	<i>Allegretto cantabile</i>	<i>Tempo 1^{mo}</i>

Oblika ima simetrično podobo (**ab–izpeljava–ba**), premišljen formalni načrt izdajajo tudi dolžine posameznih delov. Ekspozicija je dolga 70 (40 + 30) taktov, izpeljava 71 in repriza 35 taktov, kar pomeni, da so posamezne enote skladbe med seboj urejene v razmerju 2 : 2 : 1. Simetričnost torej dopolnjuje »aritmetičnost«.

V uvodu je orkestracija »raztrgana«, inštrumenti vstopajo posamično in najavljajo glavne obrise tematike (začetni skok kvinte v violah in trobenti, triole v prvih violinah – gl. primer 11). V sedmem taktu nastopi v nekoliko odločnejšem tempu tema a v solo oboi:



Primer 9: *Tema a iz prvega stavka Simfoniette*

O slogu skladbe nam veliko pove tudi harmonska analiza teme. Harmonija je klasično terčna, vendar so nekoliko razrahljane funkcijske vezi. Temo bi sodeč po njenem začetku lahko postavili v tonaliteto D-dura ali temu paralelni h-mol, vendar

že takoj sledi B-dur, nato E-dur (morda dominantna dominante v D-duru), cis-mol in prav na koncu c-mol. Skladatelj torej obravnava vse tonalitete enakovredno, tako da se izgublja občutek tonalne osredičenosti, kljub temu da nekatere tradicionalne funkcijske vezi in terčna gradnja akordov ostajajo. Gre za nekakšno »panharmonijo«, kakršno najdemo v delih Sergeja Prokofjeva, ko lahko različni, terčno grajeni akordi prevzemajo različne »funkcijske« naloge.

Prva tema ima igriv, scherzozni značaj, medtem ko je druga bolj zasanjana in umirjena. Tako podoba ji daje prosojna orkestracija, umirjen tempo (*Allegretto cantabile*), modalna tonalna podoba (tema poteka v lidijemskem modusu) in statična harmonija (pedalni ton *f*):



Primer 10: Tema b iz prvega stavka Simfoniette

Izpeljavo je mogoče razdeliti na tri dele. V prvem skladatelj uporablja le material teme a (pomembno postane predvsem njeno ritmično okostje) in ritmični motiv iz mosta. V taktu 111 prinaša solo klarinet kratko melodično misel, v kateri sta združeni glavni prvini teme a in b: ritmično gibanje dveh šestnajstink s sledečimi osminkami iz teme a in poudarjene triole iz teme b, kar nakazuje prehod v naslednji del izpeljave, v katerem bo prišlo do prave konfrontacije med temama in njunimi izpeljavami. Novi del se prične v taktu 115 z jasno ponovitvijo prvega dela teme b v oboi, vendar se temi b kmalu pridružijo še modifikacije teme a. V taktu 128 se začne poslednji del izpeljave, ki ima vlogo stopnjevanja, to pa je zgrajeno na ponavljanju tritaktne figure v basu. Prva »variacija« na ostinatnem basu je dramatična, saj prinašata trombona in rogova skrivnostne tone v sforzatu, medtem ko je nadaljevanje povsem v znamenju zgoščevanja teksture in gradacije, ki doseže svoj višek v 142. taktu, kjer se obenem prične umirjanje.

Na ta način je pripravljena repriza, ki se prične s ponovnim nastopom teme b v solo oboi. V skrajšani reprizi ne pride do daljšega izpeljevanja teme, saj basovski klarinet in fagot s kratkimi figurami že najavljata temo a. Ta zares nastopi v 170. taktu v flauti in fagotu, po njej pa sledi kratka gradacija in hiter zaključek stavka. Stavek kljub pogostim menjavam tempa ohranja motivično enotnost, kar je posledica povezanosti obeh tem. Obe namreč spremlja ista kontrapunktična figura, izpeljana iz teme a (gl. drugi takt v primeru 9 in prvi takt v primeru 10), skupno

je tudi intervalsko ogrodje: tema a sestoji iz skoka navzgor in nato postopnega gibanja navzdol, enako podoba ima poudarjena triola v temi b. Stavku zagotavlja kompaktnost ekonomična izraba tematskega materiala in simetrično urejena oblika – in prav ti dve značilnosti ga povezujeta z neoklasicizmom.

Drugi stavek je napisan v obliki tridelne pesemske oblike **aba**¹.

Tabela 3: *Formalni načrt drugega stavka* Simfoniette

A			B		A ¹		
1–8	9–14	15–20	21–25	26–42	43–53	54–60	61–64
<i>Andante sostenuto</i>	<i>l'istesso tempo</i>	<i>doppio movimento</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>con brio</i>	<i>Andante qu maestoso</i>		
tema a	tema b	zaključek	uvod v fugato	fugato	črtani del, material zaključka	tema a	tema b, zaključek

Spet so pomenljive dolžine posameznih delov, saj so ujete v urejeno razmerje 20 : 22 : 22 taktov oziroma, poenostavljeno, 1 : 1 : 1, kar kaže na to, da si je skladatelj tudi v tem stavku prizadeval za kar se da simetrično obliko (gre za ujemanje v številu taktov, medtem ko sta po trajanju zunanja dela zaradi počasnejšega tempa bistveno daljša).

Prvo temo prinese solo oboa, ki jo spremljajo klavir in godala s pizzicati. Konstantno triolsko gibanje, ki ga ponekod razgibajo osminke, in daljše vztrajanje v isti harmoniji dajeta temu delu pastoralen značaj. Harmonija ni več strogo vezana na osnovne kadenčne zveze, zato se zdi melodija nad njo »neskončna«. Tudi tema b se podobno kot tema a nadaljuje v godalih, ki z izpeljevanjem iz te teme in zaključnim motivom stopnjujejo glasbeni tok do viška v unisonu godal.

Srednji del (*Allegro assai*) predstavlja s hitrimi šestnajstinkami pravi kontrast zunanjima deloma, v katerih prevladuje umirjena, pastoralna atmosfera. In tudi ta del bi bilo mogoče razdeliti še na tri krajše odseke. Hitre šestnajstinke v violah (*spiccato*) in pizzicati v violončelih in kontrabasih najavljajo fugato, ki se prične v 25. taktu. Tema ni izrazita, prepoznavnost ji bolj kot melodična linija daje artikulacija (repeticija treh tonov v staccatu na tretji dobi in končna repetirana staccato tona). Po prvih violinah v kontrapunktično teksturo vstopajo druge violine, viole in violončela, svobodnejša medigra pa se začne v 29. taktu. Nov odsek tega kontrastnega dela **b** napovedujejo prvi vstopi pihal (32. takt), ki gostijo teksturo, dokler skladatelj v 38. taktu ne doseže viška s spuščajočimi se in pretrganimi triolami v godalih, ki spominjajo na zaključek dela **A**. Prav s prostim variiranjem spuščajoče se melodične linije v unisonu godal s konca **A** dela se odpre zadnji del (**a**¹). Toda ravno ta odsek,

ki bi dal stavku popolno simetričnost (temi a in b – zaključni unisono v godalih – fugato – unisono v godalih – temi a in b) je skladatelj pred izvedbo¹⁴ črtal, tako da se zadnji del začenja s ponovnim nastopom teme a. Lebič je očitno začutil, da bi se s simetričnostjo v resnici odpovedal pravemu ravnovesju med zunanjsima in srednjim delom; zaradi mnogo počasnejšega tempa zunanjih delov bi srednji, hitri del izgubil vlogo samostojne oblikovne enote in bi opravljal le funkcijo vmesne epizode. Obenem je tako mogoča vzporednica s prvim stavkom: tudi drugi stavek zaključuje skrajšana »repriza«.

Ponovni nastop teme a je tokrat v solo rogu, spremljava je »pastoralna« – statična harmonija, z nekaj gibljivejšimi triolami. Preko zaključnega motiva se tema a ta-koj naveže na temo b, ta pa se spet zaključuje s ponovitvami zaključnega motiva v violah in fagotu, dokler stavek ne potihne v zadnjem nastopu zaključne misli v drugih violinah.

Formalno kompleksnejše in bolj »problematično« je zasnovan zadnji stavek, ki ga je mogoče razumeti kot rondojsko ali sonatno formo. V hitrem tempu se namreč zvrsti več epizod: nekatere se ponavljajo, druge nastopijo samo enkrat, tretjim bi lahko pripisali izpeljevalno funkcijo. Zdi se, da Lebič dokončno formalno podoba stavka namenoma pušča odprto in želi na ta način doseči učinek proste rapsodičnosti.

Tabela 4: *Formalni načrt tretjega stavka* Simfoniette

A	B	A ¹	C	A ²	D	E	A ³	B ¹	C ¹	koda
1–9	10–27	28–47	48–65	66–74	75–96	97–123	124–132	133–141	142–160	161–173
<i>Allegro energico</i>			<i>Tran- quillo</i>	<i>All^o Tempo</i>	<i>l^{mo}</i>	<i>Tempo – balabile capricci- oso</i>	<i>Allegro T^{lmo}</i>			<i>Poco al- largo – Presto</i>
tema a	tema b	tema a	tema c	tema a	izpelja- va (?)	scherzo (?)	tema a	tema b	tema c	iz teme c
A	B	A	C	A	izpeljevalni D		A	B	C	koda
ekspozicija (A)					izpeljava (B)		skrajšana repriza (A ¹)		koda	

Zgornja tabela nam v spodnjih dveh vrsticah razkriva, da bi obliko zadnjega stavka lahko razumeli kot sonatni rondo in nato še kot sonatno formo. Verjetnejša se zdi forma rondoja (kljub temu, da manjka med epizodo B¹ in C¹ še ena ponovitev »refrena« A), v kar nas prepričujejo predvsem vztrajne ponovitve teme a in premalo izrazit, z dramatičnim »bojem« med dvema kontrastnima temama nabit izpeljevalni del.

Prva tema (a) prinaša hitro gibanje in igriv neoklasicistični karakter, ki zaznamuje že prvi stavek. Hitrost je tokrat še bolj poudarjena, večjo gibljivost dajeta stavku tudi

14 Skladbo je leta 1960 s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija posnel dirigent Uroš Prevorsek.

bolj dinamično gibanje ostalih glasov, ki spremljajo glavno tematično linijo, in hitrejši harmonski ritem. Tema a se takoj naveže na naslednji tematski material (tema b), ki se zdi izpeljan iz glavne teme. Spet je značilno gibanje vseh glasov, ki ustvarjajo bogato kontrapunktično predivo, obe temi imata tudi podobno ritmično podobo, v kateri prevladujejo punktirani toni in hitre šestnajstinke. Po kratkem odseku, v katerem skladatelj izpeljuje gradivo obeh tem, se v 30. taktu ponovi »refren« rondoja (tema a) v zelo podobni inštrumentaciji kot prvič. Po taktu 43 se glasbeni tok umirja: upočasnjuje se tempo, mirnost skladatelj dosega tudi z »zgoranjim« pedalom (*as³ v piccolo*), ki nato igra pomembno vlogo še pri naslednjih prehodih v skladbi. Umiritev glasbenega toka omogoča nastop tretje teme (c), ki ima bistveno drugačen značaj kot predhodni. Igrivost se umakne liričnosti, redkejša je tudi orkestracija, za katero so sedaj značilni vstopi posameznih solističnih inštrumentov, predvsem pihal. Ob nastopu tega tretjega tematskega materiala pravzaprav ne moremo govoriti o pravi, razviti temi, temveč le o motivičnem jedru (skok male terce navzgor in dveh čistih kvart navzdol), ki omogoča številne izpeljave in transformacije.

Po novem nastopu refrena (takt 66 do 74) se zvrstita druga za drugo dve epizodi, ki črpata iz motivike prejšnjih in tako opravljata funkcijo nekakšne središčne izpeljave. V prvi (D) skladatelj izpeljuje gradivo prvih dveh tem. Po kratkem prehodnem odseku z »zgoranjim« pedalom se začne naslednja epizoda (E), ki s svojim igrivim značajem (mnogi staccati, kratkosapne melodične domislice, ki so razvite iz prej eksponiranega tematskega materiala, pizzicati v godalih) prevzema vlogo scherzoznega intermezza (k temu nas navaja tudi skladateljeva oznaka tempa: *ballabile capriccioso*). Pri taktu 117 se prične gradacija; s hitrimi šestnajstinkami se gosti glasbeni tok in skladatelj v 123. taktu doseže višek, ki efektno pripravlja novo ponovitev refrena. Tokratna ponovitev je spet spojena z nastopom teme b, ta pa logično prehaja še v daljši odsek, ki je zgrajen iz motivike, ki smo jo prvič srečali v epizodi C. Motivični material iz tematike c se zdaj pokaže kot izredno primeren za daljše izpeljave, saj skladatelj z njegovo pomočjo zmeraj bolj gosti teksturo, dokler se v 161. taktu z eksponiranim nastopom motivike c v trobilih ne prične koda, v kateri po kratkem umirjanju z »zgoranjim« pedalom trije fortissimo akordi hitro zaključijo skladbo.

Skladatelj se je pri pisanju simfoničnega prvenca še posebno skrbno posvečal formalni podobi skladbe, o čemer pričajo simetrije in aritmetično natančno premišljeni proporci med posameznimi deli ter samosvoje zamišljeni finale, ki ga določajo formalna odprtost in razpetost med rondojsko ponavljanje teme a ter tridelno eksponiranje, izpeljevanje in vračanje osnovnega gradiva, kar daje temu stavku navidezno rapsodično obliko. Formalni izdelanosti se pridružuje izredno ekonomična

izraba tematskega materiala: posamezne teme v stavkih so pogosto povezane preko skupnih motivičnih jeder, ti pa določajo celotni glasbeni tok. Motivična »ekonomija« je lepo razberljiva s samega začetka skladbe, ko skladatelj najprej najavlja temo a v violah, solo trobenta v odgovoru prinaša že njeno transformacijo, v katero se je »vrnil« značilni triolski ritem, ki zaznamuje temo b, to pa takoj zatem najavlja solo flauta (gl. prim. 11). V štirih taktih je tako skladatelj eksponiral že ves material, hkrati pa je nakazal tudi njegovo povezanost in način uporabe (izpeljevanje in medsebojno prepletanje).

The musical score is for the beginning of a symphony, showing the first four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features various dynamics (p, pp, mp, sfz), articulations (espress., pizz.), and performance instructions (Con sord.).

Primer 11: Začetek Simfoniette

Druga skladateljeva skrb je namenjena pretanjeni in izredno barviti inštrumentaciji. Od tod izhaja zelo pisana tekstura, številne solistične linije posameznih inštrumentov in njihove nenavadne kombinacije. Prav ta prvina se zdi v neskladju s prvo (oblikovna premišljenost s poudarjeno motivično »ekonomičnostjo« in terčno grajeno, a funkcijsko nekoliko razrahljano »panharmonijo«), posebej če se zavedamo, da gre pravzaprav za razmeroma kratko skladbo, ki bi jo lahko prej kot za »kratko« simfonijo šteli za niz treh miniatur. V takem kontekstu se zazdijo premišljene barvne kombinacije in številni kompleksnejši kompozicijski postopki (fugato, »zgornji« pedal, ostinatni bas) razpostavljeni preveč na gosto. V »izobilju«

se formalna preglednost izgublja, kljub temu da je skladatelj oblikovno okostje smiselno premislil in skrbno uredil. Skladateljevo znanje in številne ideje so paradokсно tisti elementi, ki skladbo ves čas »ovirajo«. Zato kljub hitremu tempu in lahkotnejši motiviki skladba v resnici nikjer ne dosega pravega sproščenega neoklasicističnega duha, temveč se ponekod že nagiba v kromatično nabrekli ekspresionizmu, drugod pa se spogleduje s pretežno »barvnim« modernizmom. Zato se *Simfionetta* kaže kot značilna študijska skladba, v kateri je mladi skladatelj še iskal pravo pot in je v svojem simfoničnem prvencu preizkusil (pre)številne možnosti.

Kljub zvečani produkciji instrumentalnih del se Lebič v tem obdobju ni odpovedal zborovskim kompozicijam, a se te zdijo slogovno bolj zagledane v preteklost. Vendar postaja Lebič v svoji adaptaciji ljudske pesmi *Visoki rej* (1961/1993), v središču katere je ideja ravnoesja, bolj »avanturističen«, zato bi bilo bolj smiselno kot o priredbi govoriti o svobodni obdelavi. Mešani zbor je zasnovan kot neke vrste veriga variacij, ki se od osnovne ljudske melodije, sprva samo »okrašene« z dodatnimi kontrapunktičnimi glasovi, vse bolj oddaljujejo in z značilnimi stopnjevanji in kriki vse bolj premikajo v sfero osvobojene modernistične zvočnosti.

Podobno kot v zborih *Fčelica zleteila* (1966) in *Pesem od zarje* (1987) je tudi v *Visokem reju* ljudska pesem skladatelju izhodišče za lastno glasbeno imaginacijo. Osnovna melodična celica izbrane ljudske pesmi določa praktično vse skladateljeve odločitve, toda na zunanji ravni identifikacija med ljudsko pesmijo in zborovsko skladbo ni več premočrtna. Melodija ljudske pesmi služi kot zaloga za melodične variante, nekakšno motivično delo. Material za vse glasove izhaja iz originalne melodije, toda hkrati postaja njihova vloga poudarjeno semantična, saj je v središču skladateljevega premisleka bolj kot prezentiranje melodije dejansko glasbeno približevanje osnovni atmosferi besedila. Lebiča zanima ravnoesje med originalnim glasbenim »tekstom« in odtegotvanjem od njegovih konotacij, povezanih z »izgubljeno idilo«. Original je tako vseprisoten (na ravni strukture in materiala), a paradokсно hkrati manjka (na osnovni zunanji ravni).

Drugače je z mešanim zborom *Trauniče so žie zalene* (1962), ki ga lahko razumemo kot preprosto priredbo ljudske pesmi iz Zilje. Glasbeni stavek pa vseeno skriva vrsto skladateljskih subtilnosti, ki se kažejo predvsem na ravni teksture (harmonija ostaja ves čas v ozkih okvirih diatonike), ki razgiba preprosto periodično gradnjo (oblika **aba'b'**). Prva kitica (**a**) prinaša solo soprana, s čimer se Lebič približuje originalni ideji ljudskega predpevca, ki najprej sam predstavi tisto, kar se bo potem zapelo večglasno. Toda prvi nastop zbora še ne prinaša melodične linije, temveč z mrmanjem samo kontrapunktično in kasneje tudi harmonsko podpira solistični glas. Enako se nadaljuje v drugi kitici (**b**), kjer postane z moškimi glasovi harmonska

gostota petglasna. Šele v tretji kitici (**a'**) je ljudska melodija zaupana celemu mešanemu zboru v najbolj tipični harmonizacijski maniri, medtem ko se v zadnji kitici (**b'**) skladatelju posreči nov teksturni izmik, saj je vsaj v začetku razporeditev snovi imitacijska, zaključek pa nato pričakovano »klasičen«.

Tudi mešani zbor *Tibi gaj* (1963/1995) kaže slogovno »vmesnost«: prevladujoče harmonije so terčne, vendar so funkcijske zveze redke (predznaki sugerirajo b-mol); bolj se zdi, da prevladuje kontrapunktično vodenje glasov in posebna občutljivost do zvočne vloge harmonij. Precej razvezana je formalna podoba, ki se povsem prilega Kettejeve pesmi – ni več mogoče govoriti o bolj izrazitih osamosvojenih odsekih, temveč bolj o zvočno-barvni kontinuiteti, takšno formalno razprtost pa podpira tudi metrum, ki je pogosto podrt (skladatelj ga ne naznačuje, črtkane taktnice so bolj opora), kar samo še podkrepi osrednjo atmosfero odmrle zimske pokrajine, ki služi kot impresija za notranjo človeško refleksijo.

Pesem nosačev žita (1964)¹⁵ za mladinski zbor – oblika je tridelna (**aba'**) – poskuša čim slikoviteje ozvočiti starodavno egipčansko delavsko pesem o nosačih žita. Da bi vzbudil občutek starodavne oddaljenosti, je skladatelj prvi del (**a**) postavil v dorski modus. Kljub menjavam taktovskih načinov prevladuje statično gibanje, ki ponazarja monotonost dela, celotonske menjave v drugem glasu pa lahko razumemo kot tiho vzdihovanje, toženje. V srednjem delu (**b**) skladatelj »modulira« frigijski modus in spremeni teksturo: glasovi se imitacijsko gostijo s ponavljanjem iste vzpenjajoče se in nato padajoče linije, ki pripelje do viška s clustri, kriki, govorenim besedilom in šepetom. Sledi povrnitev v izhodiščno monotono gibanje (**a'**).

Besedilo otroškega zbora *Oglas* (1965; Dušan Mevlja) v prvi kitici parodira tekstno logiko oglasovalcev, ki zveni še toliko bolj potujevalno, ko je predmet oglasa prijateljstvo. »Zbistritev« prinese druga kitica, ki opozarja, da življenja med ljudmi ne gre razumeti preveč sanjsko, saj »zemlja ni raj«. Skladatelj je v svoji uglasbitvi podčrtal dvojnost pesmi. Prvi del (**A**) poteka v hitrem tempu, značilni so hitri ritmični zasuki (spremembe metruma), osrednji motiv pa kombinira tri osminke s tremi četrtnkami, tekstura je razgibana še z imitacijskim vodenjem glasov. Tonalno je prvi del brez jasnega sidrišča, čeprav večina akordskih tvorbo ostaja terčnih. Drugi del najprej prinaša spremembo tempa, glasovi se v gostem kontrapunktu (harmonsko gledano gre za zelo zožani ambitus, v katerem pride do mnogih poltonskih sozvočij) počasi premikajo do poslednjih akordov z značilnim nesoglasjem (*ais* oz. *b* v nizkem glasu nasproti E-duru, G-duru in tonoma *gis* in *e* v višjih glasovih), ki poudarja trpko realnost življenja.

15 Podobno kot *Oglas*, *Črn možiček*, *Spomin* in *Črno-belo* je skladba izšla v reviji za mladinsko zborovsko glasbo *Grlica*.

3.2 Vstop v osvobojeni zvočni svet modernizma

Večina Lebičevih zgodnjih del izkazuje slogovno neodločenost: tako zgodnje zборе in samospelve zaznamuje razpetost med domačijski izraz ljudske pesmi in že bolj eksistencialistično poglobljeni ekspresionizem, v času kompozicijskega študija pa se temu pridruži poseganje po neoklasicističnem utripu in neobaročni objektivistični motoriki, pogosto povezani s hindemithovsko harmonsko-napetostno logiko. Skladatelj je očitno razpet med zglede in željo po osebnem glasbenem izrazu, takšno »iskanje« pa se vedno bolj zapleta, saj se skladatelju med študijem odpirajo vedno novi glasbeni svetovi.

3.2.1 Poizkusi iskanja novega kompozicijskega »jezika«: »trganje« iz »domačnosti« in tradicije (1962/1965–1968)

Eden izmed takšnih svetov je moral biti osvobojeni zvočni prostor modernizma, ki ga je Lebič skupaj z drugimi skladatelji skupine Pro musica viva odkrival postopoma in skoraj na skrivaj. Mlade skladatelje je očitno gnala želja po novem, po preseganju kompozicijskih »naukov«, ki so se delili na akademiji. Razprave in študij partitur v skupini Pro musica viva zelo odločno odmevajo v Lebičevih kompozicijah s sredine šestdesetih let, nato pa seveda tudi spoznanja, ki so jih skladatelji prejeli z obiskom festivala Varšavska jesen.

Lebič sprva »išče« in »koplje« na vse strani in tako v zelo kratkem časovnem obdobju preizkusi različne, zanj takrat sodobne kompozicijske tehnike: žene ga proč od tonalnosti, zato se spopada z dodekafonijo (*Concertino per cinque*), privlači ga osvobojeni zvočni svet inštrumentalnih barv (*Napisi*), spogleduje se z Bartókovim tipom tonalnosti (*Meditacije za dva*) in se vendarle najbolj »ujame« v eksistencializmu ekspresionizma (*Požgana trava*). Ob prevzemanju modernističnih izrazil in izgubi tonalnosti se skladateljevo beganje najočitneje izraža na ravni glasbene forme, saj se zdi, da Lebič še ne zna na nov način organizirati tudi glasbene forme, kar še posebej velja za inštrumentalne kompozicije, ki v tem obdobju še vedno prevladujejo.

Concertino per cinque (1962) za klarinet, violino, violo, violončelo in vibrafon¹⁶ lepo ponazarja Lebičevo oddaljitev od neoklasicističnih zgledov, ki so zaznamovali njegovo študijsko okolje in v veliki meri določali skladateljeve kompozicije, nastale v okviru Akademije za glasbo. Jasno razvidne slogovne spremembe so najbrž posledica skladateljevega aktivnejšega sodelovanja v skupini Pro musica viva.¹⁷ Glavna

16 Prav slednji naj bi razburjal skladateljevo zvočno domišljijo; takrat je imel v Sloveniji svoj vibrafon le Jure Robežnik, sicer avtor popularne glasbe.

17 Skladba je bila prvič izvedena na koncertu Pro musica viva v Moderni galeriji v Ljubljani 17. junija 1962.

novost je povezana predvsem s tonalnim okoljem, ki se dokončno odtuji terčni funkcijskosti in tradicionalni tonalnosti, njeno mesto pa zasede gosta kromatika. Skladatelj se sicer plaho spogleduje tudi z nekaterimi razširjenimi izvajalskimi tehnikami (npr. udarci z žabico ali dlanjo po trupu inštrumenta), celo aleatoričnimi postopki (na to nas navaja izvajalsko napotilo »čim hitreje ponavljati označene note«¹⁸) in celo klustrskimi harmonijami (prav na začetku uvodni zadržani toni godal prinašajo harmonski grozd, ki obsega tone d^I – es^I – e^I – f^I), a osrednje vprašanje je vendarle povezano z dvanajsttonsko kontrolo: v skladbi sicer pogosto zasledimo izmikanje ponavljanju tonov, preden nastopi vseh dvanajst kromatičnih poltonov, torej nekakšna dvanajsttonska polja, težje razberljiva pa je bolj sistematična dodekafonska kontrola (izrazitejšo izjemo predstavlja le začetek zadnjega stavka – gl. prim. 12). Tudi ritem je brez jasnega metričnega utripa, zato je toliko bolj nenavadno, da je do določene mere glasbeni stavek še urejen po motivični logiki. Tako kmalu po uvodu sledi odsek, v katerem godala zaigrajo unisono figuro s širokimi intervali (v prvi violini dis^I – e^2 – a^3), ki jo nato v prevladujočem polifonem glasbenem toku zasledimo še večkrat. Podobno velja za naslednji odsek (»Tempo I e agitato«), ki ga zaznamujejo kratke štiritonske padajoče kromatične figure, vpete v gradacijo, po kateri prvič vstopi klarinet in razvije daljši solistični monolog. V nadaljevanju poskuša skladatelj zvočno sliko razgibati tudi s spremembami v teksturi – mestoma prevladujočo polifono teksturo nadomesti s homofono (godala kot spremljava klarinetu).

Clarinet in B $\flat$

Vibraphone

Viola

Cello

1 2 3 4 5

6 7 8

9 10 11 12 pizz.

p pizz.

p

Primer 12: Dvanajsttonska logika na začetku tretjega stavka Concertina

Tudi v počasnejšem drugem stavku bi lahko iskali sledi motivičnega dela: razkrija jih kratek melodični domislek v violi, s katerim se stavek prične in katerega fragmente je mogoče odkriti tudi ob koncu, kar bi lahko pričalo celo o nekakšni okvirni tridelni obliki. Toda bolj kot takšno motivično uokvirjanje skladatelj v ospredje postavlja razgibano polifono teksturo, plod katere so številna nape-ta sozvočja, ki jih barva posebna zvočnost vibrafona. Zadnji stavek izkazuje bolj

18 Lojze Lebič, *Concertino per cinque*, rokopis, str. 17.

dosledno dvanajsttotsko kontrolo, pri čemer se zdi vrsta obravnavana tematsko, saj glasbeni tok definirajo njeni kratki izsečki v obliki submotivov. Bolj jasno je tudi oblikovanje, saj predstavitvi vrste sledi domislek z akordskimi repetitivnimi obrati. Po 55. taktu ponovni nastop vrste najavlja izpeljavo, medtem ko bi v 96. takt lahko postavili reprizo – po ponovnem nastopu vrste se namreč zvrsti domislek z akordskimi figuracijami in nato polifona igra melodičnih figur. Skladbo *Concertino per cinque* je tako mogoče oceniti kot tipično vmesno: skladatelj po eni strani še ostaja zavezan nekaterim tradicionalnim postopkom (predvsem motivičnemu delu in deloma arhetipskim oblikam – tridelnost, sonatnost), hkrati pa s kromatiko in pljuski dodekafonije že širi tonalni prostor in se obenem odpoveduje metrično-ritmičnemu utripu.

Tudi *Napise* (1965) za komorni ansambel jasno zaznamuje skladateljev odločni prestop v osvobojeni zvočni svet modernizma: prvenstvo gre v skladbi zvočno-barvnim detajlom, medtem ko se zdi, da skladatelj bistveno manj pozornosti posveča formalnim in vsebinskim vprašanjem. Skladatelju se je na Varšavski jeseni na široko razprl svet raznolikih zvočnosti, ki pa jih še ni znal oblikovno dokončno mojstriti – prestop v nov slog in prevzemanje novega materiala sta seveda po drugi strani pomenila tudi izgubo »starih« oblikovalnih načel. Nekaj te dvojnosti prav gotovo zaznamuje *Napise*, ki so zasnovani kot niz treh miniaturnih: skladatelj se torej izogiba večji formi, saj v miniaturni lažje osrednjo pozornost namenja številnim kolorističnim detajlom in natančnim spremembam teksture – »kompozicijski 'subjekti' postanejo posamezni zvočni elementi« (Barbo, 2001, 192). O prvenstvu zvočno-barvnega priča že zasedba, ki se izogiba značilni klasični uravnoteženosti med inštrumentalnimi skupinami: Lebič izbere dve pihali (flavta, klarinet), dve trobili (trobenta, pozavna), dve strunski glasbili (violončelo, harfa) in tolkala, kar pomeni, da je težišče premeščeno na pihalne inštrumente, skladatelj pa se najbrž zavestno izogiba godalnemu zvoku, ki je imel v preteklosti nosilno vlogo v glasbenem stavku.

Prva miniaturna prinaša še bolj zožano zvočnost, saj skladatelj ne uporablja obeh trobil. Teksturo gradijo posamezni zadržani toni, kratke zvočne arabeske (hitre pasaje ali samo njihovi nastavki), številni zvočni efekti kot posledica izrabe razširjenih izvajalskih tehnik, mestoma pa lahko različni parti (npr. flavta in klarinet) potekajo tudi v istem ritmu, s čimer skladatelj v ospredje ne postavlja motivičnega gradiva, temveč posebno mešano barvo kot kombinacijo barv dveh inštrumentov. Zaradi tako raznoliškega materiala daje tekstura vtis razpršenosti, kar še dodatno

poudarja skladateljev notni zapis – kombinacija standardne notacije z nekaterimi aleatoričnimi mesti, ki dovoljujejo nekaj izvajalske svobode. Konec je zasnovan v počasnem zvočnem zamiranju, izginjanju – glede na to, da se podobno zaključujejo vse tri miniature, bi lahko v tem videli nekaj skladateljske negotovosti, povezane z oblikovanjem novega gradiva.

V tem pogledu kaže več trdnosti druga miniatura, v kateri bi lahko iskali celo nekaj sledi tridelnosti oziroma »najavljanja« in »vračanja«. Miniatura se odpira z daljšimi toni v trobenti in flavti (vmes je umeščena svobodna pasaža harfe), srednji del pa je zasnovan kot obsežnejša kadenca za solistično flavto in bongos bobne, ki prinašajo zmeraj bolj zapletene in hitreje ritmične obrazce. Na vrhuncu takšne improvizacije zaigra flavta tri podaljšane tone $f^3-es^3-fis^3$, ki se nato ponovijo ob koncu druge gradacije, v katero so s ponavljajočimi se aleatoričnimi obrazci vključeni vsi instrumenti. Nato se tempo pomiri, trobenta in flavta pa prineseta ponovno daljše zadržane tone, kakršni so miniaturu tudi odprli.

Več oblikovalske logike izdaja najbolj razgibana zadnja miniatura. Oblikovno osredičenost ji daje ponavljajoči se segment četrtninskih impulzov pedalnega tona. Med ponovitve tega segmenta so umeščene bolj razgibane teksture s kratkimi arabeskami preostalih instrumentov (takšne smo srečali že v prvi miniaturi), po zadnjem, tretjem nastopu pa sledi daljši solo violončela, v katerega so vstavljeni mehanski obrazci pihal in trobil. Prav s postopnim krčenjem in zamiranjem enega izmed takšnih obrazcev v violončelu se s počasnim dinamičnim ugašanjem skladba tudi zaključuje.

V *Meditacijah za dva* (1965/1972) za violo in violončelo je Lebič že bolj jasno izčistil modernistična slogovna izrazila, o čemer pričajo tudi ugodne kritike v tujini.¹⁹ To pomeni, da se je Lebičev zvočni svet osvobodil tradicionalne navezanosti na prevzete harmonske in formalne obrazce ter se dokončno odprl mamljivemu svetu zvočnosti. V *Meditacijah* se to kaže že na ravni številnih razširjenih izvajalskih tehnik, ki so predvsem odpirala vrata novim zvočnim barvam in efektom. Godalca izvajata številne glissande (lahko jih razumemo kot nekakšen odmev elektronske glasbe, kjer je možno zvezno spreminjanje tonov), flažolete, uporabljata vržen lok, lokujeta na žabici in za njo, igrata z lesenim delom loka in udarjata po trupu instrumentov, kar ustvarja značilne perkusivne efekte. Spremenjeni glasbeni material je seveda narekoval tudi drugačno strukturiranje. Zanimivo je, da v skladbi z izjemo krajših odsekov ne odkrijemo kakšne jasne sistematike na ravni distribucije ton-skih višin ali ritmičnih trajanj, kar pomeni, da je Lebič prestopal neposredno v svet

19 Kritični časopisa *Frankfurter Allgemeine Zeitung* govori o »najbolj aktualnem« delu (Barbo, 2001, 195).

»sonoristike«, da gredo torej *Meditacije* mimo serialnih eksperimentov. Prevladuje sicer široka kromatičnost, a ni dosledno izpeljana, podobno je pogosto v aleatorične figure razvezan tudi ritem, zaradi česar je partitura deloma zapisana proporcionalno. Matjaž Barbo v svoji analizi razkriva, da naj bi Lebič celo bolj kot dvanajsttonskim zgledom sledil Bartókovi »tonalnosti« (Lendvai, 1971), razviti iz intervalnih razmerij zlatega reza – intervali male sekunde, velike sekunde, male terce, čiste kvarte in zvečane sekste naj bi določali tako horizontalno melodično raven kot tudi harmonsko vertikalno, podobno kot pri Bartóku pa naj bi Lebič stara funkcij-ska, kvintna razmerja zamenjal s polarnimi, o čemer naj bi pričala ujetost prvega stavka skladbe med začetni ton *des* in sredinski (pri oznaki »Deciso«) ton *g* (Barbo, 2001, 193). Takšno svobodnejše ravnanje s tonskim in zvočnim materialom seveda povzroča težave na ravni formalnega oblikovanja; za razliko od kasnejših Lebičevih dovršenih modernističnih del je v *Meditacijah* težje začrtati jasne formalne konture. Zdi se celo, da celoto členijo cezure treh vrst: krajše (dolge sekundo), srednje (dolge od ene do dveh sekund) in daljše (dolge od treh do petih sekund), pri čemer imajo pomembnejšo oblikovalno oziroma členitveno vlogo predvsem slednje.

Do določene mere lahko obliko povezujemo tudi z naslovom, saj gre očitno za meditacije za dva glasbenika, ki razpadajo na dva stavka, znotraj katerih lahko nadalje ločimo dva kontrastna odseka. Prvi del se pričinja s počasno meditacijo, iz katere izstopajo predvsem krajši melodični vzgibi v violi ali nestabilni tonski glissandi, ki jim violončelo odgovarja z različnimi zvočnimi vrivki (trilček brez loka, vržen lok, tehnika *col legno*). Toda druga cezura srednjega trajanja nakazuje že prestop v bolj vznemirjen zvočni svet, ki ga najprej najavljajo hitra tremoliranja (vstopna figura je v izvajalskem in intervalnem pogledu podobna figuri, ki jo bomo precej kasneje srečali v skladbi *Invisibilia*), ta pa se izvijajo v aleatorično pizzicato igro, v kateri pride do izraza osrednja prvina skladbe – dialogiziranje, igra reakcije obeh inštrumentov. Spremembo izraza najavlja tudi oznaka tempa (*Deciso*): figure in melodični vzgibi ostajajo podobni kot v prvem odseku, le tempo sprememb je bistveno hitrejši, poveča se tudi dinamika, kar vodi do daljšega viška, po katerem sledi hiter zaključek s perkusivnim udarcem po trupu inštrumentov.

Drugi stavek ubira nasprotno pot kot prvi: začenja se dinamizirano in končuje »meditativno« počasni. Začetek je z izmenjavanjem šestnajstinskih figur in tremoliranj deloma soroden drugemu odseku prvega stavka, le da je tokrat mogoče bolj jasno slediti načinu distribucije tonskih višin. Razbrati je namreč mogoče tri različne štiritske obrazce (a, b, c v prim. 13 zgoraj – obrazec c je inverzija obrazca a, b pa je nekakšna variacijska varianta, ki vsebuje intervala terce in sekunde, ki zaznamujeta tudi obrazca a in c), ki si jih inštrumenta podajata in zmeraj bolj zgoščata teksturo,

ki se spremeni v zgoščeno križanje figuracij. Cezura in sprememba oznake tem-pa oziroma izraza (*Brutto*) spet najavljata nov, kontrastni odsek, ki se sicer prične šele po naslednji dolgi cezuri. Viola zdaj prinaša terčna tremoliranja in glissande, značilne že za uvodni odsek prvega stavka. Nov material predstavlja ponovitev ka-denčne zveze (prim. 13 spodaj), ki iz celote izstopa najprej harmonsko (prvi akord je možno enharmonsko brati kot prazno kvinto), nato pa tudi zaradi ponavljanja, ki iz dosledno modernistično zasnovane skladbe izstopa in ponuja dva odgovora: v takšnem ponavljanju je mogoče razpoznati skladatelja, ki se še ni dokončno otesel tradicionalnih glasbenih oblikovalnih silnic, hkrati pa takšno mesto najavlja Le-bičevo kasnejše umeščanje semantičnih otokov, spominov na »glasbo preteklosti«, torej zavestno vrivanje starih svetov v novega.

Primer 13: Štirionski obrasci (a–d) z začetka drugega stavka (zgoraj) in kadenčna zveza s konca Meditacij (spodaj)

Lebičevu uspelo »pomiritev« vokalnega in inštrumentalnega predstavlja *Požgana trava* (1965/1986), ciklus štirih samospbevov za mezzosopran z orkestrsko spremljavo, ki pa preraščajo svoj ozki okvir nizanja kratkih uglasbitev pesniških besedil. Delo namreč privzema simfonične razsežnosti – zunanji dokaz tega predstavlja spojitev prvega in drugega ter tretjega in četrtega »samosppeva« v nedeljivo celoto brez premora. Še zgovornejše so notranje povezave: skladatelj izkorišča v celotni skladbi isti material, načini njegovega izpeljevanja so v vseh delih skladbe zelo podobni, med posameznimi »stavki« pa bi bilo mogoče potegniti tudi nekatere ohlapne motivične (morda bolje: melodične) in harmonske vzporednice. Sklada-teljev kompozicijski postopek se v *Požgani travi* – torej vokalno-instrumentalnem delu – prav nič ne razlikuje od tistih, ki jih zasledimo v skladateljevih kasnejših simfoničnih delih. Zato je treba delo postaviti ob bok vokalno-instrumentalnim kompozicijam s konca 19. in začetka 20. stoletja, ki so prerasle svojo pesemsko

dikcijo in se spogledujejo s simfonično formo, slednja pa poka po šivih in lahko vase sprejme pesemsko substanco (npr. Gustav Mahler, *Pesem o zemlji*; Alexander Zemlinsky, *Lirična simfonija*; Arnold Schönberg, *Pesmi z gradu Gurre*).

Skladatelj v oblikovanju svojega glasbenega toka ostaja zavezan tradiciji oziroma značilnemu arhetipskemu obrazcu, ki dominira v zgodovini zahodnoevropske umetne glasbe in ga je mogoče shematizirati v tričleni obliki kot najavljanje – izpeljevanje – vračanje, ki seveda spominja na sonatno obliko (ekspozicija – izpeljava – repriza), vendar se Lebič izogiba šablonskim postopkom za doseganje take oblike. To narekuje tudi material, ki je nov – odstop od funkcijske tonalnosti onemogoča strukturiranje forme s pomočjo ustaljenih kadenčnih modelov – in zato zahteva drugačno obravnavo. Podobno oblikovanje zaznamuje tako makro kot mikro formalni nivo skladbe.

Klico za celotno delo in še posebej za prvi stavek (»Tvoj glas«) kaže iskati v začetnem solo nastopu glasu.



Primer 14: *Uvodni solistični nastop glasu v Požgani travi*

V tem prvem nastopu pevka »poje« devet tonov, ki jih ni mogoče urediti v znano lestvico, gre pa očitno za ključno »melodično« gradivo, iz katerega bo skladatelj črpal tudi pozneje. Možno je, da se skladatelj spogleduje tudi z dvanajsttotsko tehniko, saj nadaljevanje te »pevske« ekspozicije prinaša še preostale tri tone kromatične lestvice (*c, cis, a*), vendar je zaradi ponavljanj nekaterih tonov že razvidno, da se skladatelj vsekakor ne misli držati stroge dvanajsttotske sistematike, kakršno so razvili skladatelji druge dunajske šole in je v veliki meri zaznamovala kompozicijsko delo takoj po drugi svetovni vojni. Oblikovanje po arhetipskem modelu najavljanje – izpeljevanje – vračanje je razvidno že iz te kratke začetne melodične misli: toni do prve taktnice (*d, f, e, es, b*) so identični tistim s konca te misli (le *d* je zdaj oktavo višje), vmes pa je ujeta »izpeljevanje« iz začetne male terce (*d–f* oz. *g–b*), tritonus *as–d* lahko razumemo kot inverzijo intervala *es–b*, nadaljuje se tudi izmenjavanje med binarnim in ternarnim (triole) ritmom.

Ta začetna misel v sebi ne skriva le melodične substance celotnega dela, temveč tudi harmonsko in ritmično, kar razkriva nadaljevanje skladbe. Prva sozvočja, ki jih prinese orkester, so namreč *c–des* oziroma zaradi transpozicije pisano *d–es* v klarinetih (oba tona najdemo v prvem delu »melodične« misli) in nato še *as–g–fis(=ges)*

v flavtah (te tone najdemo v »izpeljevalnem« delu začetne misli), ta prvi orkestrski vzgib pa se končuje na tonu *b* (p. o. 2), podobno kot solo glasu. Tej harmonski »ekspoziciji« sledi ritmična: dva tolkalca gostita ritmične figure, ki so dosledno izpeljane iz ritmičnega gradiva začetne misli (skladatelj namreč kombinira četrtnko, osminko, šestnajstinko, osminko triolo in četrtnsko triolo, »nova« je le kvintolna figura). Skladatelj doseže v tem orkestrskem predstavljanju materiala, ki je bil šifriran že v uvodnem solu vokala, višek pri p. o. 3, potem pa predstavi še četrti element, ki je zvočne narave: gre za različne tipe glissandov (pedalni glissando timpana, flažoletni glissando godal ipd.). Ko je najavljanje materiala končano, po p. o. 4 zopet nastopi glas, ki se sprva še drži tonskega območja, ki ga je nakazal uvod (prevladujejo toni *f*, *g*, *e*, *fis* (= *ges*), *d*, *b*), nato se ambitus širi in sprošča melodični tok, ki hkrati z največjo oddaljitvijo od začetnega materiala doseže višek takt pred p. o. 6 na najvišjem tonu *as*². Od tu naprej sledi pomiritev in po govorjenem verzu »dež groze pada v moje oči« sledi še kratek komentar v godalih (*pizzicato*), harfi in ksilofonu oziroma »vrnitev« materiala z začetka: inštrumenti si »podajajo« tone *d*, *e*, *f*, *b* (*cis* v ksilofonu ima bolj barvno kot strukturno vlogo). »Repriza« je kratka, kar je v sorazmerju s precej jedrnatim izpeljevalnim delom, ne pa z obsežnejšo predstavitvijo materiala, vendar ta ne opravlja le ekspozicijske funkcije v prvem »samospevu«, temveč je ekspozicija celotne skladbe, kar bodo potrdile nadaljnje zveze med posameznimi stavki.

Drugi »samospev« se pričinja z razloženim akordom, ki postopoma zažari v orkestrskih barvah. Poleg strukture akorda (intervali med njegovimi posameznimi toni so široki) je pomembno inštrumentalno »osvetljevanje« posameznih tonov: vsak ton zazveni v dveh različnih inštrumentalnih barvah. Podoben akord se sestavlja tudi pri p. o. 9 in tri takte po p. o. 12, kar priča, da gre očitno za pomemben domislek drugega samospeva; vendar nam nadaljnja analiza razkriva, da ima ta harmonski domislek predvsem povezovalno funkcijo: dva podobna razložena akorda smo srečali že v prvem stavku (štiri takte po p. o. 5 in tri takte po p. o. 6), kjer pa nista imela središčne vloge pri strukturiranju. Najočitnejše razodeva povezovalno vlogo med prvima stavkoma barvno razložen akord pri p. o. 9, ki v harfi zaporedno tvori tone *d-f-e*, ki smo jih v analizi začetnega sola glasu spoznali kot ključne za celotno skladbo.

Začetni akord ima v strukturnem pogledu vlogo »lepila«, hkrati pa vzpostavlja ambivalenco do druge središčne ideje drugega samospeva – kromatičnega postopa in z njim povezanega zožanega tonskega prostora. Medtem ko sam akord zavzema širok ambitus (skoraj štiri oktave), se kromatični postop (eksponiran je takt po partiturni oznaki 8 v flavti, *piccolo* in *pizzicatu* violin) zameji na ozko gibanje v oktavi. Kromatični postopi v veliki meri zaznamujejo tudi pevsko linijo,

ideja »zožanega prostora« pa določa tudi gosta tremoliranja v godalih (značilni so celo četrtrtonski premiki in polifono gibanje glasov v ozkem ambitusu), ki prinašajo značilno misteriozno občutenje. Skladno s principom izpeljevanja se proti središču drugega stavka ozki ambitus in intervali vse bolj širijo – tako v »spremljevalnih« godalih kot tudi v pevskem glasu, vendar razen v zvezi s kratkim izbruhom pri p. o. 11 ne moremo govoriti o pravem višku. Celotni drugi stavek poteka v počasnem tempu, ki je bil sicer značilen že za prvi samospev, le da zdaj ne najdemo večjih dramatičnih vzgibov, napetosti in sproščanj. Razraščanje dramatike očitno preprečuje intendirana ambivalentnost, ki jo skladatelj podčrta tudi v izzzvenu pesmi, pri čemer pa je zdaj strukturno »premaknjena« iz razmerja med »ozkim« in »širokim« v nejasnost med istoimenskim durom in molom (pozavni, harfa, zvonovi, violončela, kontrabasi in pevski glas prinašajo tone *c*, *e*, *es* in *g*).

Tretji samospev prinaša pravi kontrast v skladbo: zunanji znak tega je bistveno hitrejši tempo, kompozicijsko pa daje skladatelj prvenstvo ritmičnemu elementu. To potrjuje unisono godal (ne gradijo se vertikalne harmonske strukture) s poudarjenimi sinkopami. Toda spet se izkaže, da začetne linije v godalih ne opravljajo zgolj ritmične funkcije, saj intervalna kombinacija celi ton, polton, polton zaznamuje tudi melodično podobo pevske linije. Daljši orkestrski uvod prinaša tudi drugi ritmični motiv (repeticije šestnajstink), ki nastopi v trenutku prve orkestrske kulminacije. Nastop pevskega glasu pri p. o. 19 nadaljuje z ritmično osrediščenostjo, medtem ko tonske višine ostajajo nedoločene, s čimer skladatelj še dodatno naznačuje spremenjeno hierarhijo med glasbenimi parametri (dominanca ritma). Tudi nadaljevanje ostaja ritmično intenzivno, v melodičnem smislu pa pevski glas črpa iz kombinacij polton, celi ton, ki jih je že na začetku prinesla ritmična figura v godalih, značilna pa so konstantna kratka, nemirna dvigovanja v pogosto spreminjajočem se taktovskem načinu. Skladatelj se v nadaljevanju stavka postopno oddaljuje od izvirne ritmične in melodične ideje: linija pevskega glasu se izmika konstantnemu dvigovanju, intervali postanejo raznovrstnejši, stalna pulzacija je prekinjena oziroma dopolnjena celo z novimi ritmičnimi elementi, kot to velja od p. o. 22 naprej, ko prvič nastopi značilen sestavljeni ritem 3 + 2 + 3 in nato še 2 + 2 + 3. Tu doseže skladatelj tudi višek – solist zapoje najvišji ton. Sledi nova gradacija v orkestru, ki se začne z repeticijami tonov v zelo ozkem ambitusu in se postopoma širi, dokler se skladatelj zdaj že po znanem postopku ne »vrne« v izhodišče: enakomerne osminke in nato še četrтинke v godalih v značilni napeti harmonski legi je mogoče razumeti kot reprizo začetka tega stavka. Nadaljevanje prinese drastično spremembo tempa in tonsko osrediščanje (značilni so daljši ležeči toni in redkejša tekstura), kar je mogoče razumeti kot

»drugo« vrnitev: skladatelj se vrača k razpoloženju, ki je zaznamovalo prva dva stavka, kar zelo jasno napoveduje tudi melodična kontura v pevskem glasu, kjer spet najdemo tonske postope, ki so zaznamovali začetni solo (v četrtem taktu po p. o. 26 je pevska linija zopet sestavljena iz tonov *b, d, es, f* in *e*). Proces »vračanja« in osrediščanja drastično zaznamuje konec tretjega dela, ki izzveneva s stopnjujočimi se ponovitvami zgolj tona *f*.

Zadnji del takoj prinaša navidezno »razširitev«: po osrediščanju na en sam ton sledi širok enajsttonski stoječi akord, nad katerim se kot fragmenti oglašajo drobne figure v pihalih, harfi, celesti in klavirju. Zadnjega stavka ni mogoče razumeti kot samostojno enoto, temveč kot nekakšno kodo, zaključek celotne kompozicije, saj skladatelj sploh ne razvija glasbenega materiala, ampak se zadovolji z njegovo predstavitvijo ali celo z zelo drobnimi okruški. Za pevsko linijo je značilno izmenjavanje med petjem in govornim petjem (*Sprechgesang*) ter med statičnimi repeticijami in večjimi skoki. Po p. o. 30 se pričinja orkestrsko izzvenevanje, to pa ne prinaša prave strukturalne vrnitve materiala z začetka, kakršno bi pričakovali glede na skladateljeve formalne postopke v prejšnjih treh stavkih. Harmonska podoba je namreč bolj očiščena – kot osnova prevladuje v godalih »obogateni« E-dur (izbrano tonaliteto barvajo še drugi toni), nad njo pa nastopi najprej ritmično osamosvojeni »miren, oddaljen dvogovor« dveh flavt, ki se zdi kot odmev narave, nato še novi fragmenti v vibrafonu, celesti, harfi in klavirju, s katerimi se glasba počasi »porazgublja« in končuje. Takšna harmonska podoba in dialog dveh flavt jasno naznačujeta, da je prav ta odsek skladatelj revidiral – podoben glasbeni »jezik« namreč zaznamuje skladateljeve kasnejše kompozicije.

Iz analize je razvidno, da *Požgano travo* zaznamuje simfonična logika: skladatelj gradi skladbo iz istega materiala, ki ga vpenja v gradacije in sproščanja. Tudi sam material je urejen zelo ekonomično: iz kratkega vzgiba skladatelj črpa snov za melodično, ritmično in harmonsko podobo svojega dela. Tako delo z materialom zagotavlja skladbi enotnost na dolge loke, razpetost na gradacijske loke pa je kontrolirana z arhetipsko formalno logiko najavljanja, oddaljevanja in vračanja. Iz tega okvira nekoliko odstopa le zaključek skladbe, saj ga skladatelj gradi iz sicer fragmentarnega, a vendarle novega gradiva. Pomembno je zato vprašanje, zakaj proti koncu nova zvočnost. Zakaj se skladatelj izogne še zadnji »vritvi«, ki jo je s koncem tretjega stavka in umiritvijo tempa že nakazal? Ali gre za posledico dejstva, da je skladatelj leta 1986 delo, predvsem zadnji stavek, bistveno redigiral in mu s tem naknadnim posegom odvzel enotnost, ali pa bi morali iskati razloge za tak konec šele v interpretaciji dela, ki bi sledila analizi? Bi nam morda odgovor na to vprašanje lahko dalo uglasbeno besedilo?

Seveda se Lebič jasno glasbeno prilagaja vsebinskim poudarkom izbranih Zajčevih pesmi iz zbirke *Požgana trava* (1958; Pompe, 2004). Zajčevim zaključkom prvih treh pesmi, v katerih pesnik predstavi končno poanto in predstavljajo višek, ustreza Lebičeva formalna struktura: skrajšane »vrnitve« je mogoče razumeti kot nekakšne poantirane zaključke posameznih skladb (v njih je zbrana osrednja glasbena materija posameznih stavkov), hkrati pa Lebič na glasbeni način udejjanja mitsko-arhetipsko strukturo, ki zaznamuje že sam Zajčev cikel. Uglasbitev sledi tudi dramaturgiji, ki jo narekuje zaporedje pesmi. Zdi se namreč, da v prvih treh pesmih subjekt doživlja eksistencialno praznino najprej sam, nato v skupnosti in na koncu v obupanem poskusu bega oziroma rešitve z lastno akcijo. Četrta pesem, iz katere je skladatelj vzel le fragmente, prinaša bolj optimistično atmosfero in upanje na rešitev v prihodnosti. Podobno dramaturgijo je mogoče iskati v Lebičevi uglasbitvi, ki ohranja enotnost prvih treh pesmi s pomočjo uporabe enotnega glasbenega materiala in venomer isto formalno shemo najavljanja, izpeljevanja in vračanja. Šele zadnji »samospjev« prinaša odklon od takega formalnega postopka in tudi nov, resda fragmentaren material: v središču je zdaj zvočnost sama, razredčena tekstura pa se osredišča okoli »svetlega« akorda E-dura. Lebič sledi temu dramaturškemu loku še nekoliko bolj nadrobno, saj v »Ujetem volku«, ki ga zaznamuje gibanje, poudarja divjo ritmično komponento. Spregledati ne gre niti osnovne eksistencialistično-ekspresionistične zavezanosti, ki nakazuje, da bo skladatelj »ustvarjalni svet prizadetost za človeško pomembne stvari« (Bevc, 2001, 41). Prav zaradi tega je skladbo mogoče razumeti tudi kot »znamenje protesta proti takratni oblasti, saj je bila Zajčeva pesniška zbirka javno nezaželen« (Zupančič, 2011, 20).

Priredba ljudske pesmi *Fčelica zleteila* (1966/1991) za moški zbor je domišljena na podoben način, kot je značilen že za *Visoki rej*: ljudska melodija predstavlja osnovo za obdelovanje, ki sledi imanentnim kompozicijskim prijemom. Zato ne gre za preprosto obdelavo, ki bi v središče postavljala ljudski fragment, temveč za kompleksno obdelovanje motiva, ki je najprej podložen z osnovno ritmično spremljavo (»don diri diri don«), nato vključen v gosti kontrapunkt in številne nove, sinkopirane osvetlitve motiva, dokler v središču ne kulminira v značilnem aleatoričnem odseku, v katerem Lebič razvija več neodvisnih plasti: ritmični ostinato »don diri diri don«, melodični vzorec iz ljudske pesmi in »folklorne vzklike iz panonskega sveta« (Lebič, 1998, 17), ki so v marsičem sorodni obrazcem iz *Hvalnice svetu* oziroma simfoničnega dela *Queensland Music*. Skladatelj s takšnim nalaganjem doseže vrhunec, nato sledi ponovitev uvodnega odseka in koda, ki prav na koncu prinaša zanimivo harmonijo, znanilko »novega« harmonskega sveta (g-b-c-d-e-g): nekakšen C-dur z dodanima sekundama.

3.2.2 Visoki modernizem (1969–1977)

Po štirih letih »iskanja«, preizkušanja novih tehnik in modelov ter spogledovanja z različnimi tujimi zgledi je skladatelj v nizu inštrumentalnih del prečistil svoj glasbeni jezik, ki izhaja iz modernističnih izhodišč. V skladbah ne najdemo več ostankov tradicionalnih modelov in oblikovanja glasbenih parametrov, najpomembnejše pa je to, da zna skladatelj nov, osvobojeni glasbeni material, ki daje prvenstvo zvočno-barvnemu, smiselno organizirati. Skladatelj ne prisega slepo na dodekafonijo, serialne postopke, aleatoriko in odprto/variabilno formo, temveč vse te novosti spretno integrira v homogeno zaključene celote.

V *Sentencab* (1966/1972) za dva klavirja in nekoliko okrnjeni simfonični orkester (manjkajo oboe, fagoti, violine in viole) je Lebič napravil pomemben korak pri iskanju osebnega glasbenega »jezika«. Podobno kot pri redakciji *Požgane trave* je skladatelj šest let pozneje na novo napisal kadenco in dodal umirjeno kodo, saj je skušal pomiriti napetost med strogim, racionalnim razporejanjem glasbenega gradiva in svobodnejšim fantazijskim impulzom. Izvorno je Lebič na naslovnico partiture »zapisal besede starogrškega filozofa Heraklita 'narava se žene za nasprotji, iz njih ustvarja ubranost, ne iz enakega'« (Križnar, 2003, 7), in prav ta »sentenca« naj bi postala vodilo skladateljeve glasbe, torej »križanje nasprotij«.

Skladbo naj bi skladatelj »zasnoval dodekafonsko« (Barbo, 2001, 198) na »dveh dvanajsttotskih vrstah« (Rijavec, 1979, 144), vendar analitik nima lahke naloge, ko razvozla principe, po katerih osnovna dvanajsttotska vrsta, njene transpozicije in izpeljanke določajo mikro- in makrostrukturo skladbe. Osrednje težave pri tem ne predstavlja gosta tekstura, v kateri bi se izgubili prepoznavni urejevalni vzorci, temveč posebna in individualna izraba dodekafonske tehnike. Lebič namreč nikoli ne postane suženj sistematike. V dvanajsttotske vrste zgolj fiksira okostje glasbenega materiala, obenem pa mu v vrste urejeni material na nekaterih mestih olajšuje kompozicijski proces (posebno tam, kjer so tonske višine drugotnega pomena in je distribucijo zvočnih frekvenc moč prepustiti suhi sistematiki).

Formalno okostje skladbe je zelo pregledno: po uvodu, v katerem je predstavljeno glavno glasbeno gradivo, sledi nekakšna »izpeljava«, kjer se glasbeni tok razvija iz predstavljenega materiala, temu sledi v poslednji tretjini skladbe odločilni del, ki preko počasnega stopnjevanja vodi proti višku (kopičenje različnih plasti – v tem primeru »sentence«), in končno koda, ki umirja razboriti tok.

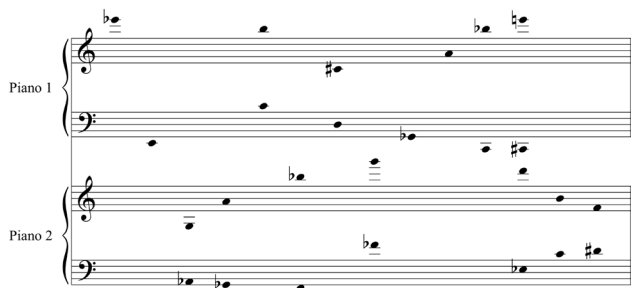
Tabela 5: *Formalna zgradba Sentenc*

1	2	3	4	5	6
uvod – »ekspozicija«	»misteriozni« prehod	solo s kadenco	»animato«	sentence	koda
0–7	8–9	10	11–14	15–21	22–23

Posamezne oblikovne odseke *Sentenc* je mogoče razčleniti še bolj nadrobno, pri čemer odkrivamo dva načina povezovanja manjših delov v večje formalne enote: posamezne dele lahko med seboj povezuje konstantno stopnjevanje, s tem da novi del prevzame neko značilno prvino predhodnega dela, obenem pa se stopnjuje dinamičnost, po drugem postopku pa lahko manjša enota postane »pomajšava« celote in je tudi sama zgrajena iz bolj ali manj kontrastnih delov (v tradicionalnem oblikoslovju srečamo tak primer pri velikih pesemskih oblikah, ki so pravzaprav zgrajene iz malih pesemskih oblik).

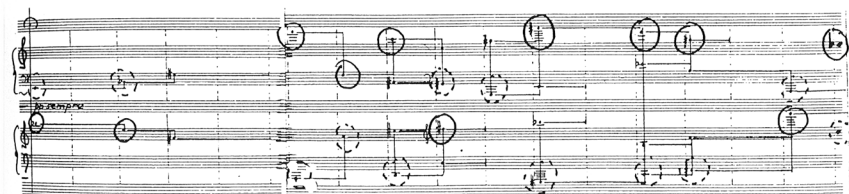
Drugi način gradnje formalnih odsekov je značilen za uvod, ki opravlja vlogo ekspozicije obeh dvanajsttonskih vrst. Po prepričanju M. Barba »struktura dela spominja na klasični koncertantni stavek« (Barbo, 2001, 198). Najbolj se modelu »koncertantnega« sonatnega stavka približuje začetni uvod, ki je oblikovan kot nekakšna dvojna ekspozicija: material je najprej eksponiran v solističnih glasbilih in nato še v orkestru, kot »zaključno skupino« pa lahko razumemo kratko reprizo uvodnih klavirskih sozvočij (uvod ima torej obliko **aba**¹).

Čprav je v ekspoziciji obeh klavirjev tekstura zelo redka – posamezni izolirani toni in dvojemke – je iz nje zelo težko natančno razbrati obe osnovni dvanajsttonski vrsti. Skladatelj ju namreč uspešno »skriva« na ta način, da posamezne tone razporedi med klavirja in na najrazličnejše registre. Že prvi nastop obeh klavirjev zelo težko uskladimo s skladateljevimi skicami, na katerih lahko razpoznamo mrežo transpozicij osnovne vrste, njene inverzije, raka in raka inverzije (Barbo, 2001, 198).



Primer 15: *Ekspozicija prve dvanajsttonske vrste v obeh klavirjih*

Prvih dvanajst tonov nas utrjuje v prepričanju, da distribucija posameznih tonov sloni na dodekafonski tehniki, vendar določitev osnovne vrste skoraj ni mogoča, saj nekateri toni nastopajo simultano, skladatelj pa vrsto očitno poljubno razporeja med oba solistična inštrumenta, kar dokazuje tudi naslednji primer.



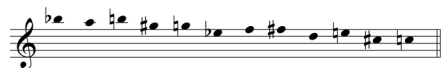
Primer 16: *Ekspozicija druge vrste in njeno zrcalo (inverzija)*²⁰

Spet vrsta »preskakuje« z enega klavirja k drugemu, tako da bi bilo brez skladateljeve skice težko razvozlati zaporedje dvanajstih tonov. Avtor se ne prepušča enostavni sistematiki dodekafonije, obenem pa tudi odstopa od preprostega nizanja izbranega zaporedja dvanajstih tonov. Takoj po nastopu prvih dveh tonov se v obeh klavirjih oglasita tona *fis* in *gis*, ki ne sodita v vrsto, ponavljata pa se še kasneje – skladatelj torej vendarle do določene mere ostaja zavezan svobodnejši izbiri tonov. V tem prvem nastopu vrsta sicer poteka vzporedno s svojo inverzijo in zaradi posebnega notnega zapisa so »zrcala« razvidna tudi grafično, zato daje partitura vtis stroge urejenosti; vendar se avtor še zdaleč ne prepusti avtomatizmu dvanajsttonskega nizanja. Če je avtomatika »izključena« že pri ekspoziciji vrste, nam mora biti jasno, da se kombiniranje vrst v nadaljnjem izpeljevanju popolnoma odmakne od vsakršne sistematike, ki bi jo bilo mogoče zasledovati skozi celotno skladbo. Zato *Sentenc* ne smemo analizirati kot klasičnega dvanajsttonskega dela. Skladatelj namreč ne piše skladbe v dodekafonski tehniki, temveč skladbo, pri kateri mu je dodekafonija le v pomoč. Ta paradoks lahko razložimo še preprosteje: dvanajsttonski vrsti imata, podobno kot lestvice v tradicionalni tonalni glasbi, predvsem vlogo zaloge tonov (in do določene mere intervalov, pri čemer v prvi vrsti dominirajo poltoni in v drugem tritonusi), s katero si skladatelj na določenih mestih pomaga pri določevanju tonskih višin.

Ekspozicija obeh vrst se konča s kratko gradacijo v obeh klavirjih, na vrhu katere se po samem začetku prvič oglasijo še drugi inštrumenti orkestra. Po krajšem ritmično razvezanem in svobodnejšem izpeljevanju v obeh klavirjih (p. o. 3), ki se ritmično gosti, se po hipnem zgoščevanju v tolkalih (p. o. 4) prične še ekspozicija orkestra. Trobila in pihala prinašajo akordne grozde v nihajoči dinamiki, poltonska

20 Skico mi je posredoval skladatelj. S polno črto so obkroženi toni vrste in s črtkano črto toni inverzije osnovne vrste.

»nihanja«, ki »spominjajo na manipulacije zvoka v elektronski glasbi« (Barbo, 2001, 198), pa še poudarjajo glissandi v trombonih, poltonske figure v flavtah, trilčki v klarinetih in poltonsko vibriranje v rogovih. Da gre za ekspozicijo v orkestru, najbolj jasno dokazujejo vstopi trobil na osmi strani partiture, ki že grafično, podobno kot nastop druge vrste v klavirjih, sugerirajo zrcalno urejenost, medtem ko se začne toni skladajo z rakom prve vrste na tonu *b* (Barbo, 2001, 196–197).



Primer 17: *Rak prve vrste na tonu b*

Vendar se skladatelj po nekaj tonih ne drži več izbrane vrste. Pri p. o. 6 doseže uvod svoj vrh in po njem se z neenakomernim utripanjem v tolkalih in pihalih skladatelj vrača na izhodišče: uvod se zaključi s tihimi toni in sozvočji v obeh klavirjih na podoben način, kot se je začel.

Naslednji del opravlja predvsem vlogo orkestrskega prehoda v obsežnejšo osrednjo solistično kadenco. Glavno barvo mu dajejo pizzicati v kontrabasih in violončelih v nizkem registru, ki jih vsakič dodatno obarva in osvetli še kak višji inštrument. »Barvanja« basovskih tonov postajajo vse bolj odločna, tekstura se gosti, ritmični utrip pa postaja vse manj enakomeren. Tako mirni prehod preide v pointilistično utripanje v trobilih (p. o. 9), oboje pa napoveduje dolg solistični odsek.

Solistično kadenco je mogoče razčleniti na več odsekov, ki se med seboj razlikujejo po stopnji dinamičnosti: uvodni in zaključni sta bolj statična, v središču je predvsem zvočna barva, medtem ko je jedro kadenca namenjeno stopnjevanju, višku in postopnemu umirjanju. Te heterogene odseke skladatelj med seboj poveže s štirimi glasbenimi elementi, ki se ponavljajo v vseh delih kadenca:

1. aluzija na predhodni prehod z enakomernimi toni v nizkem registru
2. trilčki
3. ritmični akordi
4. izmenjave sozvočij iz zaloge akordov.

Začetek solističnega dela (p. o. 10) z enakomernimi toni v nizkem basovskem registru nadaljuje »misteriozno« razpoloženje prehoda, ki s trilčki in neenakomernim ritmom (metrum ni določen) vse bolj privzema prosti, improvizacijski značaj. Da pa le ne gre za popolnoma neodvisen improvizacijski tok, nas opozarja »zrcalo« v srednjem sistemu na strani 18, ki aludira na ekspozicijo, in ponovitev nizkih tonov prehoda. Prava kadenca – del, ki ga je skladatelj popravil leta 1972 – se začne na 19. strani v nizkem basovskem registru s trilčki, ki zaradi konstantnega ponavljanja

prevzamejo vlogo pedalnega tona. Od tu naprej je glasbeni tok ujet v enosmerno gradacijo in nato tudi postopno umirjanje. O tem, da je skladatelj kadenco dodal kasneje, priča predvsem tonalna podoba, saj svobodnejšo uporabo dodekafonije zamenja modalnost. Med trilčke v basovskem registru so ujete kratke pasaže, ki so vsakič nekoliko daljše in vedno znova prinašajo kak nov ton modusa (»modus I«).



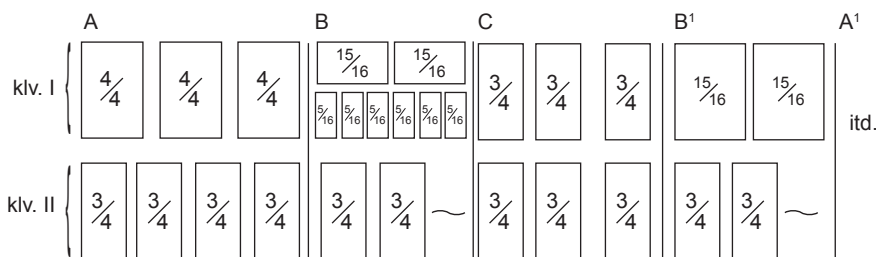
Primer 18: *Kadenčni »modus I«*

Ko nastopijo vsi toni modusa, se »modalne« pasaže gostijo in razboriti tok se spremeni v ritmično utripanje akordov, ki se stopnjuje do divjih glissandov in zvočnih grozdov, zaigranih s komolci. Če je bila ta prva gradacija, ki se zaustavi na vrsti akordov, še ritmično svobodna, fantazijska, pa je naslednja podvržena jasni metrični kontroli. Zgoščanje tekture in dinamični crescendo sta tokrat povezana z jasnim postopkom, ki že nakazuje kasnejše naslojevanje posameznih »sentenc«. Prvi in drugi klavir namreč prinašata različno dolge obrazce, ki se ponavljajo, ob vsaki spremembi »vsebine« obrazca pa se zviša dinamika in nastopi kak nov ton modusa, ki bi ga lahko razumeli tudi kot obogateni D-dur (nosilni toni so *d*, *fis*, *a* in *as* – torej razloženi kvintakord D-dura z dodano zmanjšano kvinto).



Primer 19: *Kadenčni »modus II«*

Nekateri obrazci so si med seboj precej podobni, zato dobiva celotna gradacija jasne oblikovne poteze, kar skladatelj naznači v partituri s črkami **ABCB¹A¹**.



Skica 2: *Shema formalne strukturiranosti druge gradacije*

Tudi zdaj se zgoščeni modalni utrip prevesi v ritmično utripanje akordov, to pa v tremolirjanje, s katerim doseže skladatelj višek. Sledeče postopno umirjanje se

zdi kot zrcalna slika prve gradacije: med trilčke v visoki legi, ki so tokrat v vlogi »zgornjega« pedala (celotna kadenca je torej ujeta med pedalna tona *C* in *c'*), se »vrivajo« hitre pasaže, pri katerih skladatelj vsakič izpusti kakšen ton. Zrcalna slika je torej popolna: ne le da gre zdaj za umirjanje (niža se dinamika, pri vsakem nastopu pasaže je manj tonov), preslikane so tudi tonske višine – gradacija se je začela iz skrivnostnih tonov basov, umirjanje pa se začne v visoki sopranski legi in se postopoma spušča. Končna izmiritev je dosežena na dolgih trilčkih in izmenjavah sedmih različnih akordov, ki skupaj tvorijo dvanajsttonski kompleks. Konec kadenca tako najavlja nov formalni odsek, v katerem bo kontrola tonskih višin znova zvezana z mrežo dvanajsttonskih vrst.

Kadenca *Sentenc* kaže na skladateljevo premišljeno strukturiranje, ki vseskozi izhaja iz enega modela: oblika celotne skladbe je prezrcaljena tudi na najmanjše oblikovne delce skladbe. Poenostavljena oblikovna shema kadenca (gl. tab. 6) je zelo podobna shemi celotne skladbe, posamezni deli v njej opravljajo identično funkcijo kot šest glavnih odsekov skladbe, skladna pa ostaja tudi razporejenost odsekov glede na menjavanje strogih, racionalnih kompozicijskih postopkov in »fantazijsko« zasnovanih delov.

Tabela 6: *Oblikovna shema kadenca*

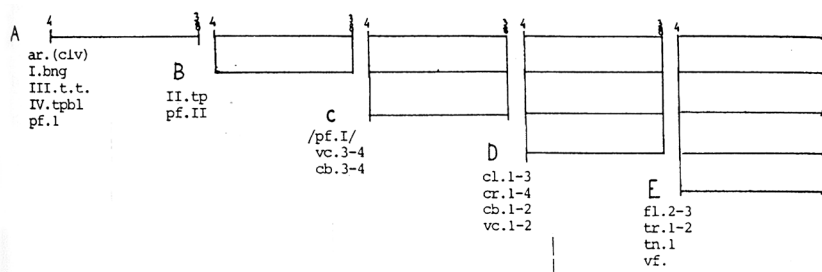
1	2	3	4	5	6
uvod	fantazijsko izpeljevanje	gradacija I	gradacija II	umirjanje	zaloga akordov
uvod in ekspozicija	prehod	spremembe dinamičnosti texture	spremembe dinamičnosti texture	spremembe dinamičnosti texture	koda
ekspozicija materiala (dvanajst-tonsko)	svobodna obdelava	»kontrolirano« stopnjevanje –kadenčni modus I	»kontrolirano« stopnjevanje –kadenčni modus II	zrcalna slika gradacije I	strožje, dvanajst-tonsko

Zgornja tabela nam razkriva osrednjo kompozicijsko značilnost *Sentenc*: material za skladbo je strogo urejen in predstavljen, v glasbenem toku izpeljave pa se mora v procesu dinamizacij, gradacij in obdelav materiala sistematika ukloniti svobodni, fantazijski kompozicijski volji skladatelja, ki sloni na »principu variiranja« (spreminjanje osnovne ideje, dodajanje, odzemanje, avgmentiranje, diminuiranje ipd.).²¹ Takšen postopek zaznamuje tako celotno formalno ogrodje skladbe kot tudi vsak njegov najmanjši delec.

21 O »principu variiranja« kot osnovnem formalnem principu, ki ga je zaslediti v Lebičevi glasbi, govorita tako Pavle Merku (1984) kot Matjaž Barbo (2001).

Za nov, četrti formalni odsek (»animato«) je značilno konstantno triolsko gibanje v obeh klavirjih, nad njim pa se stalno gosti tekstura. Vse bolj »napeta« postajajo sozvočja, enakomerni triolski tok pa trgajo stalne spremembe metruma. Triolske pasaje obeh klavirjev so kontrolirane dvanajsttotsko, vendar je uporaba dodekafonije zopet specifična; bolj je pomemben ritmični impulz (konstantno triolsko gibanje z neenakomernimi poudarki), medtem ko so menjavanja tonskih višin ujeta v bolj ali manj urejene krivulje dviganj in spuščanj – odločilna je zgolj relativna tonska višina, zato si skladatelj lahko »pomaga« z dvanajsttotskimi vrstami. Iz teksture veliko bolj kot triolsko gibanje, ki je zgolj dinamična »podlaga« in ritmična »spremljava«, izstopajo nervozni akordi v trobilih, ki stopnjujejo napetost s postopnim kromatičnim vzdigovanjem: prva trobenta se od treh taktov pred p. o. 12 v kromatičnem postopu dviguje od *f* do *f* tri takte pred p. o. 13 oziroma najvišjega možnega tona dva takta pred p. o. 14, kjer doseže ta del svoj vrh. Sledi hitro spuščanje v pihalih in ležeči toni v trobilih, prva trobenta pa v triolskem gibanju (element iz obeh solističnih glasbil je privzet v orkestrski stavek) še enkrat doseže visoki *b*² in tako naznačuje pomembno formalno mesto v skladbi.

V petem formalnem odseku skladatelj uporablja podoben postopek kot pri drugi gradaciji v kadenci – postopno namreč naslojuje pet sedemtaktnih modelov, ki jih poimenuje »sentence«. Vsak nov model (»sentenca«) prinaša nov ritmični pulz in novo orkestrsko barvo (gl. skica 3), ker pa so sentence vsakokrat dolge po sedem taktov v 4/4 taktu, premor med njimi pa tri osminke, je stopnjevanje dinamike in zgoščanje texture uravnoteženo in postopno.



Skica 3: *Stratifikacija »sentenc«*

Od prevladujoče ritmične vloge odstopa le tretja sentenca, v kateri prvič nastopijo violončela in kontrabasi z enakomernimi pizzicati v nizki basovski legi, ki spominjajo na »misteriozne« tone prehodnega dela od uvoda k solistični kadenci. Gre za še en pogost Lebičev postopek: s ponavljanjem posameznih elementov v različnih formalnih odsekih skladbe skladatelj poskrbi za enovitost celotne strukture.

Strogo nalaganje sedemtaktnih modelov se konča pri p. o. 20, kjer pa se glasbeni tok in gradacija ne ustavita. Zdaj je stopnjevanje manj urejeno. Preko kvintolnih figur v pihalih, hitrih šestnajstink v godalih in nervoznega pulziranja trobil skladatelj doseže višek osem taktov pred p. o. 21: trilčki v ostrih sozvočjih v pihalih in fortissimo akordi trobil so podlaga za neenakomerne, poliritmične udarce obeh klavirjev, tolkal, harfe in celeste. Po doseženem višku se glasbeni tok s posameznimi ostinatnimi figurami v pihalih in trobilih hitro umirja, pomembnejša pa postane zvočnost tremola vibrafona in harfe, neenakomernih repetacij v celesti in flažoletov v godalih – skladatelj napoveduje krhke zvočne nianse sledeče kode.

Na tem mestu se je abruptno, s suhim udarcem tolkal, končala prva verzija *Sentenc*. Skladatelj je kasneje očitno začutil, da je tak konec prenenaden in da je ostalo premalo časa za izmiritev po glavnem višku.²² Zato je dodal kodo, ki se s svojo statičnostjo in meditativno brezčasnostjo bistveno razlikuje od predhodnih, bolj dinamično razgibanih delov, vendar je še vedno smiselno vpeta v globalni formalni lok, ki teče od uvodne mirne ekspozicije preko razgibanih izpeljav in gradacij h končni pomiritvi. Po zadnjem fortissimo udarcu pri p. o. 22 postaja zvočnost vse bolj krhka in delikatna. Nežni vstopi inštrumentov in tri kratke melodične linije v pihalih se odvijajo nad pedalnim akordom *b-f-c*, ki je osvetljen v vsakič novi inštrumentaciji. Tonalna podoba tega odseka je torej spet bolj »arhaična«, kar dokazujejo tudi vstopi obeh klavirjev (repeticije tonov in ponavljanje kratkih figur), ki jih je mogoče tolmačiti modalno (gl. prim. 20). Vstopi klavirjev se vse bolj redčijo in krajšajo, dokler skladba ne potihne v zaključnem akordu obeh klavirjev in vibrafona, ki prinaša nosilne tone kode: *b-f-c*.



Primer 20: »Modus« figur obeh klavirjev v kodi

Skladba se je začela z ekspozicijo dveh dvanajstttonskih vrst in končala »modalno« s pedalnim akordom, kar kaže na določeno slogovno heterogenost, ki se jo da povezati s kasnejšo revizijo skladbe. A ta nehomogenost je le »zunanja«; prava strukturna razmerja so namreč dobro premišljena in logična, kar dokazuje že primerjava oblikovne sheme celotne skladbe in sheme solistične kadence: vzorec makrosheme je »preslikan« tudi na najmanjše enote mikrostrukture. V tabeli 7 so najprej vpisana imena posameznih odsekov skladbe (v spodnjih treh vrsticah enako še za kadenco), potem njihova formalna funkcija in na koncu kompozicijski postopek.

22 V pogovoru s skladateljem 13. 7. 2001.

Tabela 7: Primerjava oblikovnih shem celotne skladbe in kadence

	1	2	3	4	5	6
skladba	uvod – ekspozicija	misteriozni prehod	solo s kadenco	»animato«	sentence	koda
	uvod in ekspozicija	prehod	spremembe dinamičnosti teksture	spremembe dinamičnosti teksture	spremembe dinamičnosti teksture	koda
	<i>dvanaajst-tonska ekspozicija</i>	<i>quasi passacaglia</i>	<i>pedalno uokvirjanje, modus I in II</i>	<i>dvanaajst-tonska spremljava</i>	<i>nizanje »sentenc«</i>	<i>svobodna modalnost, pedalni akord</i>
kadence	uvod	fantazijsko izpeljevanje	gradacija I	gradacija II	umirjanje	zaloga akordov
	uvod in ekspozicija	prehod	spremembe dinamičnosti teksture	spremembe dinamičnosti teksture	spremembe dinamičnosti teksture	koda
	<i>ekspozicija materiala</i>	<i>svobodna obdelava</i>	<i>»kontrolirano« stopnjevanje – kadenčni modus I</i>	<i>»kontrolirano« stopnjevanje – kadenčni modus II</i>	<i>zrcalna slika gradacije I</i>	<i>strožje, dvanaajst-tonska</i>

Iz te primerjave je jasno razvidno, kako so vse oblikovne enote skladbe – tako največja (skladba) kot tudi manjše (odseki skladbe) – prežete z isto formalno idejo, ki jo je mogoče opisati kot dinamični lok od mirnega uvoda, ki opravlja funkcijo ekspozicije glasbenega materiala, preko razgibane »izpeljave«, v kateri smo priče seriji vrhov in padcev ter bolj svobodni obdelavi eksponiranega materiala, do končne pomiritve v kodi.²³

Formalna gradnja je torej lepo načrtovana, skladatelj pa poudarja, da se »smisel, lepota, izraz, sporočilo, resnica [...] v zvočnem svetu lahko razodevajo le skozi glasbeno formo« (Dekleva, 1994). Strogi racionalni postopek, ki se mu skladatelj ne odreka, moramo torej iskati predvsem na ravni formalnega oblikovanja in manj na nižji ravni distribucije glasbenega materiala. Ta v ekspoziciji sicer še »živi« v obliki urejenih vrst, vendar se v formalnih odsekih, ki so namenjeni dinamičnim spremembam, »razpusti« ali pa je manj strog in zavezujoč (»kontrolirano« stopnjevanje, pedalno uokvirjanje in modusi v kadenci) ter ne sledi več avtomatizmu 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.

23 Edino večjo razliko v tabeli opazimo pri kompozicijski tehniki zadnjega dela, vendar je konec kadence, zgrajen iz zaloge akordov, ki jo je moč tolmačiti dvanaajstonsko, strožji predvsem zato, ker opravlja tako funkcijo zaključka formalnega odseka kot tudi prehoda k naslednjemu delu.

Z dvema »konsoma« se Lebič modernizmu predaja tudi na ravni žanra in zasedbe: veliki simfonični orkester je postrgan na svoje bistvo, željo po harmonskem zlivanju zamenja želja po barvni raznolikosti. Obe skladbi, *kons (a)* in *kons (b)*, sta z znamenitimi konstruktivističnimi pesmimi oziroma »konstrukcijami« Srečka Kosovela povezani predvsem na zunanji ravni – tudi Lebičevi deli se večinoma izogibata tradicionalnemu glasbenemu stavku in z njim povezani semantičnosti ter se predajata svobodnejši »konstrukciji« zvoka.

Kons (b) (1968/1974) je napisan za godalni kvartet, tri klarinete z različki, harfo in tolkalca. Razvidna je želja po barvni poenotenosti: zvok različkov klarinetov se jasno »utaplja« v legato zvoku godal, medtem ko harfa podaljšuje strunski zven (pizzicato), tolkala pa lahko simulirajo udarce po trupu godal. V središču skladateljeve pozornosti se tako znajdetata predvsem zvočna barva in raznolikost tekstur.

To napoveduje že začetek, ko klarineti z zadržanimi toni in kratkimi okrasnimi arabskimi krožijo v zelo ozkem ambitusu (*e-as*) in s tem naznačujejo klustersko harmonijo, ki se nadaljuje z vstopom godal. Ta zapolnjujejo preostali tonski prostor od *gis-es¹* in tako popolnijo praktično cel kromatični prostor ene oktave. Takšne goste, klusterske

The image displays two musical staves from the score for 'Kons (b)'. The top staff, labeled '6' and '20', shows a static cluster (zgoraj) with notes for clarinet (cl), violin (vi), and viola (vc). The bottom staff, labeled '9' and '15', shows a mobile cluster (spodaj) with notes for clarinet (cl) and violin (vi). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Primer 21: *Statični (zgoraj) in gibljivi (spodaj) cluster*

harmonije, v katerih prevladujejo poltonska razmerja, obvladujejo celotno skladbo, kar prenaša pozornost s harmonije na zvočno barvo. Ob p. o. 2 so takšni statični harmonski clustri dopolnjeni še z bolj dinamičnimi: godala z značilnim gibanjem, ki je sestavljeno zgolj iz zaporedij poltonov, celih tonov in malih terc, izrisujejo nove harmonske grozde. Nadaljevanje še bolj jasno prinaša občutljivost za majhne zvočno-barvne vzgibe: takt po p. o. 4 si klarineti izmenjaje podajajo sozvočje zvečane oktave f^2 – f^2s^2 , le malo kasneje pa z značilnimi aleatoričnimi »kvadrati« (v njih so zapisane figure, ki jih gre ponavljati, kolikor to določa proporcionalna notacija) harmonsko statiko dopolnjujejo številne menjave godalnih artikulacij (ricochet, pizzicato, arco). Večinoma je skladba zgrajena iz harmonskih clustrov dveh vrst: prvi so zgrajeni iz statičnih harmonskih blokov, ležečih tonov, drugi pa so gibljivi in nastajajo z gostim gibanjem.

Pomembno zarezo v takšno formo, zgrajeno iz kontrastnih epizod, predstavlja krajša kadenca za harfo, nato skladatelj s postopnim zgoščanjem tekstone doseže višek na dvanajsttonskih akordih, ki prestopijo v povsem osvobodeno zvočnost zaklopk klarinetov, udarcev po trupu godal, igranja za kobilico, tremola, ki nastaja s kovinskim ključem med dvema strunama na harfi, in bobnanja po robu bongos bobnov. Po višku sledi postopno izmirjanje in postopno ugašanje, v katerem ponovno dominira igra s subtilnimi barvnimi spremembami: skladba zamira z igranjem tona *d* na različnih strunah godal in enharmonskim tremoliranjem harfe.

Kons (a) (1970) pomeni nekakšno nadaljevanje in izpopolnitev ansambelskega spopadanja z osvobodeno modernistično zvočno tvarino. V drugi izdaji *konsa* je bolj jasno nakazana vez s Kosovelovo poezijo – v skladbi so namreč uporabljeni odlomki iz Kosovelovih pesmi (*Rodovnik*, *Človek pred zrcalom*, *Kons* 5). Seveda pa ne gre za »enostavne« uglasbitve poezije, temveč za nekakšno glasbeno ustreznico Kosovelovemu konstruktivizmu. Lebič fragmentov Kosovelove poezije ne uporablja zaradi njihovega semantičnega potenciala, temveč kot zvočno zalogo – stavki in besede so razgrajeni na nosilne foneme, ki lahko, osvobodjeni svojega pomena, postanejo značilen glasbeni material. Lebič se pri tem zavestno igra s tanko mejo med pomensko še nedoločenim fonemom in njegovo semantično opredeljenostjo s »prestopom« v besede, saj fonemsko gradivo uporablja v treh različnih oblikah: najprej nastopajo v »surovi«, primarno fonemski obliki (odsek »fonemi I« v tab. 8), in kot takšne jih ni mogoče razločiti od drugega, instrumentalnega zvočnega materiala; kasneje (»fonemi II«) uporablja nazaj izpisane besede (npr. o–a–crz oz. zrcalo), ob koncu (»fonemi III«) pa vendarle »zazvenijo« tudi verzi v celoti, a najprej glasbeno sopostavljeni, tako da se njihova semantična razločnost izbriše in pretvori v zvočni šepet, prav ob koncu pa je v fragmentih mogoče zaslišati in razumeti besede zadnjih verzov (»Kdor nima duše / ne potrebuje zlata / kdor ima dušo / ne potrebuje

gnoja. I, A.«). Skladateljev postopek je torej obraten od Kosovelovega – če njegova pesem z zadnjim verzom iz semantično opredeljivega prestopa v zvočno (izolirana fonema I in A), se pri Lebiču prav ob koncu skladbe nesemantične zvočnosti prečistijo v semantično sporočilo.

Kljub temu da lahko v *konsu* (a) najdemo številne podobne kompozicijske tehnike in zvočno-materialne drobce kot v *konsu* (b), je poleg nekoliko spremenjene ansambelske zasedbe vendarle mogoče odkriti tudi precejšno spremembo predvsem na ravni oblikovanja. *Kons* (a) namreč že bolj določno razpada na posamezne blokovske odseke: forma je prečiščena, pregledna, med njenimi posameznimi enotami se vzpostavljajo značilni kontrastni odnosi, zato je celoto mogoče ujeti v jasnejšo preglednico.

Tabela 8: *Formalna podoba skladbe kons* (a)

uvod	uvodna zgošče- vanja	»fonemi I«	ansam- belska simulacija fonemov	kadenca flavte	ritmični odsek	Lento
solo rog					utrip Morse – prehod – bitje metronoma (»fonemi II«)	barvna osvetljevanja + »fonemi III«
1	4	6	11	16	17–21–22	26

Uvod prinaša solistični nastop roga, ki je tonsko razpet v tritonusno zvezo med *es* in *a* (gre za ostanke Bartókove »tonalnosti«), nadaljevanje pa prinaša postopna zgoščevanja. Godala s postopnimi vstopi z glissandiranjem počasi zarisujejo oktavni harmonski grozd, nato se njihovi obrazci spremenijo v tipične aleatorične, fragmentirane, ponavljajoče se figure. Novo zgoščevanje je povezano s fonemi (»fonemi I«) – princip instrumentalnega zgoščevanja zdaj zamenja »vokalni«: posamezni inštrumentalisti vstopajo vsak s svojim »krožnim« obrazcem fonemov, ki so podprti s toni *es* (rog), *fis* (violina) in *c* (klavir).

Nato se igra razmerij med fonemskim in instrumentalnim materialom spet seli v ansambel: v drobnih figurah, zgoščenih v ozek harmonski grozd, je mogoče prepoznati oponašanje zvočnosti predhodnih fonemov. Toda v nadaljevanju se material zmeraj bolj zgošča, kratke impulze zamenjajo rezke dvojemke, ambitus se širi in ob koncu odseka, ki ga zaznamujejo daljše figuracije, doseže prvi višek. Ta se razlomi v aleatorično zasnovano kadenco solistične flavte, ki opravlja vlogo nižišča, nape-
tostne sprostitve, sledi odsek, v katerem je osrednja vloga namenjena ritmičnemu utripu. Najprej vsi inštrumenti utripajo v Morsejevem ritmu (različne kombinacije dolgih in kratkih vrednosti, pri čemer je razmerje med dolgo in kratko vrednostjo 2 : 1), po kratkem prehodu pa sledi odsek, v katerem konstanten pulz narekuje

ED. DSS 463 - HG 974

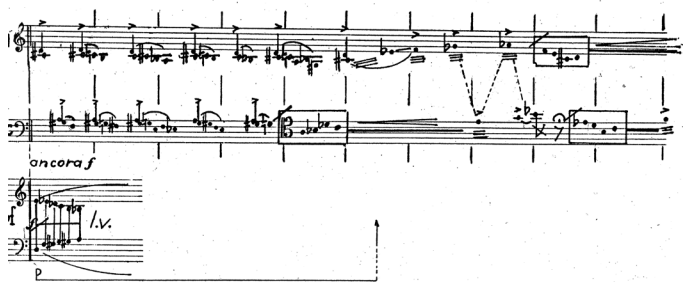
Primer 22: Krožni obrasci fonemov

sproženi metronom (MM = 132–144), v katerega instrumentalisti najprej posegajo z odrezavimi figurami, nato pa še s fonetičnim gradivom (nazaj prebrane besede Kosovelove poezije – v takšnem palindromnem smislu gre razumeti tudi vstopno ritmično figuro zgoščevanja v tolkalih 7 taktov pred p. o. 21 in njen rakov obrat pri p. o. 25). Sledi končni odsek, *Lento*, v katerem je v ospredju barvno osvetljevanje posameznih tonov in izgovarjanje celotnih verzov, najprej hkrati, torej kolažno, in nato še posamično, fragmentirano.

Zanimivo je opazovati naslove Lebičevih del iz časa modernizma; zelo pogosto namreč uporablja množinske oblike samostalnikov (*Napisi*, *Sentence*, *Ekspresije*, *Glasovi*, *Meditacije*, *Dogodki*), kar po eni strani odraža osnovno formalno logiko del, ki večinoma razpadajo v mozaično zaporedje zvočnih »dogodkov«, po drugi pa tudi modernistično zadržanost do jasnejših semantičnih oznak in tradicionalnih žanrskih imen, na katere je bila seveda pripeta tudi tradicionalna semantična vrednost. *Ekspresije* za violino in klavir (1968/1972) so zasnovane v dveh delih (»Recitativo a due« in »Aggressivo«) – skladatelj je prvotno tristavčno zasnovo kasneje skrčil (Barbo, 2001, 201) – in to pomeni, da se množinski samostalni ne nanaša na cikličnost, temveč meri na posamezne figure, »dogodke«, odseke znotraj posameznih delov. »Recitativo

a due« sicer prinaša žanrsko oznako, ki pa je ne gre razumeti v »opernem« smislu, temveč metaforično kot oznako za »prozaično« meditacijo med violino in violončelom, ki ju klavir zgolj »plaho« spremlja, medtem ko oznaka »Aggressivo« bolj izrazito naznačuje osnovno razpoloženje oziroma karakter »ekspresij«.

Harmonsko se Lebič ponovno giblje v osvobojenem kromatičnem svetu, kar pomeni, da je mogoče opaziti številne sledi dvanajstttonskih polj (v posameznih odsekih najdemo po deset, enajst ali celo vseh dvanajst kromatičnih poltonov, katerih zaporedje pa ni sistemsko kontrolirano), celo harmonskih grozdov (gl. prim. 23), v diastematskem pogledu pa dominirajo poltonski zdrsi, tritonus in velike septime, torej tisti intervali, ki se najočitneje odtegujejo tonalni logiki. Pogostost omenjenih intervalov dobiva v *Ekspresijah* že skoraj motivno vrednost, saj je v prvem stavku na mnogih mestih mogoče zaslediti kombinacijo zvečane kvarte in velike septime, drugi stavek pa prinaša zakrito ponovitev začetnega klavirskega zgoščanja kromatične teksture.



Primer 23: *Harmonski grozdi*

V tej zgodnji modernistični fazi se Lebič predaja predvsem osvobojeni zvočnosti, igri z disonančnimi intervali, harmonskimi grozdi, dvanajstttonskimi polji in številnimi razširjenimi izvajalskimi tehnikami, ki mu dajejo nov zvočni material in prinašajo številne barvne spremembe (hitre spremembe artikulacij v violini: npr. spiccato, ricochet, ordinario, udarci po strunah klavirja). Kot značilno dediščino »poljske izkušnje« je mogoče izpostaviti kontrolirano aleatoriko: skladba je le na redkih mestih notirana proporcionalno, vendar je v njej veliko figur, ki ostajajo ritmično svobodne, značilni so kvadrati s ponavljajočimi se figurami, metrum je popolnoma razvezan, pogoste so figure pohitevanj in upočasnjevanj. Zdi se, da se v naslovu zapisane ekspresije nanašajo prav na zaporedje odsekov zvočnosti, osvobojene tradicionalnih formalnih, ritmičnih, harmonskih, izvajalskih in notacijskih spon.

Simfonično delo *Korant* (1969) zaznamujejo izkušnje »zvočnih« kompozicij poljskih skladateljev, zgodnja dela H. Goreckega, K. Pendereckega, W. Lutosławskega in T. Bairda, ki so razvili poseben tip glasbenega »jezika«, osredotočenega predvsem

na zvok in njegove specifike (Danuser, 1984, 392–406). Vendar Lebič še ohranja nekatere ambivalentne značilnosti; *Korant* tako ne raste iz vnaprej postavljenega in racionalno premišljenega, abstraktnega oblikovalnega postopka, ki bi določal obrise forme celotne skladbe in obenem tudi vse pomembne detajle, zato zamašimo jasno strukturiranost. Namesto nje srečujemo bolj fantazijsko zasnovano mozaično gradnjo. Skladba se zdi sestavljena iz vrste kratkih odsekov, ki jih med seboj ne povezuje nadrejena oblikovna ideja ali logika razvijanja materiala.

Vendar to še zdaleč ne pomeni, da so mozaični delci med seboj razpostavljeni brez vsakršne logike, povsem naključno, v smislu velikega nepreglednega kolaža. Posamezne bolj ali manj samostojne odseke med seboj povezuje njihova vpetost v vrhove in nižišča ter z njimi povezane gradacije in umirjanja. Če sledimo takšni »dinamični« logiki, se nam forma skladbe razodeva kot preprosta tridelna oblika z začetnim uvodom, v katerem skladatelj na svojstven način najavlja glasbeni material, ki bo določal obrise skladbe, in zaključno »kodo«.

Tabela 9: *Formalna shema Koranta*

uvod		A		B		A ¹		»koda«	
najava materiala	dinamizacija	proti višku	umirjanje	»nokturno«	proti nižišču	dinamizacija	proti višku	tolkalni »intermezzo«	»ljudska pesem«
–1	2–6	7–10	11–15	16–21	22	23	24–26	27–30	31–36

Manjše formalne enote se v večje spajajo glede na stopnjo dinamičnosti, to pa določa gostota dogodkov (ritmično zgoščanje, redčenje ali enakomerno oz. neenakomerno utripanje), obseg in gostota tonskega prostora (njegovo širjenje navzgor, navzdol in v obe smeri, osredičanje na visoki, srednji ali nizki register) in dinamika (crescendo, decrescendo, visoka, srednja in nizka jakost).

V harmonskem smislu sloni *Korant* na vrsti clusterskih sozvočij, zgrajenih iz niza poltonov, največkrat kar iz vseh dvanajstih poltonov oktave. Razmerij med sozvočji in njihove diferenciacije ne uravnavajo več funkcijski odnosi, temveč »gostota« akorda, razpostavitve poltonov po registrih in predvsem inštrumentacija. Tako glavna vloga harmonije v *Korantu* nikakor ni več oblikovna, temveč barvna. Zaradi spremenjene vloge harmonije je posledično omejena tudi vloga melodične, ki se je prav tako skoraj v celoti (izjema je »nokturno« B-dela, v katerem je med številnimi pointilističnimi odseki srečati še nekaj melodičnih vzgibov) podredila

barvni funkciji – namesto daljših osamosvojenih melodičnih lokov, ki bi jih podpirala in jim določala oblikovne konture harmonija, nastopajo krajše figuracije, ki se z naslojevanjem spremenijo v barvni kolaž. Razbit je tudi urejen ritmično-metrični utrip, kar je posledica številnih delov, v katerih prevladuje bolj ali manj kontrolirana aleatorika, v odsekih, zapisanih v klasični »taktovni« notaciji, pa se precej hitro in neurejeno spreminjajo taktovski načini, kar slabi enotni občutek metruma (gl. tolkalni »intermezzo« od p. o. 27 do 30). Metrično-ritmične komponente v *Korantu* torej ne gre razumeti več zgolj kot izmenjavanje poudarjenih in nepoudarjenih dob, temveč kot stopnjo in spreminjanje gostote dogodkov. Ritem je dejavno vpet v stopnjevanja in umirjanja, torej v logiko vrhov in nižišč, ki obvladuje formalno podobo skladbe.

Posamezni krajši, mozaični deli skladbe se s tem spreminjajo v »slike«, v katerih dominirajo različni, vsakič drugi gradbeni elementi, ki določajo stopnjo dinamičnosti. Tako se v središče analize skladbe premikajo dinamične kategorije, ki so med seboj povezane v dialektični odnos (teza – antiteza – sinteza):

1. statičnost
2. gibanje in
3. »statično gibanje«, o katerem lahko govorimo v primeru, ko v glasbenem stavku prevladuje enakomerno gibanje, ki ne prinaša sprememb v napetosti in dinamiki ali pa se spremembe odvijajo linearno, postopoma in ne abruptno.

Prav s takšnimi dinamičnimi kategorijami je sedaj mogoče opisati posamezne glasbene enote in njihovo vpetost v oblikovno celoto.

V uvodu skladatelj na svojstven način najavlja material, iz katerega kasneje raste celotna kompozicija. Vendar ne gre za ekspozicijo kake dvanajsttonske vrste, ritmičnih ali melodičnih vzorcev, temveč bolj za predstavitev osnovnih gradbenih elementov, iz katerih bodo rasle mozaične slike statičnosti, gibanja in statičnega gibanja, iz kombinacij teh in njihove razpostavitve pa glavni vrhovi in nižišče.

Skladbo odpirajo zaporedni vstopi rogov, trobent, trombonov in fagotov, ki se zlijejo v dvanajsttonski akord; iz zaporedja vstopov lahko izluščimo dvanajsttonsko vrsto. Skladatelj je sicer ne uporablja kot osnovo za nadaljnja izpeljevanja tonskih višin v svoji skladbi, temveč iz nje izlušči zgolj posamezne segmente (te na začetku definira inštrumentacija – gl. prim. 24), ki nato zaznamujejo nekatere odseke skladbe. Vendar je ta postopek očitno bolj intuitivne narave, saj ne moremo zasledovati nobenega jasnega modela, po katerem bi se segmenti iz »vrste« ponavljali in določali formalne obrise skladbe.

The image shows a handwritten musical score for a 12-tone chord. The score is organized into four main sections, each with two staves:

- fg (Flute/Guitar):** The top section, with staves 1 and 2. It features a 12-tone chord in the first measure, with notes 11 and 12 marked as *pp* (pianissimo).
- cr (Clarinet):** The second section, with staves 3 and 4. It shows a 12-tone chord in the first measure, with notes 1 and 2 marked as *pp*. The second measure shows a melodic line with notes 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12, with dynamics *pp*, *f*, *pp*, and *f* respectively.
- tr (Trumpet):** The third section, with staves 5 and 6. It shows a 12-tone chord in the first measure, with notes 1 and 2 marked as *pp*. The second measure shows a melodic line with notes 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12, with dynamics *pp*, *f*, *pp*, and *f* respectively.
- ln (Lute/Clarin):** The bottom section, with staves 7 and 8. It shows a 12-tone chord in the first measure, with notes 1 and 2 marked as *pp*. The second measure shows a melodic line with notes 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12, with dynamics *pp*, *f*, *pp*, and *f* respectively.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*pp*, *f*, *mp*, *mf*).

Primer 24: Dvanajsttinski akord/vrsta in njegova »inštrumentalna« segmentacija z začetka Koranta

Sledi kratek odsek v tolkalih, ki poleg značilnih zvenov in šumov prinaša še nekaj ritmičnih figur. Te kaže razumeti na podoben način kot uvodni dvanajsttinski akord – ne gre za obrazce, ki bi se kasneje urejeno ponavljali, temveč zgolj za najavo nekaterih ritmičnih prvin. Po p. o. 1 nastopita še kratki melodični figuri v klarinetih in flavtah.

Takoj na samem začetku se torej že zvrstijo elementi treh glasbenih prvin: akordika (dvanajsttinski akord), ritmični elementi in melodične figure, vendar skladatelj tega materiala v nadaljevanju skladbe ne razvija dosledno – veliko bolj so ti trije uvodni elementi povezani z osnovnimi dinamičnimi kategorijami, ki določajo celotno skladbo. Začetni dvanajsttinski akord najavlja barvno statiko, naslojeni šumi in zveni tolkal ter ritmični vzorci statično gibanje in kratki melodični figuri s skoki in postopi navzgor gibanje.

V nadaljevanju uvoda sledi kombinacija teh treh elementov oziroma dinamičnih kategorij: desettinski akord s številnimi poltoni, figure v tolkalih, ritmično

utripanje v pihalih, odsek pa se zaključí s toni C , B_1 , A_1 v nizkem registru, kar kaže na segmentno izrabo uvodne dvanajsttonske vrste (ti toni nastopajo uvodoma v trombonih – gl. primer 24). Uvod je tako moč razumeti na treh ravneh:

1. začetni dvanajsttonski akord, ritmične in melodične figure kot ekspozicijo harmonskega, ritmičnega in melodičnega materiala
2. uvodni zadržani akord (statika), ritmične obrazce (statično gibanje) in melodične dvige (gibanje) kot najavo treh osnovnih dinamičnih kategorij
3. kombinacija treh prvin in dinamičnih kategorij v drugem delu uvoda kaže na nadaljnjo logiko kombiniranja dinamičnih elementov.

Uvod se zaključuje z ležečim tonom A_1 v klavirju, drugem trombonu in kontra-fagotu, ki fungira kot most k začetku dela **A**. Prvi del se namreč začne prav z zadržanim tonom a , le da tokrat v kontrastni visoki legi. **A** del sestavljajo trije večji odseki, v katerih dominira ista dinamična kategorija: večkratni poizkusi gradacije, dinamizacije in ritmičnega zgoščevanja, po doseženi dinamičnosti gradacija k prvemu višku in višek, po katerem sledi postopno umirjanje. Prvi odsek sestavljajo štirje mozaični deli. Prvega zaznamuje ritmično zgoščevanje v klavirju in timpanih, v drugem razširjajo figure v pihalih tonski prostor navzgor in se nato pred tretjim odsekom spet spuščajo. Tretji odsek je podoben prvemu, saj gre spet v prvi vrsti za ritmično zgoščevanje, ki se odvija v timpanih in klavirju, sorodnost z drugim pa izkazuje četrti odsek, tako da lahko govorimo o premišljenem procesu postopne dinamizacije. Skupni imenovalec štirih odsekov je proces dinamizacije, ki poteka v štirih zaporednih poizkusih, pri čemer sta dva namenjena ritmičnemu zgoščevanju in dva širjenju tonskega prostora in večji gibljivosti, s tem da se vsak nov vzpon začenja nekoliko višje, bolj dinamično. Ta del torej zaznamuje gibanje, ki ga je mogoče zasledovati tako v ritmu (spreminja in večja se število dogodkov) kot tudi v gostoti in širini tonskega prostora, spreminja se tudi inštrumentacija (postopno vstopanje inštrumentov). A to gibanje ni določeno enoznačno in premočrtno. Ritem se namreč po prvem zgoščevanju nekoliko umiri in gradacija se mora pričenjati znova. Podobno velja za širjenje tonskega prostora, saj se ta širi in nato oža. Nelinearno spreminjanje pa je prav tisti proces, ki ga lahko označimo z dinamično kategorijo gibanja.

Nekoliko drugače je z drugim delom enote **A**, ki je s predhodnim odsekom povezan preko neenakomerne utripanja – ta v trobentah zaključuje prvi del, na začetku drugega dela pa se preseli v godala; zdaj je namreč za glasbeni stavek značilno enosmerno in enakomerno stopnjevanje. Nadaljevanje gradacije se odvija po jasnem načrtu: ritmičnemu utripanju, ki zgošča gostoto dogodkov, se

Primer 25: Uporaba prvega segmenta dvanajsttonske vrste

priključuje vse več instrumentov. Po godalih se neenakomernemu pulziranju priključijo tolkala (kravji zvonci, tempel bloki, bongos, tom-tom, palčke in činele), pihala in na koncu trobila. Pozorni pa moramo biti še na pripravo vstopa pihal, kjer lahko zasledimo na začetku analize omenjeno »intuitivno« izrabo posameznih segmentov uvodnega dvanajsttonskega akorda/vrste. Tako temeljijo vstopi pihal in trobil na tonih iz prvega segmenta dvanajsttonske vrste – *es, e, d, cis* (gl. prim. 25) – in najavljajo pomembno formalno ločnico v skladbi: višek.

Skupaj z nastopom neenakomernega ritmičnega pulziranja v pihalih se v nizkih godalih zamenja ritmični obrazec: viole, violončela in kontrabasi se zdaj v pizzicatu in glissandirajočem postopu dvigajo, dokler skupaj z violinami ne začno novega ritmičnega obrazca, za katerega so značilne izmenjave artikulacije (*legno battuto*, *dita coperchio*, *pizzicato*). Gradacija v godalih poteka po temtatem na treh ravneh: gosti se ritmični utrip, register je vse višji, spreminja se artikulacija, ki postaja bolj raznolika, kar seveda pripomore k večji gostoti različnih dogodkov. Skupaj z zadnjimi obrazci v godalih vstopijo še trobila; rogovi in trobente v poliritmiji zapolnjujejo po poltonih register med *f* in *b¹*. Po krajšem intenzivnem, dodatnem ritmičnem stopnjevanju v kovinskih idiofonih doseže skladatelj pri p. o. 10 prvi višek z gostimi enajsttinskimi in dvanajsttinskimi *tutti* akordi.

Drugi del enote **A** je torej povsem v znamenju enosmernega stopnjevanja, vendar je gibanje in število sprememb bistveno omejeno, saj poteka linearno, brez močnejših zarez. Ves čas ostaja konstantno ritmično utripanje, spreminja se le dinamika in gosti inštrumentacija, zato je za ta del značilno statično gibanje. Bolj razgibano je sledeče umirjanje, ki zopet poteka v petih zaporednih valovih. Po generalni pavzi ostaja v godalih neenakomerno ritmično pulziranje (p. o. 11), ki povezuje gradacijo in umirjanje. Sledijo naslednja »umirjanja«, ki jih ločuje krajša pavza, pri čemer pa je tudi gibanje vsakokrat bolj umirjeno. Spreminja se inštrumentacija in skupaj s počasnejšimi figurami se poudarek z ritmičnega pulziranja premešča na orkestrsko barvo, s čimer skladatelj zopet gradi prehod k naslednjemu delu, v katerem bo prevladovala koloristika skupaj z nekaterimi melodičnimi vzgibi. Sklepni del enote **A** opredeljuje torej gibanje, ki bi ga tokrat lahko označili z »negativnim« predznakom in je komplementarno začetnim poizkusom gradacije – spremembe namreč potekajo od višjih enot k nižjim (dinamika je vse tišja, redči se inštrumentacija, pulziranje je vedno manj energično, redkejša je tekstura).

B del je bistveno manj razgiban in bi mu v primerjavi s prvim delom lahko pripisali vlogo umirjenega »nokturna«. Značilno je, da se med seboj redno izmenjujejo odseki, v katerih prevladuje orkestrska barva, in krajše medigre s kratkimi melodičnimi postopi. V kolorističnih odsekih dominirata dve dinamični kategoriji: skladatelj specifično barvo dosega z gibljivimi, a ponavljajočimi se kratkimi figurami v različnih inštrumentalnih kombinacijah (gl. p. o. 16 in 18) – torej s statičnim gibanjem – ali pa z razpršenim, punktualističnim utripanjem tonov v različnih inštrumentih, kar zaradi zgoščenosti in precej enakomerne porazdeljenosti po vseh registrih deluje statično. Nasploh prevladuje v B delu statika, saj daje dodatni arhaični, »otrpli« prizven barvnim odsekom tudi kvintni pedal (pri p. o. 16 $b-fis'$ v solo violini, pri p. o. 18 $f-c'$ v solo violi, pri p. o. 20 pa se vztrajno ponavljajo toni f , e in fis , ki jih kaže razumeti kot zadržane tone), kratke melodične pasaže pa ne prinašajo večjih sprememb v registru.

Po dveh »širših« (register je širši, sodeluje več inštrumentov) punktualističnih odsekih se nizka godala z glissandi spustijo do nizkih tonov in v pritajeni dinamiki dosežejo nižišče skladbe – smo točno na središču *Koranta*,²⁴ da gre za pomembno mesto v celotni obliki, nas opozarja tudi akord v flavtah in klarinetih, ki je sestavljen iz tonov $b-cis'-e'-es'$ – spet gre torej za nekakšno izpeljavo iz prvega segmenta dvanajsttonskega akorda/vrste. Hkrati je nižišče točka, v kateri se začne ponovni

24 Gre za temporalno središče; nižišče je v izvedbi Sama Hubada in Simfonikov RTV Slovenija (gl. ploščo Ars Slovenica – Lojze Lebič, Ed. DSS 996003) doseženo pri času 5'30", celotna skladba pa traja 10'36".

proces dinamizacije in z njim del A^1 (oblikovnih oznak ne smemo razumeti v klasičnem smislu, saj dela A in A^1 nista izpeljana iz istega motivičnega materiala, temveč ju povezuje podobna kombinacija dinamičnih kategorij).

Prehod v nov del je zopet gladek, saj se proces dinamizacije začneja z vzpenjajočimi se glissandi v godalih. Godalom se z glissandi pridružijo tromboni in rogovi, ton-ski prostor pa s figurami in postopnimi vstopi razširijo pihala. Ko je dosežena določena stopnja dinamičnosti, se podobno kot v delu A prične premočrtna gradacija proti drugemu višku. Skladatelj si na določenih mestih pomaga z organizacijo na mikronivoju, ki pa ni vpeta v širši formalni plan in jo kaže razumeti podobno kot v *Sentenca*²⁵, se pravi kot pripomoček, ki skladatelju »olajša« izpisovanje posameznih glasov, linij ali sozvočij, pri katerih so tonske višine ali ritmična trajanja drugotnega pomena. Tako spremljajo ritmična utripanja treh osmink v pihalih in trobilih p. o. 24 pasaže v godalih, ki izvirajo iz nove dvanajsttonske vrste in njenih različic (original, inverzija originala, rak originala, rak inverzije, njihove transpozicije ter uporaba segmentov štirih osnovnih oblik):

The image shows a musical score for four violins and four woodwinds. The woodwinds are labeled O, IO, RO, and RI, each with a 'ff' dynamic marking. The violins are labeled Violin I, II, III, and IV, each with a 'ff' dynamic marking. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The woodwinds play a melodic line, while the violins play a more rhythmic, pulsating line.

Primer 26: Primer dvanajsttonske organizacije na mikronivoju²⁵

Na podobno racionaliziran način si skladatelj pomaga proti koncu gradacije, ko se z akordskimi vstopi pihal in trobil gosti tekstura. V godalih se konstantno ponavlja pedalni a , pri čemer je vsak nastop dolg devet osmink, pavza med posameznimi nastopi v godalih, ki so razdeljena v deset skupin, pa znaša eno ali devet osmink. Na enak način so urejeni vstopi pihal in trobil: ves čas se ponavljajo trije akordi (1, 2, 3 – gl. prim. 27), ki se od trizvokov dopolnjujejo do končnih petzvokov. Vsak akord je dolg pet četrtnink, pavze med njimi pa znašajo tri, štiri ali pet osmink.

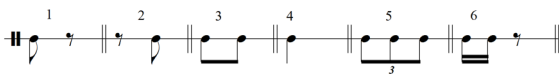
25 Štiri osnovne oblike označujemo na naslednji način: O – original, IO – inverzija originala, RO – rak originala in RI – rak inverzije.



Primer 27: *Trije ponavljajoči se akordi iz zadnjega dela Koranta*

Tudi v tem primeru je jasna harmonska in deloma ritmična organizacija skladatelju le pripomoček – same harmonije so namreč veliko manj pomembne od procesa zgoščevanja tekstore; »stari« glasbeni prvini (harmonija, ritem) se umikata dinamičnim kategorijam, zato ju skladatelj lahko ujame v kontroliran postopek, ki omogoča enostavnejšo in »udobno« distribucijo elementov.

Po tako urejenem zgoščevanju tekstore sledi kratek odsek, v katerem se s staccato kvintolnim utripanjem v pihalih in trobilih gosti število dogodkov. Tudi ta del enote **A**¹, podobno kot gradacijo v enoti **A**, zaznamuje statično gibanje, saj stopnjevanje poteka linearno, v enem loku in postopoma. Vendar tokrat skladatelj ne doseže izrazitega viška, saj se po dvanajsttotskem akordu v godalih tonski prostor s spuščajočimi se pasažami v godalih in nato še pihalih oža in niža, zamira tudi dinamika. To nižanje stopnje dinamičnosti je kratko in ne preveč intenzivno, zato skladatelj v naslednji odsek vstopa z nekaj ohranjene energije. Namesto postopnega umirjanja, ki je zaznamovalo zadnji odsek enote **A**, sledi zdaj tolkalni »intermezzo«, ki je zgrajen iz šestih preprostih ritmičnih elementov:



Primer 28: *Šest ritmičnih elementov iz tolkalnega »intermezza«*

Te skladatelj kombinira med seboj na tak način, da se ves čas gosti število ritmičnih dogodkov, kar ustvarja dinamično gibanje. K temu pripomore tudi metrično-ritmična podoba odseka; kljub temu da se Lebič jasno drži metrične sheme, saj je v vsakem taktu močno poudarjena prva doba, pa izzivajo spremembe v gibanju in sunkovite poudarke konstantno izmenjujoči se taktovski načini ($2 \times \frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $3 \times \frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $2 \times \frac{3}{4}$, $4 \times \frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$). Po nekaj ritmičnih udarcih, ki se jim poleg tolkal pridružijo najprej pihala in kasneje še trobila, sledi dolg crescendo gonga in tam-tama (do »maksimalne vibracije instrumentov«), ki opravlja povezovalno funkcijo med dvema oblikovnima enotama; ker gre za zvok tolkal, se na eni strani ohranjajo značilnosti predhodnega dela, osrediščanje na statično barvo in stopnjevito naraščanje pa že napovedujeta sledečo »kodo«.

Poslednja gradacija se prične v *pp* dinamiki z dvanajsttotskim grozdom v godalih povsem umirjeno. Prevladuje statika, ki jo poskuša nekoliko dinamizirati najprej

četrtnosko glissandiranje, ki se postopoma seli v vsa godala, kmalu zatem pa posamezna solistična godala prevzemajo kratke obrazce. Gre za citate prekmurske ljudske pesmi »Poj mi, poj mi, droubna ftica« (Dravec, 1957, napev 4/234, 4):



Primer 29: *Originalna melodija ljudske pesmi »Poj mi, pojmi mi, droubna ftica«*

Citate težko razpoznamo iz celotne glasbene teksture, saj jih skladatelj nalaga enega vrh drugega, razen tega se posamezni vstopi začenjajo na različnih tonih, skladatelj pa poleg originalnega navedka prvih dveh taktov pesmi uporablja še njegovo inverzijo (spet na različnih tonih). Skladatelj torej nima posebne želje, da bi poslušalec razbral citat in ga identificiral kot okrušek ljudske glasbe, k čemur pripomore tudi artikulacija (tremolo) in svobodnejša ritmična podoba – v tem se takšna modernistična »citatnost« razlikuje od Lebičevih kasnejših podobnih aluzijskih mest.

Citat ljudske pesmi opravlja v *Korantu* prvenstveno vlogo melodičnega materiala, ki je skladatelju podobno kot dvanajsttonske vrste v posameznih primerih racionalne organizacije na mikronivoju zgolj pripomoček za doseganje posebne stopnje dinamičnosti – v tem primeru gre za počasno, a premočrtno stopnjevanje v obliki statičnega gibanja. Melodija ljudske pesmi bi seveda morala izstopiti iz »konteksta« zaradi svoje tonalne podobe, vendar je skladatelj izbral napev, ki je očitno zelo star (Dravec, 1957, 4), saj je napisan v lidijskem modusu, medtem ko inverzije zaradi spremenjenega položaja tona finalis potekajo v miksolidijskem modusu, tako da zaradi odsotnosti vodilnih tonov obrazce težje povežemo s tradicionalno dur-molovsko tonalnostjo. Bolj kot razpoznavnost citata in njegova tradicionalnejša tonalna podoba je pomembna njegova vpetost v gradacijo, ki poteka na različnih ravneh: gosti in širi se tonski prostor, večja se frekvenca dogodkov, inštrumentacija postaja gostejša. V trenutku, ko prično vsa godala s ponavljanjem vzorca ljudske pesmi in različnih izpeljank iz nje, se gradaciji priključijo še pihala – najprej s poliritmičnim gibanjem v ozkem clusterskem kompleksu in nato z različnimi figurami, za katere pa ni več značilna gosta kromatika, kot je bilo to v primeru prejšnjih figur in zgoščevanj – in na koncu tromboni in dve trobenti, ki začenjata dolg crescendo celega orkestra. Na samem višku izstopijo iz gostega in glasnega statičnega gibanja celotnega orkestra trije signalni toni v rogovih in prvi trobenti.

Signalne tone naj bi inštrumentalisti pri javni izvedbi odigrali stoje, tako da bi jih bilo moč zaigrati z največjo jakostjo, obenem pa bi k izstopanju pripomogel tudi

»vizualni« moment. Prav ta napotek, ki ga skladatelj zapiše v partituro, nas utrjuje v prepričanju, da niso toliko pomembne višine teh treh tonov, temveč predvsem njihova jakost, trikratna ponovitev pa tudi te signalne tone izenači z obrazci ostalih instrumentov, preko katerih se odvija konstantno naraščanje v dinamiki. Po zadnjem »signalnem obrazcu« sledi le še nekaj hitrih ritmičnih udarcev, nato se skladba odrezavo zaključí.

Čeprav se zdi skladba na prvi pogled in ob prvem poslušanju zgrajena iz vrste mozaičnih delcev, nam je podrobnejša analiza razkrila, da je celotna forma zasnovana logično in sistematično. Na to nas opozarjajo že subtilne povezave med posameznimi deli, ko se ohranja en element iz predhodnega dela, drugi pa že napoveduje značilnost prihajajočega odseka. Tega postopka se skladatelj drži dosledno skozi celo skladbo, kar daje občutek trdne povezanosti. Na višjem nivoju so posamezni odseki vpeti v daljše odlomke gradacij, postopnih umirjanj in statičnih barv, ki smo jih poskušali opisati s tremi dinamičnimi kategorijami: z gibanjem, statiko in statičnim gibanjem. Zato bi začetno shemo oblike *Koranta* veljalo nekoliko dopolniti z razporeditvijo dinamičnih kategorij, kakršna se kaže v celi skladbi.

Tabela 10: Formalna shema skladbe *Korant*, dopolnjena z razporeditvijo dinamičnih kategorij

uvod		A		B			A ¹		»koda«	
										
najava mate- riala	dinami- zacija	proti višku	umir- janje	»nok- turno«	proti nižiču	dinami- zacija	proti višku	tolkalni »inter- mezzo«	»ljudska pesem«	
G + S + SG	G	SG	G	S	SG	G	SG	G	SG	
-1	2-6	7-10	11-15	16-21	22	23	24-26	27-30	31-36	

Iz razporeditve dinamičnih kategorij so razvidna tudi sintaktična razmerja med posameznimi deli znotraj enot in razmerja med enotami samimi. Znotraj večjih enot z izjemo uvoda, kjer se na kratko predstavijo vse tri dinamične kategorije, niso pa še dovolj razvite, se izmenjujeta po dve »sosednji« dinamični kategoriji (v delih A in A¹ gibanje in statično gibanje, v osrednjem delu B pa statika in statično gibanje), zato v samih enotah ne prihaja do kontrastov, in prav to je tisti povezovalni element, ki nam omogoča, da kompleks mozaičnih odsekov povežemo v skupno

enoto. Nasprotno je največji kontrast med dinamičnimi kategorijami dosežen na mejah med posameznimi enotami: tako se del **A** končuje z gibanjem, del **B** pa prinaša barvno in melodično statiko, ta pa se z začetkom dela **A**¹ spet prevesi v dinamično gibanje. Osnovni sintaktični razmerji, s katerima operira skladatelj v *Korantu*, sta torej podobnost (povezovanje posameznih odsekov znotraj enot) in kontrast (razmerja med posameznimi enotami).

Formalno je *Korant* vpet med viške in nižišča, pri čemer je njihova razporeditev urejena simetrično (prvi višek – nižišče – drugi višek). Takšna dinamična shema je izrazito klasična in tradicionalna; Lebič sicer uporablja sodobna glasbena sredstva in kompozicijske tehnike (dvanajstttonski akordi, clusterji, dodekafonija, kontrolirana aleatorika, posebne izrabe inštrumentov, osrediščanje na zvočnost), vendar ostaja na ravni makroforme zvest konstantnim izmenjavam med gradacijami in umirjanji.²⁶ Vprašati se tudi velja, ali je treba razlog za mozaično gradnjo in svobodnejšo obravnavo gradiva iskati v naslovu skladbe, ki izvira iz pesmi Edvarda Kocbeka *Tujstvo iz Nemskega dnevnika*, iz katere citira Lebič dve kitici²⁷ na začetku partiture *Koranta*. Seveda nas to vprašanje ne sme zavesti, da bi v *Korantu* iskali natančen program. Bolj smiselno bi bilo pregledati povezave med posameznimi mozaičnimi delci, zaznamovanimi s specifičnimi dinamičnimi kategorijami, oziroma »energetsko atmosfero« in različnimi kurentovimi krinkami (gl. opombo 32). Povezavo bi bilo mogoče najti tudi na ravni idejne zasnove skladbe, saj želi morda skladatelj z navidezno formalno mozaičnostjo in z njo povezanim občutkom oblikovne nediferenciranosti »maskirati« »konstrukcijo« svoje skladbe.

Kot četrta v vrsti Lebičevih simfoničnih del je nastala *Nicina* (1971/1981), ki jo je skladatelj podobno kot *Sentence* kasneje predelal. *Nicino* bi sicer težko primerjali s katerokoli drugo skladateljevo skladbo. K taki precej samosvoji podobi *Nicine* prispeva predvsem specifičen oblikovni ustroj, saj v skladbi zelo težko odkrivamo jasne formalne bloke, povezane v kontrastna razmerja, kar je praviloma značilno za Lebičev oblikovalni postopek. Namesto zaključenih enot, urejenih v niz kontrastnih epizod, se zdi *Nicina* sestavljena v enovitem loku. Enotno je tudi vzdušje, ki preveva celotno delo in ga je treba razumeti v tesni povezavi z naslovom skladbe: »nicina« je kraj, obrnjen proč od sonca – gre torej za osajo, za »neprijazen, senčni svet, mračen, grapast in trd, v katerem se življenje z muko

26 Shemo Lebičevega *Koranta* lahko povežemo s praobliko IV (začetek – zaplet – vrnitev ali teza – antiteza – sinteza ali aba), kakršno ponuja Karbusicky. (Karbusicky, 1991.)

27 »Jaz, Kurent, vaše poslednjo božanstvo / in vaša stoletna skušnjava, / šele zdaj sem pričakal svojo uro, / ko ste priklicali mojo slepo silo ... // občudujem vaše neznanske krinke / in ne vidim tvoje, neroda neobgljena, / kaj čakaš, vzemi krinko še ti in si / jo nadeni ...«. (Gl. partituro.)

prebija k svetlobi« (Lebič, 2000b, 144). V skladbi prevladuje počasnejši tempo, nekatere orkestrske barve so bolj statične narave in se skoraj nevidno prelivajo v druge, celotno glasbeno obliko pa bi bilo moč primerjati z velikimi, gostimi, nepredirnimi oblaki, ki se zelo počasi premikajo po nebu. Zato se nam seveda takoj zastavlja vprašanje, v kolikšni meri gre v skladbi iskati zunajglasbeni program, ki ga je skladatelj zelo previdno nakazal kot tipično pot od trnja do zvezd: »Bilo bi premočno, če bi dejal, da je v tej partituri tudi kaj malo avtobiografskega. Ali pač. To, da sem se izkopal iz nicinaste doline, potem v meni tujem – in tako sem ga čutil – sovražnem mestnem okolju začel vse znova in se brez pomoči prebijal do nekake svetlobe in prostora, to sem doživljal kot trganje iz Nicine« (Lebič, 2000b, 144). Prav ta dvoumnost, s katero skladatelj naznačuje poudarjeno semantičnost svojega dela in jo hkrati že tudi negira (»Ali pač.«), pa vendarle priča o tem, da je *Nicina* še ena v nizu Lebičevih skladb, ki črpajo iz različnih napetostnih dvojic.

Tabela 11: *Formalna shema Nicine*

1	2	3	4	5	6
uvod		melodija – akord – melodija	sloji		koda
1–7	8–15	16–19	20–33	34–38	39–44
<i>a, b, c, d, e</i>	<i>e, f, g</i>	<i>d, b</i>		<i>g, c, f</i>	<i>b, c, a, e</i>

Zgornja tabela razkriva formalno urejenost skladbe: odkrijemo lahko šest formalnih odsekov, ki pa med seboj niso jasno razločeni – sintaktične povezave niso kontrastne. Zato asociativno poimenovanje posameznih delov skoraj ni mogoče (izjema so središčni »sloji«), saj glasbeni tok ostaja ves čas zelo podoben: gost, težak in počasi potekajoč. Zdi se celo, da niti skladatelj sam ni »razmišljal« v tako jasno oddeljenih blokih, saj se začetki posameznih formalnih odsekov ne pokrivajo vedno tudi z razpostavitvijo partiturnih označb.

Enovitost glasbenega toka si je mogoče razložiti z nekaj glasbenimi domisleki, ki se ponavljajo skozi celotno skladbo in smo jih v formalni shemi označili s črkami od *a* do *g* (gl. zadnjo vrstico v tab. 11 in prim. 30). Te kratke misli bi težko razumeli kot motive, saj se skozi skladbo ne spreminjajo, prav tako glasbenega toka ne določajo njihove izpeljave ali razgraditve. Gre bolj za domisleke, ki ves čas krožijo in na ta način podeljujejo skladbi konstantnost in enotnost. Njihov pomen za enovito atmosfero kompozicije je še razvidnejši, če jih med seboj primerjamo; taka primerjava nas pripelje do ugotovitve, da so pravzaprav izpeljani drug iz drugega, začetno klico pa kaže iskati v uvodnem nastopu solo klarineta (*a*).

a

b + c

d

e

f

g

Primer 30: *Sedem glasbenih domislekov, ki se ponavljajo skozi celo Nicino*

Za uvodni nastop klarineta je značilno obkrožanje daljšega ležečega centralnega tona (e') s krajšimi, sunkovitimi impulzi, ki pa se vse bolj spreminjajo v tekoče gibanje. Tako se izmenjave med izhodiščnim tonom in sosednjimi toni že v drugem nastopu odvijajo v enakomernih kvintolah, takšno ritmično gibanje pa je značilno tudi za domislek *b*, ki takoj preide v tremoliranje (*c*), pa tudi za osnovo ritmičnega pojemanja domisleka *f* in dvigajočo se linijo *g*. Tudi obe bolj »melodični« zamisli (*d* in *e*) izhajata iz uvodne glasbe klarineta: domislek *e* bi lahko razumeli kot avgmentirano in nekoliko bolj umirjeno gibanje okoli centralnega tona, interval septime iz domisleka *d* pa kot inverzijo začetnega intervala domisleka *e*. Kljub taki povezanosti med posameznimi glasbenimi domisleki vendarle ne moremo govoriti o tem, da je celotna glasba *Nicine* izpeljana iz enega motivičnega jedra. Veliko bolj se zdi taka enovitost posledica specifičnega karakterja *Nicine*; prevladujejo namreč temne orkestrske barve, nepregledna gostota in statika, vse to pa je mogoče povezati s precej linearnim melodičnim gradivom (majhni intervali (*e*), osrediščenost okoli enega tona (*a*, *e*)) in konstantno menjajočim se, vendar ne preveč kontrastnim ritmičnim impulzom.

Kljub tej specifičnosti *Nicine* – manj pregledna formalna strukturacija in ponavljajoče se glasbene celice, med katerimi obstajajo motivične povezave, kar ob izgubi

jasnega razločevanja na kontrastne oblikovne enote skladbi vendarle podeljuje trdnejšo obliko – skladatelj ohranja nekatere svoje značilne kompozicijske postopke. Med njimi naslojevanje (gl. četrti formalni odsek »sloji«), s katerim pripravlja osrednji višek, in samosvojo uporabo citatov. Tako v drugem formalnem odseku citira melodijo ljudske pesmi iz Zilje »Pesem od zarje«, ki jo je že obdelal v zborovskem stavku, eden izmed »slojev« pa prinaša kanonsko vodenje melodije, ki se v svoji preprostosti, tako melodični kot ritmični, približuje ljudskemu občutenju. Vendar gre v obeh primerih, podobno kot v drugih Lebičevih skladbah, za prav posebno obravnavo citata: v prvem primeru skladatelj nekatere note ljudske melodije izpušča, tako da citat ni dosleden, s tem pa izgublja »tisto, kar je za citat bistveno, kar ga definira, zato ne moremo več govoriti o citatu« (Voss, 1996, 404), v drugem primeru pa gre za »simulirani citat«: skladatelj sploh ne citira ljudske melodije, temveč si jo sam izmisli – tujega teksta v Lebičevem primeru sploh ni, je le nekakšen model, ki ga skuša kopirati.

Uvod *Nicine* velja razumeti kot nekakšno ekspozicijo, saj je v njem predstavljena večina glasbenih domislekov. Vendar gre za pravo predstavljanje in ne za konfliktno konstelacijo dveh kontrastnih idej, kakor je to značilno za ekspozicijo v klasičnem sonatnem stavku. Zato poteka glasbeni tok uvoda mirno, brez večjih zastojev in sprememb teksture. Začenja se z daljšim solom klarineta, v katerem je skrit že ves material skladbe. Takoj ko se prvemu klarinetu pridruži drugi, je predstavljen domislek *b*, nanj pa je naslonjeno značilno tremoliranje klarinetov (*c*), ki se bo kasneje še večkrat ponovilo. Prvi vstopi ostalih inštrumentov po p. o. 3 prinašajo zadržan interval *d–as*, med tema dvema tonoma pa se razvija tudi nova linija prvega klarineta, ki ga s skokom septime (g^1-fis^2-d) prekine drugi klarinet. Prvi del uvoda se zaključuje z nizom tremoliranj klarinetov (*c*) in ponovno linijo solo klarineta. V nadaljevanju uvoda skladatelj napoveduje nov glasbeni domislek (*e*), za katerega je značilen sekundni postopni »zdrs« navzgor in nato skok terce navzdol. Oba intervala sta v obliki melodičnih okruškov razporejena med vstopne različnih inštrumentov, ki so precej razpršeni, tako da nastopi melodična ideja v celoti le v basovskem klarinetu. Ti melodični okruški pa se zopet porazgubijo z nastopom prvega klarineta, ki ga z aleatoričnimi figurami in obrazci spremljajo harfa, klavir in tolkala. Za zadnji dve liniji klarineta je značilno izmenjevanje zgolj dveh tonov: skladatelj s tem ohranja idejo enega središčnega tona, interval drugega tona pa je povzet (gledano enharmonsko) iz domisleka *d* (septima).

Drugi oblikovni odsek se prične brez večje formalne zareze: ne spreminja se atmosfera, ki je še naprej sanjava in misteriozna, ves glasbeni material pa je bil predstavljen že v uvodu. Šele zdaj je veliko jasneje slišati melodični domislek *e*, najprej samo v

klavirju, nato pa prvi del v klavirju in drugi (skok terce navzdol) v violončelih, s čimer skladatelj nakaže, da je to gradivo možno uporabljati tudi po segmentih. Godala prinašajo zadržan akord, ki se širi iz začetnega unisono f' , vstopi drugih inštrumentov pa podvajajo tone melodičnega domisleka e in jih na ta način zvočno »osvetljujejo«. Prav ta postopek podvajanja in »osvetljevanja« priča o skladateljevem posebnem občutku za zvočno barvo. Po p. o. 9 postaja melodika bolj razgibana, »ozke« zdrse navzgor in navzdol zamenjajo daljši nizi dvigajočih se in nato še spuščajočih se skokov. Ves čas se gosti tudi tekstura, dinamika pa s stalnimi kratkimi crescendi in decrescendi postaja bolj razgibana, še posebej po p. o. 10, ko vstopijo tudi trobila. Ta s svojimi metrično in dinamično neurejenimi vstopi prinašajo nervozne impulze, ki pripeljejo do prvega viška takt pred in po p. o. 11, ko se »impulzi« še enkrat kratko ponovijo, od tu naprej pa sledi bolj razgiban del, v katerem se ohranja ideja kratkih impulzivnih tonov, ki se spreminjajo v včasih bolj »svetle« in drugič bolj »blede« snope. Ti nastajajo z vstopi trobil, njihovim kratkim crescendom in nato odsekanim sforzatom ter s hitrimi dvaintridesetinkami godal v prav tako menjajoči se dinamiki med f in p . Vsi ti impulzi nastopajo na metrično različnih mestih in jih je zaradi različnih zvočnih barv mogoče metaforično razumeti kot svetlobne snope in v njih prepoznati »trganje iz Nicine«. Največjo dinamičnost dosežejo »snopi« po unisono dvigajoči se pasaži rogov v kvintolah (g), ko trobila s hitrimi glissandi dosežejo najvišje tone; od tu naprej pa se postopek obrne. Namesto vstopov »svetlih« trobil zdaj dominirajo hitre in težke pasaže v violončelih in kontrabasih, ki jih »trgajo« kratki vstopi trobil in pihal. Spuščajoče basovske pasaže se takt pred p. o. 14 ustavijo na nizkem C_1 oziroma C v ff dinamiki – tekstura se izčisti in kot popolnoma nov material nastopijo skupni razloženi sedemglasni akordi harfe, klavirja in zvonov. Ta novi material je v kontrastnem razmerju z do sedaj predstavljenim, ritem je umirjen, tekstura povsem jasna (pedalni ton C in sedemglasni akordi); to daje temu zadnjemu delu drugega formalnega odseka posebno izpostavljeno vlogo, ki morda implicira celo določene semantične elemente (bitje cerkvenih zvonov?) in jasno razmejuje drugi formalni odsek od tretjega.

Slednjega pripravljajo postopni vstopi godal po p. o. 15, ki počasi širijo tonski prostor navzgor. Ko prve violine v ritardandu dosežejo najvišje tone, se gibanje pri p. o. 16, ki naznačuje nov, tretji formalni odsek, ustavi v prosojnem (kombinirani so naravni toni in flažoleti) pianissimo akordu, ki spremlja melodično linijo v piccolu in klavirju oziroma električnih orglah. (Tretji odsek zaznamuje menjavanje med deli, v katerih enkrat dominira melodična linija in drugič akordsko sozvočje.) Melodična linija piccola izhaja iz domisleka d – skok septime navzgor – z v uvodu predstavljenim gradivom pa jo povezuje tudi integracija kvintolne ritmične figure, zato jasna sprememba teksture (poudarjeno melodična) niti ne prinaša pravega kontrasta. Vzporedno z melodično linijo piccola gre melodična linija električnih orgel, ki sprva poteka v dobesednem

kanonu, kasneje pa ohranja le tendenco gibanja. Ves ta čas godala podobno kot na koncu drugega formalnega odseka s postopnimi vstopi in počasnim gibanjem širijo tonski prostor navzgor. Najvišje tone dosežejo ob zaključku melodične misli *piccola*, ko se formira tudi akord, ki določa osrednji del tretjega formalnega odseka.

Akord ves čas leži, skladatelj pa postopno spreminja dinamiko, na treh višjih pa se spremeni artikulacija – iz umirjenega legato tona v hitro tremoliranje. Pred zadnjim fortissimom se godalom priključita oboi in trobenta z repetitijami tona *e*, ki bo v naslednjem, spet poudarjeno melodičnem delu spremljal citat ljudske »Pesmi od zarje«. Vendar ta citat zelo težko razpoznamo, a ne toliko zaradi teksture, ki je precej prozorna, temveč predvsem zato, ker skladatelj nekatere tone pesmi izpušča.



Primer 31: *Citat ljudske pesmi v Nicini in melodija v Lebičevi zborovski priredbi*

Skladateljev namen, podobno kot v *Korantu*, očitno ni povezan z željo, da bi poslušalec citat prepoznal. Ljudska pesem oziroma njeni delčki zaradi tonalne podobe, ki jo ob prosojni inštrumentaciji lahko razločimo od drugače precej goste klavirske harmonije, preseva skozi teksturo kot glas preteklosti, ki ga lahko razumemo kot posebno vrsto »snopa« – tokrat arhaičnega, ki opozarja na to, da obstaja več (glasbenih) svetov, morda tudi »resnic«.

Po koncu citata godala hitro ponavljajo melodične obrazce, ki se po p. o. 19 z vstopom klavirja še gostijo. Skladatelj napoveduje gostejšo teksturo naslednjega formalnega odseka, v katerem uporablja tehniko naslojevanja. Vzporedno potekajo štirje različni sloji:

1. »vertikalnega« tvorijo pihala, trobila, godala in harfa, ki sledijo natančnemu ritmičnemu zapisu in mestoma vstopajo v teksturo ter jo s svojimi »snopi« osvetljujejo na podoben način kot v drugem formalnem odseku
2. »melodičnega« izvajajo po dvoje prvih in drugih violin, viol in violončel – vsi igrajo isto melodično linijo, ki močno spominja na izsek iz kake ljudske pesmi (tonalna podoba je modalna), vendar v kanoničnem zamiku, ki je z različno interpretacijo koron lahko za vsako glasbilo drugačen
3. »barvnega« predstavljajo flažoleti dveh kontrabasov, ki poljubno izvajata svoj ponavljajoči se obrazec

4. »kombinirani« sloj izvaja orglavec na električne orgle, pri čemer lahko sledi precej nedoločenemu, aleatoričnemu zapisu ali pa »improvizacijsko reagira na zvočno dogajanje« (Lebič, 1988b, 26).

Sloji se med seboj precej razlikujejo: eni so jasno ritmično fiksirani, drugi spet popolnoma svobodni (»kombinirani«), solisti na godalih prinašajo okruške »starinske« glasbe v kanonu, električne orgle pa spremljajo s kompleksnimi oblikami clustrov, medtem ko so vstopi pihal in trobil zamišljeni v obliki krajših ali daljših pasaž, ki opravljajo tako barvno kot tudi ritmično in oblikovno vlogo (s svojimi »snopi« jasno strukturirajo odsek). Zdi se, da se v različnih slojih *Nicine* srečujejo različni svetovi: skrajno modernistični in zvočno abstraktni »svet« električnih orgel, barvni odtenki prosojnih flažoletov dveh kontrabasov, agresivni vstopi »vertikalnega« sloja in končno »arhaični« sloj solističnih godal, ki predstavlja protipol »abstraktnemu modernizmu« in ga je skladatelj najavil z nekoliko samosvojim »citatom« v prejšnjem formalnem odseku. Tam se je skozi prosojno teksturo v visokih flažoletih še zrcalil sam, zdaj pa je konfrontiran z ostalimi sloji in se tako vpenja v središčni konflikt.

Od p. o. 20 do p. o. 28 nepretrgoma poteka kanon solističnih godal, flažoleti dveh kontrabasov in bolj ali manj gosti clustri električnih orgel, ta tok pa s svojimi sprva krajšimi, nato vse daljšimi in bolj agresivnimi nastopi prekinja sloj pihal, trobil, godal in tolkal. Po p. o. 28 ostaja le še »dvogovor« med »snopi« »vertikalnega« sloja in clustri električnih orgel. Glasbeni tok razpade na kratke udarce, ki postajajo vse bolj izolirani – s tremi takimi kratkimi udarci, ujetimi med tri korone, skladatelj doseže višek tik pred p. o. 34, kjer se začenja naslednji formalni odsek.

Ta se zdi v veliki meri soroden drugi formalni enoti. Tako že na samem začetku po unisono dvigajoči se pasaži rogov (varianta *g*) trobila izvajajo kratke repetitije tonov, ki jih delijo pavze, kar slišimo kot nervozne impulze, ki jih še poudarja poliritmija (kombinacije repeticij in pavz so strogo kontrolirane: vsakemu nastopu repeticij – tri šestnajstinke, štiri šestnajstinke, tri četrtsinske triole, tri osminke ipd. – sledi ena pavza več; tako so v prvi trobenti najprej tri šestnajstinke in šestnajstinska pavza pa spet tri šestnajstinke in dve šestnajstinki pavzi in končno tri šestnajstinke in tri šestnajstinske pavze). Konec impulzov sovпада z začetkom postopoma spuščajoče se linije, ki jo izvajajo vsa pihala v vzporednih intervalih. Podobno kot drugi odsek, v katerem smo srečali daljše nize dviganja in spuščanja, je očitno zasnovan tudi ta del, saj se proti koncu spuščanja pihal pričenja nov vzpon v trobilih, ki po doseženem akordu zopet začno z »impulzi«, ti pa prehajajo v vzporedno spuščanje pihal. Sledi ponovni dvig v trobilih, »impulze« pa tokrat zamenjajo tremoli pihal (varianta domisleka *c*) – tekstura se očitno redči in dinamika umirja. Sledi še en kratek dvig v trobilih, ki preide v tremoliranje, to se »ustavlja« na podoben način kot ob prvem

višku v drugem formalnem odseku dva takta pred p. o. 11 – s postopnim ritmičnim pojemanjem (*f*). Po tem nemirnem dviganju in spuščanju se podobno kot v drugem delu druge formalne enote glavni glasbeni tok preseli v nizke basovske tone violončel, kontrabasov, trombonov in tube. Linija se počasi in v neregularnem, težkem ritmu spušča do tonov *D* in *As* (oba tona sta zaznamovala že del glasbenega toka uvoda), ki obležita, nad njima pa se redčijo punktualni vstopi pihal in visokih trobil.

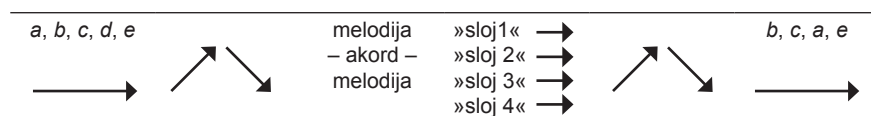
Ista zadržana tona predstavljata harmonsko podlago za sledečo kodo, ki ima vlogo nekakšne »reprise«: v njej se ponovi največ glasbenih domislekov, hkrati pa se vrne tudi misteriozna atmosfera z začetka skladbe. Že takoj na začetku prineseta klarineta domislek *b*, ki je zvezan s tremolom (*c*), v sledeči liniji prvega klarineta pa spet prepoznamo kroženje in vračanje okoli izhodiščnega tona (tokrat *as'*) – domislek *a*. Nadaljevanje kode je razpeto med tri nastope solističnega basovskega klarineta in dve krajši medigri, vse skupaj pa se odvija nad zadržano harmonijo v drugih violinah (*dis'*–*f'*–*fis'*–*a'*–*b'*–*cis'*–*e'*). Ritmično svobodnejši solo basovskega klarineta se zdi kot oddaljeni eho uvodnih misli prvega klarineta. V obeh vmesnih »medigrah« orkestra se oglaš prva polovica glasbenega domisleka *e* (najprej v celesti in vibrafonu ter nato v klavirju). Soli basovskega klarineta in medigre so vsakič krajši, dokler se ne »porazgubijo« v aleatoričnih obrazcih harfe, klavirja in vibrafona, ki so zaznamovali že konec uvoda. Iz te prosojne teksture zopet izstopi solistični klarinet, katerega linija pa očitno ne more več doseči osrediščenosti z začetka skladbe, saj se po vsakem »obkrožanju« centralnega tona ta tudi postopoma dviga. Kot odmev z začetka skladbe gre razumeti tudi zadržani interval *d*–*as* med p. o. 43 in 44. Glasbeni tok se nato popolnoma fragmentira in izginja v nastopih različnih izoliranih zvokov, pri katerih je v ospredju zvočna barva: flažoleti harfe, tremolo *sul ponticello* in glissando v solo violinah, naravni flažolet v kontrabasu, sordinirani toni trobent, prepihani alikvotni ton v flavti. Čisto na koncu, pred sklepnim E-dur akordom, ki izzveni v pianissimu, zaslišimo kratko dvigajočo se misel v flavti in njen odmev v oboi in harfi, kar lahko razumemo kot reminiscenco na dvigajoče se pasaže v drugem in petem formalnem odseku, kot odmev počasi dvigajoče se melodične linije, izpeljane iz domisleka *g* z začetka tretjega formalnega odseka ali treh solističnih nastopov basovskega klarineta in končno kot začetek rakove inverzije melodičnega domisleka *e*. Takšna sprepletenost in možnost asociativnega glasbenega povezovanja nas še enkrat utrjuje v prepričanju, da je *Nicina* zgrajena iz nekaj preprostih domislekov, ki črpajo iz skupne korenike, kar podeljuje skladbi značilno enovito barvo, močno povezano s »sencami« in »temo«, ujeto v naslovu.

Celotni glasbeni tok *Nicine* je zgrajen iz omejenega števila glasbenih domislekov, ki izvirajo iz enega jedra. S takšnim enotnim »izvirom« skladatelju ne uspe le povezati

posameznih mozaičnih delcev, temveč se mu posreči ustvariti enovito atmosfero. Na globalni oblikovni ravni skladatelj sledi ideji simetrije – šest delov skladbe je urejenih skorajda zrcalno:

1. v uvodu in kodi se predstavljajo in ponavljajo izbrani glasbeni domisleki, tekstura je precej redka, kar daje značilno misteriozno razpoloženje
2. podobno sta si sorodna drugi in peti formalni odsek, v katerih je s postopnimi dvigovanji in padanji nekoliko bolj razgibana melodika, z menjavanjem med crescendom in decrescendom pa se veča tudi splošna dinamičnost
3. za oba osrednja dela – menjavanje med melodijo, akordom in ponovno melodijo ter »sloji« – je značilno poudarjeno semantiziranje glasbenega toka (skladatelj najprej citira ljudsko pesem, eden izmed slojev pa je zasnovan kot simulirani odmev ljudske, morda tudi starinske glasbe).

Tabela 12: *Formalna simetričnost Nicine*



Vendar semantičnosti ne kaže iskati v povednosti citata; besedilo »Pesmi od zarje« je sicer narahlo zvezano s središčno idejo »trganja« iz nicine,²⁸ a je taka povezava za kompleksnejšo interpretacijo še preohlapna. Veliko bolj pomenljivo se zdi druženje različnih slojev – za poudarjeno semantičnost torej ni pomemben sloj sam ali njegov izvor (v primeru citata »ljudski«, »domačijski«, »starinski«, »arhetipski«), temveč njegovo druženje z drugimi sloji. »Sloj« solističnih godal s kanonično obdelavo kvazi ljudske modalne melodije ne prinaša pravega kontrasta v celotno skladbo, saj še zmeraj prevladujejo velika gostota, relativna počasnost glasbenih dogodkov in temna zvočna barva, vendar vseeno tvori konflikt. Tega velja razumeti kot konfrontacijo dveh svetov (morda v programskem smislu: starega, »nicinastega« in novega, modernega, mestnega?), morda tudi dveh resnic, 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. Toda v *Nicini* so različne slogovne plasti, ki na ta način dobivajo tudi semantične konotacije, še dejansko združene, potekajo istočasno in so tako nedeljivo spojene.

Prvo skladbo iz niza »ateljejev«, *Atelier* (1973) za violino in klavir, je mogoče razumeti v kontekstu skladateljevih modernističnih del in je v tem pogledu sorodna

28 Zarja mi gore shaja, / liepa zarja mi gore gre, / sonce, oj rmieno sončice. // Čakej, le čakej, sonce, / oj rmieno sončice, / jaz ti mam wliko powedati, / pa še wliko prašati. // Jaz pa ne mo čakati, / mam wliko obsievati, / vse dolince ino hriberce, / tudi vse uboje srotice (Lebič, 1989a, 12–13.)

skladateljevem *Ekspresijam* za isto zasedbo, medtem ko se nekoliko kasnejša *Epicedion* in *Invisibilia* že odmikata od takšnih zgledov. V središču je ponovno širok, osvobojen zvočni prostor, razvezan tradicionalne tonalnosti: skladatelj preferira harmonske grozde, še posebej izrazita sozvočja sosednjih poltonov, septim in non. V manjši meri se skladba odpira razširjenim izvajalskim tehnikam, zato pa je toliko več aleatorično razprtih mest, celo nekaj »okusa« po odprti formi, kar kaže na to, da je skladatelj v tem času aktivno srkal raznolike modernistične vplive. Zaradi razvezanega modernističnega glasbenega materiala je težje načrtovati jasne formalne šive skladbe, bolj kot s samim glasbenim materialom si velja v tem pogledu pomagati s skladateljevim obravnavanjem dialoga med inštrumentoma. Skladba v tem pogledu razpada na tri dele: v prvem je izpostavljen solistični klavir, v drugem solistična violina, zadnji pa se razvija kot bolj enakopraven dialog med obema inštrumentoma, pri čemer skladatelj izpostavlja tudi virtuoznost, o čemer priča že sam notni zapis, ki izrablja za zapis partov obeh inštrumentov tudi po več sistemov.

Uvodni, klavirski del zaznamujejo hitre figuracije, ki se nato zaustavljajo na napetih sozvočjih, večinoma organiziranih v obliki harmonskih grozdov, pri čemer se ob mnogih ponovitvah tona *d* izkaže, da slednji služi kot nekakšno tonsko središče. Ritmična faktura je izrazito neenakomerna, razbita (kontrast med hitrimi figuracijami, zadržanimi sozvočji in tonskimi repeticijami). Violina vstopi v takšno teksturo s tihim, zadržanimi tonom *e*, ki je z menjavanjem strun barvno razgiban. Od tu sledi odsek za solistično violino, zgrajen iz vrste krajših glasbenih misli (skladatelj jih imenuje »primeri«), ki jih je mogoče med dvema enotama (v partituri sta označeni z rimskima I in II) izbirati v poljubnem vrstnem redu. Toda glede na celotno skladbo je delež takšne odprte forme razmeroma majhen, pomembnejše je to, da podobno dihotomno razmerje med svobodnim in fiksiranim izdaja tudi ritmična podoba, saj skladatelj mestoma sledi standardni notaciji, mestoma pa uporablja proporcionalno. Od primera IV dalje je posebej zanimiv skladateljev zapis violinskega parta v dveh sistemih: ločitev nakazuje različne ravni dinamike (zgoraj forte in spodaj piano) ter kontrast v materialu (v spodnjem sistemu gre za hitre figuracije, v zgornjem za hipne vdore dvojemk, pizzicativ in podobnih nerovnih »medmetov«). V zadnjem, skupnem delu sta glasbili ves čas v reakcijskem dvogovoru, zelo redko se uskladita v skupnem ritmičnem gibanju (npr. skupno triolsko gibanje v zadnjem sistemu na strani 6), na začetku zadnje tretjine pa skladatelj violinski part celo popolnoma razpre improvizaciji (solist naj uporablja »vse ekstremne zvočne možnosti v ekstremnih legah in hitrih menjavah«; Lebič, 1974, 8). Delež takih akcij se proti koncu vse bolj redči in dinamično ugaša, kar pomeni, da skladatelj skladbo gradi predvsem skozi menjave in prehode različnih tekstur, kar potrjuje osrednjo modernistično zapriseženost zvočno-barvnemu.

Štiri klavirske miniature *Impromptus I–IV* (1967–1974) so kljub različnemu datumu nastanka – prve tri je skladatelj napisal leta 1967 in zadnje sedem let kasneje – povezane v ciklus: vsaka naslednja miniatūra v nizu namreč vsebuje gradivo prejšnje in s tem opravlja funkcijo nekakšne reminiscence. Skladateljevo gradivo je izrazito modernistično obarvano, kar pomeni, da ne zasledimo praktično nobenega tradicionalnega pianističnega materiala (značilnih »spremljevalnih« figuracij ali pasaž), razen tega se je skladatelj izognil razširjenim izvajalskim tehnikam: z izjemo enega glissanda po strunah klavirja skladatelj svoje miniature gradi izključno iz tonskega materiala, ki ga dajejo udarci po tipkah glasbila. Vsaka izmed miniatur nosi svoj naslov, ki označuje obliko (»Zaporedje«, »Krog«), pianistično tehniko (»Ponavljanje«) ali zvočni vtis (»Točka«).

Prvi impromptu, »Zaporedje«, je oblikovan kot niz krajših odsekov, sekvenc, ki so med seboj razločene s cezurami. Miniatūra glede na uporabljeni material jasno razpada na dva dela. V prvem ima osrednjo vlogo figura, za katero je značilno ritmično upočasnjevanje in zaobsega sedem kromatičnih tonov (gl. prim. 32 zgoraj). Ista figura se nato v posameznih sekvencah še večkrat ponovi ali pa jo skladatelj transformira na različne načine in vanjo ali ob njo vključuje še druge zvočne domisleke (vrženi cluster z dlanjo in komolcem, hitre repetitije, niz akordov). Takšno nervozno, s posameznimi sekvencami »narezano« atmosfero nato prekinja niz dveh novih, bolj umirjenih sekvenc (oznaka tempa je *Tranquillo – Lento*), ki se trikrat ponovita, pri čemer se dolžina sekvenc postopoma krajša (končni toni se »izgublajo«). Prva sekvenca je izrazito statična in prinaša ritmično »nesimetrično« ponavljanje štirih tonov (gl. prim. 32 spodaj – prav ta domislek bo imel pomembno

1"

p

gta

Tranquillo – Lento

gta

sempre #

pp

svobodno, nesimetrično
ad lib., asymmetrically

5 5 5

Primer 32: Kontrastni material iz prvega impromptusa – zgoraj figura sedmih tonov z ritmičnim upočasnjevanjem, spodaj »nesimetrično« ponavljanje štirih tonov

povezovalno vlogo v zadnji miniaturi), za drugo pa je značilna kombinacija pohi-tevajočega trilčka z dodano krajšo arabesko in napetim akordom v nizkem registru.

Drugi impromptus, naslovljen »Ponavljjanje«, je zgrajen iz vrste tonskih repeticij, se pravi, da ga določa specifična pianistična tehnika. Zaporedje tonov repeticij pri tem nakazuje, da skladatelj distribucijo tonskih višin določa dvanajsttonsko, vendar se pri tem ne drži dogmatično dodekafonske sistematike – bolj se zdi, da Lebič izrablja tehniko dvanajsttonskih polj (ni pomembno zaporedje tonov, temveč dosledno izra-bljanje vseh dvanajstih kromatičnih poltonov – gl. prim. 33 zgoraj), katere doslednost se prekine že nekje na tretjini skladbe. Hkrati s prekinitevjo doslednosti dvanajst-tonskih polj skladatelj razširi tudi material: repeticijam se pridružijo gosti akordi in clustri, repeticije so razširjene v tonske oscilacije, srečamo tudi figuro z značilnim rit-mičnim upočasnjevanjem, ki je določala prvo miniaturo. V zadnji tretjini se ponovno oglasijo repeticije kot nekakšna »repriza« ali obris tridelne pesemske oblike, ponovno se vzpostavi tudi dvanajsttonska sistematika, ki je najjasneje razvidna iz aleatorične tonske verige, v katero se vključujeta obe pianistovi roki (gl. prim. 33 spodaj).

3 IMPROMPTU II (1967)
ponavljjanje - repetition

močan, hiter glissando po strunah srednjega registra - počasi dvigati pedal;
se se odlegajo ali tvorijo; naj izven/strong, quick glissando across the strings;
of the middle register, then raise pedal slowly so that harmonics are to be heard;
let fade away

ca 50 MM

1 ord. *pp* 2 *p* 3 *mp* 4 *p* 5 *p* 6

7 8 9 10 11 12

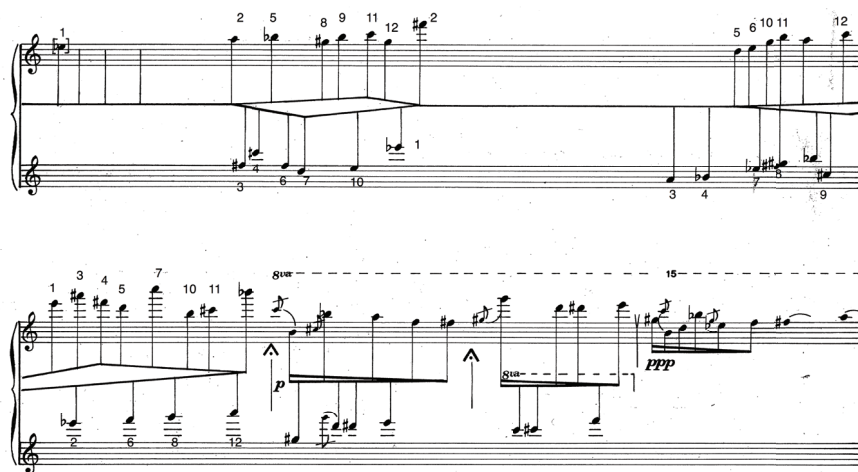
p *mf* *pp*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *pp*

poco > p

p *mp* *pp*

prosto, lahko, nenakomerne manjave, punktuirna dinamika *pp/f*
freely, lightly, irregular alternations, punctuated dynamics *pp/f*



Primer 33: Dvanajsttonska kontrola v drugem impromptusu – zgoraj dvanajsttonska polja, spodaj aleatorična tonska veriga

Tretja miniatura s svojim naslovom, »Točka«, najbrž meri na značilni pointilistični zvočni občutek – zdi se, kot da imamo opraviti z vrsto tonskih pik in »madežev«, ki so raztreseni po širokem zvočnem polju, kar nakazuje tudi notacija v treh notnih sistemih. Skladatelj se najbrž poslužuje kake izmed serialnih tehnik, ki pa je zaradi akordske gostote težje razberljiva. V drugem delu se zvočni material spet spreminja: namesto tonskih odbleskov je zdaj zvočni prostor naznačen s številnimi akordskimi madeži in nato daljšimi izdržanimi harmonijami, miniaturo pa skladatelj ponovno sklene z reminiscenco na predhodno skladbo, tokrat z aleatoričnimi tonskimi verigami.

Zadnja miniatura uporablja podoben material kot prve tri, kljub temu da je nastala sedem let kasneje. Specifična je oblikovna zasnova, saj imamo opraviti z odprto, variabilno formo, ki jo izdaja tudi grafična realizacija partiture v obliki posameznih samostojnih domislekov, ki so na notnem listu razporejeni v krožni obliki. Skladatelj dopušča več možnih izvedb oziroma več možnih oblikovnih poti, možnosti izbiranja zaporedja domislekov. Vsi domisleki (od A do H) krožijo okoli osrednjega domisleka, ki je prevzet iz prve miniatures (gre za »nesimetrično« ponavljanje štirih tonov – gl. prim. 32 spodaj) in se večkrat umešča med druge enote, pri čemer skladatelj dovoljuje, da ga izvajalec zamenja s svojim lastnim domislekom ali pa tudi naštudira povsem lastno pot prehajanje od domisleka k domisleku, takšno, ki se ne drži abecednega črkovnega zaporedja od A do H. V večini domislekov srečamo napete akorde ali kromatične figuracije, zato osrednji domislek s svojo statičnostjo deluje izrazito kontrastno.

Manj se je skladatelj v modernističnem obdobju posvečal zborovskim delom, kar je logično – modernistična izrazila izhajajo predvsem iz osvobodjene instrumentalne zvočnosti, semantične povezave z besedilom se zdijo drugotnega pomena. Vsa Lebičeva zborovska dela iz tega časa so zato krajša in ne izdajajo podobne širokopoteznosti kot sočasno nastale instrumentalne kompozicije. Besedilo otroškega zbora *Črn možiček* (1968; Branko Zemljič) je uganka, skladatelj pa je zbor zgradil iz ideje polimodalnosti kot posledice imitacijskega odgovarjanja. Glasovi si ves čas imitacijsko odgovarjajo: enostaven melodični material je postavljen v eolski modus, le da je izhodiščni ton modusa za vsak glas drugačen (glasovi so med seboj v kvartnih razdaljah). Sprva si imitacijsko odgovarjata le dva sosednja glasova, isti melodični material pa je kasneje imitacijsko razpet tudi med druga sosednja glasova, medtem ko so v drugem delu imitacije med vsemi tremi glasovi zaporedne, kar ustvarja gosto teksturo. Ob koncu zbora, po govorjeni intervenciji, skladatelj »modulira« v frigijski modus, medtem ko logika imitacij ostaja. Zdi se, da tudi skladatelj v zboru razrešuje svojo »uganko«, kako zgraditi skladbo iz transponiranih modalnih imitacij.

Skladba za dva mladinska zbora *Vožnja* (1973; Srečko Kosovel) nosi jasne modernistične poteze. Ambiciozen načrt razodeva že odločitev za »dvozborje«, ki pa v skladbi ni izkoriščeno toliko za tipično igro odmevov oziroma »stereofonske« efekte, temveč bolj za dodatno zgoščevanje zvočnosti in efekte osciliranja. Nosilni material skladbe predstavlja začetni motiv z značilnim skokom septime, v nadaljevanju pa glasbeni tok razgibajo predvsem ritmične figure (prvi in drugi zbor si podajata dve enotaktni figuri) ter motivično osciliranje med zboroma, ki preide v aleatorični ritmični odsek (zborovski parti izvajajo ponavljajoče se krajše ritmične obrazce). Po ponovitvi uvodnega motiva sledi mirnejši del, tokrat jasno notiran, ambitus je značilno ozek, harmonsko sliko obvladujejo številne celotonske zveze, mirnost pa režejo kratke, bolj ritmične figure na besedilo »dva konjička«, ki očitno ponazarjajo zvok konjskih kopit. V nadaljevanju Lebič ponovi odsek z osciliranjem, ki mu sledi odsek, v katerem je tonska višina notirana le relativno, sledi ponovna reminiscenca na mirnejši odsek in nato končna izmiritev. Formalno je skladba zamišljena kot niz epizod, pri čemer se nekatere v obliki reminiscenc ponavljajo; s tem Lebič udejanja idejo forme, ki v skladbi kombinira novo z že znanim. Skladba za mladinski zbor v izvedbenem pogledu ni enostavna, kar kaže na to, da skladatelj z enako umetniško močjo in resnostjo obravnava tudi glasbo za mladino.

Lebič v zboru *Pesek* (1974) za moški zbor na besedilo Marka Kravosa izkorišča dvozborje, podobno kot že v skladbi *Vožnja* za mladinski zbor, znova zaradi želje po zgoščevanju harmonske teksture. Harmonsko se vsaj na začetku skladba giblje

v zgoščenem grozdu ($fs-g-as$), ki ga osvetljujejo različne kombinacije glasov, nato se postopoma razpre v akord $G-cis-fis-d'-es'-e'-f'-a'$, ki prinaša tritonus v basovskem temelju, clustrsko združitev v središču in zgornjo veliko terco. Igra z ozkim clustrskim ambitusom je vsebinsko povezana s ključnima besedama »pesek« in »zemlja«, torej statičnima »elementoma«, ko pa pesnik uporablja oksimoron »krik molči«, Lebič poseže po pritajenem govoru in šepetu, ki postopoma pripeljeta v bolj razredčen glasbeni stavek, v katerem postane oprijemljivejši ritmični pulz. Celotna skladba se zdi ujeta v postopno »čiščenje«, razpiranje: od gostega, stisnjeneega clustra k zaporedju terčnih harmonij (ob samem koncu skladbe skladatelj naniza v basih D-dur, Cis-dur, C-dur in v tenorjih h-mol in Des-dur), od metrične »izmuzljivosti« k jasnemu gibanju v pulzu četrtink in od ozkega k širokemu (končni akord C-dura je razpet od tona C' do g'). Na ta način skladatelj uglasblja poanto Kravosove pesmi, ki je povezana s spoznanjem o ujetosti v končnost življenja, ki se zato zdi »kakor bolezen«. Modernistična kompozicijska izrazila so v soglasju z eksistencialistično vsebino pesmi.

Partitura *Glasov* (1974) – glasbe za orkester godal, tolkal in brenkal – izkazuje dokončno modernistično prečiščenost, ki se kaže predvsem v uravnoteženosti med radikalnim modernističnim pristopom in tradicionalnim glasbenim oblikovanjem. Inovativnost se zrcali v izbiri materiala: poleg klasičnih tonskih višin prevladujejo četrttoni, glissandi, akordni grozdi in s tem tendenca po enakopravnem vključevanju vseh tonov in шумov, na glasbo preteklih obdobij pa še vedno spominja konstelacija posameznih oblikovnih odsekov, ki so ujeti v logične loke napetostnih gradacij in umiranj. Most med obojem – klasičnim oblikovanjem in sodobnejšim glasbenim materialom – predstavljajo kompozicijske tehnike, ki urejajo strukturo na mikronivoju: tonske višine so ujeete v dvanajsttonske vrste in njihove permutacije, akordsko gradivo črpa iz segmentacije vrste, ritmične celice pa so izpeljane iz številčnih rotacij in zaporedij. Ena izmed osrednjih značilnosti Lebičevega kompozicijskega procesa se kaže tudi v razmerju med jasnimi konstrukcijskimi načeli, ki urejajo izbrani material in naj bi skrbeli za njegovo distribucijo, in končno zvočno realizacijo. V številnih skicah dobro premišljeni kompozicijski načrt in sistematično urejen glasbeni material v kompozicijskem procesu večkrat izgublja svojo nadrejeno vlogo. Skladatelj si ga sicer postavi za vodilo, vendar ima končno besedo skladateljeva osebna odločitev, njegov lastni sluh in ne »suha« sistematika. Če se skladatelju med komponiranjem zazdi, da izbrani kompozicijski postopek na določenem mestu v skladbi le ne bo prinesel najboljšega zvočnega rezultata, da bo njegovo kvaliteto zaradi svoje »načelnosti« oziroma sistematike pričel omejevati, ga mirno korigira, nekoliko spremeni njegov tok ali mu ne sledi slepo v vseh segmentih. Izbrani postopki imajo tako

predvsem vlogo urejevalcev materiala, na nekaterih mestih pa se spremenijo v skladateljeve pripomočke za strukturiranje odsekov, pri katerih sistematika izbranega postopka natančno dosega želeni zvočni rezultat. Tudi v zadnjem primeru pa v ospredju ni postopek, temveč rezultati, ki jih daje. Zato izbrani kompozicijski postopek ne predstavlja glavne ideje skladbe – ta v primeru *Glasov* izhaja iz osrednje zvočne zamisli (»glasovi« – poimenovanje posebne vrste glasbenega materiala) in je torej glasbi imanentna.

Naslov skladbe skriva jasno opredelitev glasbenega materiala in hkrati že tudi način njegovega »bivanja«, »pojavljanja«, »izzvenevanja«. (Skladatelj naj bi menda sprva načrtoval veliko – tako v obsegu, zasedbi kot tudi zahtevnosti – zborovsko delo,²⁹ vendar se je kasneje odločil za »nenavadno« orkestrsko zasedbo, s katero je lahko realiziral podobne zvočne zamisli.) Naslov skladbe lahko razumemo na več načinov: »glasovi« so lahko delci besed (fonemi), v metaforičnem pomenu misli, izreki, zahteve (npr. »glas ljudstva«), lahko so to zvočni fenomeni, ki jih oddajajo ljudje ali predmeti. Slednji pomen je verjetno treba povezovati z Lebičevo skladbo. »Glasovi« so različni toni, šumi in zveni, ki jih lahko producirajo godala, brenkala in tolkala. Naslov skladbe je torej tesno povezan z glasbenim materialom, ki ga je Lebič izbral in jasno začrtal v svojih skicah, kjer je zabeležil pet zvočnih domislekov (različnih »glasov«): clustri (z markiranimi vstopi), prehajanje podobnega gradiva od skupine do skupine, kontinuirani tok zvoka ali šuma, valovito gibanje (glissandi) in kratki posamezni toni. Označitev gradiva ni povsem enotna, saj obstaja bistvena razlika med clustri in zvočno zamisljo »prehajanja podobnega gradiva od skupine do skupine« – pri prvem gre za povsem izoliran zvočni material, v drugem primeru pa že za kompleksnejšo zvočno podobo, ki se povezuje tudi s strukturno idejo. Naslov skladbe je torej treba razumeti kar se da široko.

Skice nadalje izdajajo, da si je skladatelj pripravil in uredil ves material za skladbo, in to za prav vse »parametre« zvoka. Zaloga in zaporedje tonskih višin izhajata iz dvanajsttonske vrste in njenih permutacij, ki jih določajo številčna zaporedja. Vrsto skladatelj segmentira v štiri skupine po tri tone (A, B, C, D), pri čemer para A in C ter B in D izkazujeta določene podobnosti.

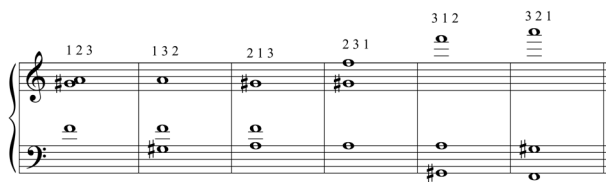


Primer 34: *Dvanajsttonska vrsta in njena segmentacija za skladbo Glasovi*

29 V pogovoru s skladateljem 24. 10. 2001. »Nosilec skladbe je godalni orkester kot 'vokalni' instrument.« (Prim.: Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za zeleni abonma, 6. 10. 1975.)

Segment C je rakov obrat segmenta A, zaradi gibanja v postopu pa sta si sorodna tudi segmenta B in D. Vrsta torej ni izbrana zgolj zaradi svoje specifične zvočnosti, pač pa je v njej skrita tudi formalna »abstraktna« igra.

Iz vrste je skladatelj izpeljal in pripravil tudi harmonsko gradivo. Iz posameznih segmentov je sestavil različne akorde, kakršne je mogoče dobiti s permutacijo posameznih tonov. Tako je možno sestaviti šest različnih kombinacij treh tonov iz vsakega segmenta, skladatelj pa iz obeh polovic vrste sestavi še dvakrat po šest šestglasnih akordov in iz dveh izsekov vrste še dvakrat po osem osemglasnih akordov.



Primer 35: Vseh možnih šest triglasnih akordov, kakor jih da permutacija tonov iz prvega segmenta vrste (gl. prim. 34) in so zapisani v skladateljevih skicah

V skicah si je skladatelj pripravil tudi ritmični material. Ta je povezan s številčno rotacijo, pri kateri skladatelj uporablja najrazličnejše vrednosti med trajanjem ene osminke do dveh polovink s piko in vseh vmesnih enot (vsako naslednjo zveča za eno osminko), pri čemer je vsako vrednost moč tolmačiti še kot del binarne, ternarne (triole) do kvintolne delitve. Iz teh osnovnih vrednosti skladatelj sestavi pet osnovnih ritmičnih celic, dolgih tri ali štiri dobe, ki jih uporablja še v rakovem obratu in avgmentirano. Podoba ritmičnih celic je precej kompleksna in izdaja, da je skladatelj želel doseči neenakomeren pulz in ritmično »razpršenost«. V slogu striktno serialno urejenih skladb si je skladatelj razen tega pripravil še vrednosti za označevanje dinamike. Tako v skicah najdemo naznačene kontrastne možnosti: crescendo in decrescendo, od *pp* *k p* in od *f* *k ff* ter obratno in končno še »dinamični predložek« in »dinamični poudarec«.

Skladatelj je hkrati domislil tudi celotno, grobo formalno podobo skladbe, ki naj bi jo sestavljalo »pet večjih odsekov, od katerih se vsak znotraj sebe deli na manjše proporce«.³⁰ Gre za Lebičev značilni formalni postopek, pri katerem se v vsakem delcu skladbe zrcali osrednja oblikovna ideja. V *Glasovih* gre predvsem za dramaturški lok od »serielno urejenega« uvoda, v katerem »prevladujejo stare barve«, preko središnega »palindroma«, ki se kaže kot zrcalo v vrstah, ritmičnih obrazcih ipd., do »silovitega dela« s »hitrimi gibanji, metričnimi impulzi in maksimalno

30 V skladateljevih skicah za skladbo *Glasovi*.

jakostjo s kontrastnimi tišinami« in končne »relaksacije v gibanju, dimenziji višin, v volumnu«. ³¹ Iz take skice je razviden glavni dramaturški lok od »tipajočega« uvoda preko daljše gradacije z viškom do končne umiritve, v te glavne oblikovne enote pa so ujeti »momenti« – formalni elementi nižjega reda, ki so za skladatelja »vrste domislekov določenega značaja«. ³²

V skici je skladatelj načrtal glavne obrise forme, obenem pa si je pripravil material, ki je do določene mere serialno urejen, za vse parametre zvoka. Vendar pri analizi ne smemo slepo slediti avtorjevi skici; bolje je, če skušamo ugotoviti, koliko se je od nje odmaknil in v kolikšni meri so njene osrednje ideje realizirane. So *Glasovi* res petdelna skladba, so v njej tonske višine in ritmična trajanja res razporejena po pregledni serialni sistematiki? Na prvo vprašanje si lahko odgovorimo z oblikovno shemo, kakršno izdaja končna verzija skladbe.

Tabela 13: *Oblikovna shema Glasov*

1	2	3	4	5	6
uvod	ritmična dinamičnost	ploskve	akord	allegro	zadnje zgoščevanje
–5	6–13	14–	19–26	27–42	43–52
uvodno »tipanje«	poudarjena ritmičnost	naslojevanje	poudarjena ritmičnost	naslojevanje	končno »umirjanje«
2'43"	2'33"	2'57"	2'15"	2'04"	1'50"

Shema izdaja nekoliko drugačno oblikovno podobo, kot si jo je na začetku zamislil Lebič, čeprav je osrednja oblikovna ideja kljub temu realizirana: od začetka, v katerem prevladujejo močno razpršeni toni, se glasbeni tok gosti s poudarjenim ritmičnim odsekom, nato še v dvojni gradaciji, najprej z naslojevanjem štirih različnih barvnih ploskev in nato z zgoščevanjem ležečega akorda, zato da bi se po središčnem »allegro«, v katerem skladatelj doseže največjo napetost in gostoto, po zadnjem dinamičnem odseku (št. 5 v zgornji tabeli) umiril v kodi, kjer tako kot v uvodu spet nastopajo posamezni, izolirani »glasovi«. Bolj kot število oblikovnih enot in njihova detajlna razdelava je pomembna osrednja dramaturška ideja – ta se od skice do končne kompozicijske realizacije ni spremenila.

Podoben postopek – od jasno zasnovane začetne skice do končne realizacije, ki se okvirno še drži načrtovanega, a ubira že tudi lastna pota, kakor jih skladatelju narekuje lastna zvočna predstava – je razbrati pri natančnejšem pregledovanju skladbe, ko poskušamo odkriti, kako izbrani glasbeni material, urejen v vrste, zaloge akordov in ritmične obrazce, dejansko določa strukturo skladbe. Pri tem največkrat

31 Prav tam.

32 Prav tam.

najdemo »fragmentarne« ostanke serialnih postopkov, vendar ni moč zasledovati dosledne serialne sistematike.

Uvod lahko razumemo kot ekspozicijo različnih »glasov« in s tem osrednje »ideje« skladbe. Na začetku prevladujejo »glasovi« tolkal in brenkal, še posebej izstopajo nastopi čembala in mandoline, ki dajejo temu delu značilni »otrpli«, »starinski« prizvok, kar si je Lebič zamislil že v skici. Posamezni vstopi so ritmično razpršeni, izolirani, fragmentarni, kar je posledica kompleksnih ritmičnih obrazcev, ki so zvezani s serialno kontrolo, katere sistematika pa ni več jasno razvidna; tako te uvodne ritmične obrazce le stežka povezujemo s tistimi, ki si jih je skladatelj pripravil v skici, osrednja ideja ametričnih vstopov pa vendarle ostaja. Urejen metrični impulz razbijajo tudi nekatere ritmično proste, aleatorične figure (harfa, tolkala) in odstopanje nekaterih inštrumentov od skupnega tempa (čembalo) – svoboda (aleatorika) in ritmična kompleksnost služita torej paradokсно istemu cilju: z negiranjem enakomernega metruma in močno razpršenostjo tonskih višin (tudi te so urejene serialno, kar dokazujejo že toni prvega takta, ki zapolnjujejo kromatično lestvico) se naša pozornost usmeri predvsem na zvočno specifiko (barvo) posameznih nastopov.

Pri p. o. 2 prvič vstopijo godala, od p. o. 4 naprej pa se z zaporednimi vstopi zadržanih tonov v godalih tekstura gosti, dokler po doseženem fortissimu uvod ne izzveni v visokem zadržanem tonu a^2 v violinah. Zadržani ton je hkrati zaključek »ekspozicije« in prehod k prvemu odseku, v katerem se bo eksponirani material – »glasovi« – vključil v bolj dinamično gibanje in spreminjanje. Glasbeni tok že kar na začetku drugega dela razgiba cluster godal z glissandi in markiranimi vstopi, kombiniranimi z udarci tolkal in pizzicati kontrabasov. Tako se začenejo prvi ritmični impulzi, ki postanejo osrednja karakteristika tega dela z novimi ritmičnimi elementi: pri p. o. 7 sta kombinirana aperiodično tremoliranje in počasno osciliranje v violončelih, pri p. o. 8 pa cel ansambel utripa v metrično neurejenih, poudarjenih akordih. Po p. o. 9 je predstavljen zadnji zvočni domislek, ki je vezan na tehniko glissandiranja, potem pa se zvočni in ritmični elementi prosto kombinirajo, dokler skladatelj ne doseže največje gostote zvočnih dogodkov pri p. o. 12, kjer violine zopet dosežejo ton a^2 . Za prvo polovico skladbe očitno centralni ton je izhodišče za počasno glissandiranje godal navzdol, ki ima predvsem vlogo umirjanja ritmičnega toka, obenem pa se tekstura redči. Prvo nižišče doseže skladatelj s počasnim izstopanjem godal v pianissimu.

Nov formalni odsek znova začeneja proces dinamizacije. Orkester je razdeljen v štiri skupine: spremljevalno barvo dajejo flažoleti v violah (prva skupina), v ospredju pa je godalni kvartet (druga skupina), ki izvaja v najhitrejšem možnem tempu in *sul ponticello* med seboj zelo podobne obrazce, v katerih prevladujejo ponovitve

kratkih zaporedij tonov, kombinacije glissanda s tremolom, hitre staccato pasáže in visoki naravni flažoleti. Na dveh mestih s pizzicati na kratko »intervenira« še komorna skupina godal (tretja skupina). Obrazci godalnega kvarteta postajajo vsakič nekoliko daljši in intenzivnejši, prosojno spremljavo viol s flažoleti pa v tretjem nastopu godalnega kvarteta zamenja ansambel violončel in klavirja s tremoli in glissandi (četrti skupina). Ves odsek je aleatoričen, »ranljivi« flažoleti in figure godalnega kvarteta, izvajane v hitrem tempu, a v dinamiki *ppp*, dajejo temu delu »zelo prozorno, skoraj negibno sanjsko vzdušje« (Lebič, 1976, 17), kakor si je to skladatelj zamislil že v partituri. Specifiko tega odseka bi tako lahko najbolje opisali z »dinamično kategorijo«, kakršno smo odkrili že pri analizi *Koranta*: kljub zelo razgibanim partom druge skupine (godalni kvartet igra obrazce, ki pa so si zelo podobni, tako da bi lahko govorili celo o kanonskih vstopih vseh štirih godalcev), še vedno prevladujejo prosojne, statične barve – opraviiti imamo s statičnim gibanjem. Statika se dokončno uveljavi s clustrom pri p. o. 18, ki napoveduje nadaljevanje »naslojevanja«. Če je skladatelj v prejšnjem odseku štiri instrumentalne skupine naslojeval drugo na drugo, smo v naslednjem delu priče počasnemu izgrajevanju sedemglasnega akorda. Od p. o. 19 do 23 glasbeni tok poteka v zaporednih valovih, ki se kažejo kot ritmično pohitevanje (*accelerando*) – to je vsakič zvezano z zgoščanjem teksture – in umirjanje (*ritardando*), v katerem se tekstura redči. S takšnim postopkom skladatelj udejanja v skicah načrtano idejo »palindroma«: vsako umirjanje se namreč zdi kot zrcalna podoba začetnega pohitevanja. Vendar je vsak naslednji val nekoliko »višji« – »palindrom« je vpet v proces gradacije. Pri pohitevanju in umirjanju sodeluje vsakič več instrumentov, stopnjuje se dinamika, gostejša je tudi harmonija, saj skladatelj ob vsakem valu doda nov ton (prejšnji ostajajo še vedno zadržani), dokler pri p. o. 24 ni izgrajen celoten sedemglasni akordski kompleks.

od štev. (19) do (23) se iz »ozadja« izgradi harmonski kompleks po načrtu:
from No. (19) to (23) a whole harmonic complex is built up from the "background"
according to the following plan:

Primer 36: Načrt izgradnje harmonskega kompleksa od p. o. 19 do 24

Zadržana harmonija, ki na začetku prihaja iz »ozadja«, se pri p. o. 24 razširi v mogočen statičen kompleks godal, ki se mu z vstopi pridružita harfa in klavir. Pri p. o. 25 skladatelj s stopnjevanjem dinamike doseže z izbranim harmonskim

kompleksom višek, hkrati pa se akord že začne podirati, saj vanj vstopajo tudi drugi toni. Harmonija viška se zdi urejena simetrično: v spodnjem in zgornjem registru prevladujejo večje razdalje med posameznimi toni akorda, medtem ko so razdalje v sredini akorda poltonske (cluster).



Primer 37: *Akord z viška tretjega formalnega odseka* Glasov

Po doseženem višku se akord umika clustrom, umirja se dinamika, s postopno spuščajočimi se glissandi v godalih se oža tudi ambitus (s spuščajočimi se glissandi se je prejšnji formalni odsek zaključil – tudi ta detajl lahko torej razložimo z zrcalno, »palindromno« strukturo).

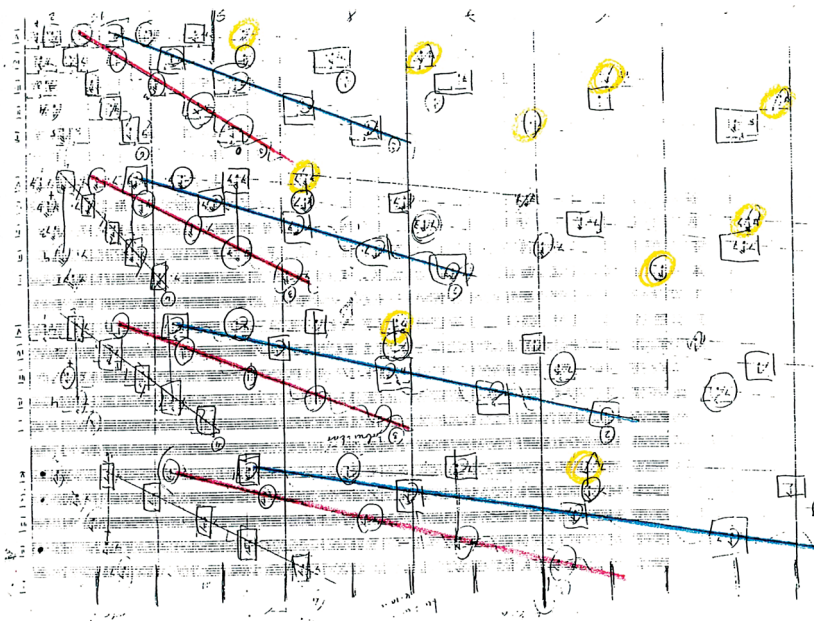
Nov formalni del se tako zopet začneja iz nižišča. V nizkih godalih je zadržan ton F oziroma F_1 , v ospredju pa so neurejeni impulzi tolkal, ki spominjajo na ritmične obrazce z uvoda skladbe oziroma na tiste, ki si jih je skladatelj pripravil v skici. V tem prehodnem delu skladatelj še ohranja značilnosti prejšnjega odseka: z zadržanim tonom se nadaljuje ideja zadržane harmonije, obrazce tolkal pa skladatelj naslojuje drugega vrh drugega. Prehod ohranja torej dvojnost, ki je bila značilna za drugi del tretjega formalnega odseka: princip naslojevanja zvočnih ploskev, ki je bil najočitnejši v prvem delu tretjega odseka (»ploskve«), se združi z ritmičnimi prvimi (menjavanje pohitevanja in umirjanja v procesu graditve »akorda« ter obrazci tolkal v prehodu). Taka povezava, tako formalno »lepljenje«, ne more biti naključno: nahajamo se točno na polovici skladbe, na »oblikovnem« vrhu, ki se kaže kot združevanje dveh formalnih idej in dveh dinamičnih kategorij, statike in gibanja, oboje združeno pa se nam razkriva kot statično gibanje. Ideja, ki jo je Lebič prvič preizkusil v *Korantu*, je tu razvita do svojih skrajnih meja.

Ritmični obrazci v tolkalih pripravljajo začetek središčnega dela četrtega formalnega odseka: odločni »allegro« (verjetno gre za del, ki si ga je Lebič v skicah zamislil kot »silovitega«, v katerem bo prevladovalo hitro gibanje, impulzi, kontrasti in jakost). Tekstura je zdaj res najbolj razgibana, k čemur največ pripomorejo hitre šestnajstinske figure v violončelih in kontrabasih. Te pa se ves čas gibajo v ozkem ambitusu – skladatelj uporablja le sedem tonov: *cis*, *d*, *es*, *e*, *f*, *fis*, *g*. S ponavljanjem hitrih in kratkih obrazcev se temu gibanju pridružujejo viole, premočrtno pa se

tekstura gosti od p. o. 32 naprej s postopnimi vstopi hitrih, ponavljajočih se figur še v ostalih skupinah godal. Na koncu teh vstopov skladatelj doseže enajstttonski cluster, ki ga s hitrim, ponavljajočim se obrazcem »spremljajo« tolkala. Ta obrazec, pri katerem so pred pravilno intonacijo ali zaporedjem tonov pomembnejši aktivnost igre, tempo in agresivnost (Lebič, 1976, 32), se prenese v nizka godala in se nato spet vrne v tolkala – skladatelj tu udejanja strukturno zamisel »prehajanja podobnega gradiva od skupine do skupine«. Hitremu gibanju, fortissimo dinamiki in »agresivnemu« izvajanju se po p. o. 35 pridružijo nesimetrični ritmični impulzi, skladatelj pa višek doseže po clustru v godalih s hitrim akordičnim tremoliranjem klavirja, čembala, kitare, gonga in kravjih zvoncev. To »idejo« – način igranja – prevzamejo godala, ki z dvigajočimi se glissandi še stopnjujejo napetost, dokler pri p. o. 39 cel ansambel ne utripa v tremoliranju, osciliranju in repetiranju (kvazi Morse), ki je kombinirano z ritmičnimi poudarki tolkal. Tu se gradacija ustavi na treh akordičnih udarcih orkestra, ki so med seboj ločeni z daljšimi pavzami.

Zaključek tega osrednjega, dinamičnega dela je abrupten, vendar skladatelj hkrati z zadnjim udarcem že začne novo, poslednjo gradacijo. In tudi ta naslednji formalni odsek se, tako kot prejšnji, začne na nizkem tonu *F*. Kot je prva dva formalna odseka zaznamoval ton a^2 , na katerem sta se oblikovni enoti zaključevali, tako se zdaj peti in šesti del pričneta na tonu *F*. Ta predstavlja izhodišče za različne dvigajoče se in ponavljajoče se glissande v kontrabasih. Po vstopu violončel zaznamujejo nove obrazce v kontrabasih pizzicati, od p. o. 49 dalje pa s postopnimi vstopi gradijo violine in viole cluster, ki obsega tone od *gis* do *g¹*. Gradaciji se priključijo brenkala in tolkala z neenakomernim »Morse« utripanjem. Pri p. o. 50 je dosežen zadnji višek s kvintolnim tremoliranjem vseh godal istočasno. Po dveh taktih gostega tremoliranja se to v naslednjih dveh taktih nekoliko razredči, dokler po p. o. 51 ne prične popolnoma »razpadati«: skupno tremoliranje se razprši na številne posamezne glasove, ki postajajo vse redkejši, bolj fragmentarni in izolirani. Zdi se, da se »glasovi« vračajo v svoje »primarno« stanje, v katerem niso več vpeti v napetostne loke in kompleksnejše strukture, temveč stojijo sami zase, kakor že v uvodu.

Tudi postopek, ki ga skladatelj uporablja pri tem »razpadanju« in »razprševanju«, se zelo približuje tehniki, ki je zaznamovala uvodni del. V ritmično neenakomernih nastopih in precej »neurejeno« razpostavljenih tonskih višinah lahko slutimo serialni postopek, striktno sistematiko izdajajo tudi ritmične enote, ki so očitno izpeljane iz neke središčne vrednosti (prevladujejo namreč različne kombinacije kvintol in triol). Lebič je strukturo tega dela zarisal v kompleksni skici (gl. prim. 38), iz katere je moč razbrati zapleteno sistematiko, ki določa ritmične vrednosti – tako njihove dolžine kot tudi razporejenost med instrumente.



Primer 38: Skladateljeva skica za drugo polovico šestega formalnega odseka

Posamezne ritmične vrednosti pri tem izhajajo iz osnovne ritmične delitve (binarna, ternarna itd.) in njihove kombinacije s pavzami – tako je na primer možnih pet vrst kvintole.



Primer 39: Možne kombinacije kvintole

Take kombinacije tvorijo več nekakšnih »vrst«, ki pa ne potekajo linearno, temveč diagonalno po celotni partituri. Te »diagonalne vrste« (gl. prim. 38) lahko razumemo kot različno dolge snope, ki so petkrat zaporedoma projicirani v partituro. Pri tem so zaradi različnih ritmičnih dolžin nekateri snopi daljši in nekateri krajši, kar povzroča postopno redčenje teksture oziroma števila nastopov posameznih glasov. Tudi tonske višine so v tem odseku kontrolirane serialno, vendar po natančnem primerjanju skice in končne partiture ugotovimo, da se skladatelj skiciranega ne drži strogo. Izbrani postopek mu le olajša pisanje posebne vrste teksture, za katero je značilno neenakomerno vstopanje posameznih »glasov« in njihovo postopno redčenje.

S fragmentacijo glasbenega stavka in izolacijo posameznih tonov ali intervalov je naša pozornost zopet usmerjena bolj v zvočno barvo in manj v strukturalno vpetost posameznih zvočnih domislekov v napetostno celoto. V sledeči kodi (šesti formalni odsek) je igra izoliranih »zvočnih pojavov« še okrepljena s posebno tehniko »osvetljevanja«: takoj ko se posamezni ton oglasi v enem inštrumentu, se že ponovi v drugem, a zaigran z drugačno inštrumentalno tehniko, z drugačno artikulacijo ali dinamiko. Tako začetne in končne tone glissandov v violah (gl. p. o. 53) »osvetljujejo« kratki pianissimo tremoli *sul ponticello* v violončelih. Podobno je po pianissimu vstopu akorda v violinah, ki v obliki sforzata le tri šestnajstinke kasneje »odmeva« v violončelih. Kot igro odmevov je mogoče razumeti tudi najprej počasno pa potem hitro in na koncu spet upočasnjeno ponavljanje enega samega tona v solo violini in nato še violi; podobno je tudi od p. o. 55 naprej, ko različni inštrumenti »osvetljujejo« ton *es*. Na tem mestu so različne »zvočnosti« še prav posebej poudarjene, zasledimo lahko najrazličnejše zvoke: umetne flažolete godal, tremolo *sul ponticello*, pizzicato, vrženi *ricochet*, pizzicato po struni klavirja, hitre repetitije tona v čembalu, ozke clustre, glissando vibrafona in tremolo marimbafona. Iz teh redkih, prosojnih zvokov se izvije še pet ponovitev, v vedno tišji dinamiki, tona *gis*² v solo violini. Po zadnjem pianissimo *gisu* in kratki pavzi sledijo le še kratke, aleatorične, dvigajoče ali spuščajoče se pizzicato ali glissando pasaže v godalih, ki potihnejo v diminuendu. »Glasovi« so se tako oglasili še zadnjič skupaj in takoj nato potihnili v tišino, iz katere so se porodili.

Primerjava skladateljeve skice s končno realizacijo nam v marsičem razkriva skladateljev kompozicijski postopek in hkrati vsaj deloma tudi njegovo umetniško poetiko. Skladatelj si je pripravil in uredil material za vse parametre zvokov, vendar pripravljenega ni uporabljal »slepo«, ves čas strogo sistematično. Skica mu je bila le v oporo pri realizaciji zvočnih idej, ki niso v nikakršni povezavi z izdelanim konceptom vrst in obrazcev. Mestoma »serialni« postopki niso središčna ideja, temveč zgolj pripomočki. Skladatelj je v skici določil tudi formalno podobo. Končni rezultat kaže, da se je skladatelj od nje sicer nekoliko odmaknil, vendar se središčna ideja ni spremenila. Vsi formalni odseki skladbe so vpeti v središčni koncept, ki je predvsem dinamične narave. Od začetnega »tipanja« s posameznimi izoliranimi »glasovi« se dinamičnost postopno dviguje, najprej z ritmično poudarjenim odsekom, nato z več gradacijami, pri čemer se zdita prvi dve, ki sta izpeljani iz formalne zamisli »palindroma«, predvsem priprava na osrednji, »siloviti del« – »allegro«. Tam pride do dveh pravih viškov, nato se proces obrne: posamezni »glasovi« se spet začenjajo osamosvajati, hkrati pa poteka tudi proces redčenja teksture. Končni odsek je v osrediščenosti na zvočno barvo zelo podoben uvodu (skladatelj je že v skicah napovedal »relaksacijo«). Med začetkom in koncem je tako razpet dvigajoči se napetostni lok z viškom nekje na sredini

skladbe. Prav v tem se kaže »klasičnost« in premišljenost Lebičevega formalnega načrta, ki na več nivojih izkazuje simetrično urejenost.

Ta se nam najlepše pokaže, če primerjamo glavne glasbeno-dinamične značilnosti posameznih odsekov. Razkrije se nam naslednja shema: **ABCBCA**, pri čemer **A** označuje prosojna, tonsko »razpršena« uvod in kodo, **B** odseka s prevladujočo ritmično dinamiko in **C** dela, v katerih se tekstura gosti z naslojevanjem. Iz tega je razvidno tudi glavno skladateljevo sintaktično vodilo – posamezni sosednji odseki so med seboj povezani po principu kontrasta (to nam dokazujejo že tempi posameznih delov, ki jih je moč abstrahirati v zaporedje počasi – hitro – počasi – hitro – počasi). Ravnoesje izkazuje tudi trajanje posameznih delov (gl. zadnjo vrstico v tab. 13), saj so vsi dolgi okoli dveh minut.³³ Še bolj prepričljivo pa se zdi dejstvo, da skupaj posamezni podobni odseki, ki smo jih zgoraj označili s črkami A, B in C, trajajo 4'33", 4'48" oziroma 5'01" – tudi te vrednosti so med seboj zelo izenačene.

Simetričnost bi lahko iskali še na enem nivoju: celotno formalno podobo skladbe, ki smo jo opisali z napetostnim lokom, razpetim med začetno in končno »tipanje« »glasov«, bi lahko razumeli skoraj kot klasično sonatno obliko. Pri začetnih izoliranih tonih in zvokih uvoda gre pravzaprav za ekspozicijo glavnega materiala skladbe – različnih »glasov«. V središčnih štirih delih se »glasovi« združujejo in so vpeti v različne napetostne loke in dinamična polja. Skladatelj jih ne razume več izolirano, središčna ni več njihova »zvočna fenomenologija«, temveč vpetost v konstrukcijski načrt stopnjevanja. Po osrednjem višku v posameznih snopih do sedaj speti zvočni drobci spet razpadejo na posamezne »glasove« – skladatelj se vrača v izhodišče, končno kodo lahko razumemo kot nekakšno skrajšano ponovitev začetka, kot reprizo.

Tak formalni načrt se zdi v skladu s pesniškim motom, ki ga je skladatelj postavil na začetek partiture. Gre za odlomek iz pesmi *Svet-Severnica* Gregorja Strniše (isto besedilo je skladatelj več kot dvajset let kasneje uglasbil kot del svojega obsežnejšega zborovskega cikla *Ajdna*):

Včasih, samo za hip, vemó,
da je vse že prej bilo.
Včasih vemó, samo za hip,
da živimo, kar še ni.

Kje smo mi, ki smo bili,
kje bomo, ko nas nič več ni?
Nečutna dlan, nevidno oko
zazna, kar je bilo, kar bo.

33 Dolžine so izpisane po posnetku *Glasov* s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija in dirigentom Samom Hubadom (Ed. DSS 996003).

Osrednjo bivanjsko tematiko pesmi je skladatelj razumel na absolutno glasbeni način, ki se kaže v oblikovni ideji *Glasov*: hip, ki je umeščen med »prej« in »potem«, je moč razumeti kot središčno »izpeljavo«, vpeto med začetne in končne nastope »glasov«, primarno zvočnega, osnovnega glasbenega materiala. Še bolj pa se zdi prva kitica opis posebne tehnike »osvetljevanja«, ki jo srečamo v kodi (drugi ton osvetljuje prvega – »samo za hip vemo, da je vse že prej bilo«).

Podobno kot v *Sentencah* ali *Glasovih* tudi v skladbi ***Dogodki*** (1975) za pihalni kvintet in tolkala že naslov označuje tip materiala in princip njegovega povezovanja. Naslov kompozicije lahko razumemo na treh ravneh:

- skladba se razvija v treh povezanih (*attacca*) stavkih, torej »dogodkih«
- posamezni stavki razpadajo v vrsto krajših odsekov, ki jih skladatelj označuje s črkami in bi jih ponovno lahko razumeli kot »dogodke«
- sam material, drobni tonsko-zvočni okruški, v svoji abrupnosti spominjajo na »dogodke«.

Skladba je torej v celoti sestavljena iz zaporedja kratkih, fragmentarnih zvočno-tonskih dogodkov, ki jih med seboj ponavadi ločujejo daljše pavze, tihi zadržani toni ali komaj slišni multifoni posameznih glasbil, zato v skladbi prevladuje občutek nervoznih impulzov. V takšne dogodke se lahko sestavljajo posamezni toni, agregati hitro povezanih tonov ali krajše figuracije, tremoli, trilčki, hitri tonski impulzi oziroma repetitije, glissandi, četrttonske vibracije ali oscilacije, ki nastajajo s spreminjanjem prijema za isti ton. Na takšne zvočne posege pihalnega kvinteta reagirajo tolkala, ki tako ne izstopajo iz celotne teksture in pretežno samo dodatno barvajo in ozvočajo dogodke pihal.

Takšna logika napaja tako prvi kot drugi stavek, zaradi podobnega formalnega dela (niz izoliranih in nepovezanih »dogodkov«) se bistveno ne spremeni niti izraz, rahel kontrast je povezan zgolj z bolj osrediščenim zvočnim materialom – prednost imajo tokrat zelo kratki, staccato toni, pogosto tudi ne do konca artikulirani in zato pogosto v bližini šuma zaklopk pihalnih inštrumentov. Zaradi take zvočnosti ima stavek v celoti pritajeno naravo, kratkost posameznih tonov pa je uravnotežena s razmeroma kratko dolžino stavka, ki zato opravlja vlogo nekakšnega intermezza.

V zadnjem stavku se nizanje dogodkov bolj razpira odločnejši igri reakcij med posameznimi inštrumenti ali skupinami inštrumentov. To najavlja že začetni poziv v klarinetu, ki še najbolj spominja na podobne figure, ki jih srečamo v uvodnem delu (»prihajanje na oder«) skladateljevih kasnejših *Dogodkov II*. Pozivom klarineta sledijo poizkusi odgovorov preostalih inštrumentov, dokler se

s posebnim aleatoričnim obrazcem v to igro ne vključijo vsi inštrumenti, ki v faznih zamikih igrajo podobne vzorce (skladatelj takšno teksturo označuje kot »vedro 'piskajočo' igro«³⁴ – prav to idejo in zvočno podobo si »zgodnji« dogodki delijo s kasneje nastalimi), gosto soigro pa abruptno prekinjajo kratki nastopi fagota, roga in tolkal. Sledi nastop bolj specifičnega materiala in ponovne soigre: hitre, improvizirane impulze v piccolo z različnimi multifoniki ozvočujejo preostali inštrumenti. Ko na ta način skladatelj z daljšimi zadržanimi toni in ponavljajočimi se statičnimi tonskimi figurami doseže nižišče, postaja tekstura s svojimi zgostitvami, razredčitvami in abruptnimi vstopi vse bolj podobna »dogodkom« iz prvega stavka, le da je tokrat vpeta v jasno gradacijo, ki ji sledi umirjanje in tiho zaključevanje s pomočjo svobodne oscilacije flavtnih flažoletov in končnim tihim klustrskim sozvočjem.

Sredi sedemdesetih let je Lebič obiskal elektronski studio v Beogradu, ki je bil ustanovljen leta 1971 in ga je vodil skladatelj Vladan Radovanović skupaj s fizikom Paulom Pignonom. Lebič je v Beogradu zasnoval *Atelje II* (1975) za magnetofonski trak (kasneje ga je razširil v *Atelje III za violončelo in magnetofonski trak*, in prav ta verzija je bila izvedena v Parizu v okviru koncerta slovite zasedbe Ensemble InterContemporain). Lebič po tej kratki »studijski« epizodi ni več pisal elektroakustičnih kompozicij in je že leta 1977 povzel svoj odnos do elektroakustične glasbe v enostavno misel: »Ne čutim potrebe, da bi se skoraj vrnil v svet elektronske kompozicije, čutim pa že po dosedanjih izkušnjah do elektronske glasbe enako spoštovanje kot do vsega, kar ustvarja človeški um v svojem neugnanem stvariteljskem iskanju« (Šivic, 1977, 8).

Skladba je zasnovana v petih odsekih, pri čemer se zdi, da skladatelja vodi predvsem instrumentalni občutek – tako zvočnosti same kot njihov razvoj jasno izkazujejo »simfonično« logiko, vendar je, podobno kot pri K. Pendereckem, vpliv najbrž šel tudi v obratno smer: na nekatere izmed zvočno-teksturnih postopkov v Lebičevih simfoničnih delih je gotovo vplivala tudi izkušnja dela v elektronskem studiu.

Izhodišče za klavirsko skladbo *Sonet* (1976) predstavlja trk dveh klasičnih umetniških form iz literature in glasbe – pesniškega soneta in glasbene sonate. Lebič ju druží zaradi sorodnega imena (imeni oblik se razlikujeta le po enem samoglasniku), njune »klasičnosti« in utrjenosti v umetniškem kanonu obeh umetnostnih panog. V grobem oblika sledi značilni sonatni tridelnosti, čeprav Lebič za poimenovanje posameznih odsekov uporablja bolj samosvoje nazive: preludij,

34 Lojze Lebič, *Dogodki*, rokopis, str. 18.

komentar, interpolacija, epilog. Začetni, imensko neoznačeni odsek je mogoče razumeti kot sonatno ekspozicijo, sledi Interludij, ki je hkrati začetek izpeljave, ta pa se razraste v nizu treh komentarjev in interpolacij in te nato vodijo v Epilog, ki kaže poteze sonatne reprize: skladatelj že v opombah naznačuje, da se poskuša v Epilogu skladba »vrniti v začetno – izhodiščno stanje«, vendar »ponovitev 'soneta' ni mogoča« (Lebič, 1979, 2). Zadnja trditev dokazuje, da se je skladatelj v glasbenem oblikovanju želel približati formi pesniškega soneta. »Ekspozicija« je oblikovana na presečišču pesniške in glasbene forme: celota še zmeraj prinaša jasen kontrast med tematskima jedroma, vendar ta nista več oblikovana po logiki motivično-tematskega kontrasta, temveč prinašata drugačen zvočni in tonski material.

Prva »tema« – ustrežneje bi bilo govoriti o materialu – prinaša vrsto osvobojenih tonov, ki se postopoma spajajo v daljše verige, pri čemer igrajo pomembno vlogo repetitive tonov. Kot je opozorila že Katarina Bedina, je »ekspozicijo« mogoče razumeti kot »sonet« s kvartino ($aa^1a^2a^3$) in tercino (ba^4b^1 ; Bedina, 1988). Uvodni nastopi, če upoštevamo cezure med njimi, razpadajo na štiri odseke (Lebič ves čas uporablja omejeno tonsko zalogo osmih tonov *c-des-e-f-ges-a-b*, pri čemer imata nosilno vlogo predvsem tona *des* (= *cis*) in *a*), nov material po dvojni črti, s katero Lebič očitno naznačuje mejo med kvartino in tercino, pa je oblikovno ujet v tridelno obliko: prvi del prinaša nov kontrastni material v obliki verige akordov (razbrati je mogoče vsaj 11 različnih akordov, ki se ponovijo – gl. prim. 40 zgoraj), ki se z vsakim nastopom daljša in zvočno stopnjuje, vmes je interpolirana kratka reminiscenca na prvo »temo«, sledi nov vzpon s kontrastnim, »akordičnim« materialom in izmiritev na tonu *cis* – Lebič se vrne v izhodišče (*des*), kar pomeni, da je ekspozicija/sonet tudi »tonsko« zaokrožena. Presečišče med klasično glasbeno formo (predstavitev kontrastnega glasbenega materiala) in pesniško obliko (ujetost materiala v logiko kvartine in tercine) dodatno problematizira Lebičeva številčna kontrola nastopov materiala prve »teme«. Izkaže se namreč, da so ujeti v Fibonaccijevo zaporedje oziroma v razmerja zlatega reza, saj se število tonov v posameznih nastopih povečuje v zaporedju 1–2–3–5–8–13 (gl. primer 40 spodaj). Lebič s tem potrjuje, da je treba glasbeno formo nujno ujeti v logični ris, pri čemer sonetno logiko nadgrajuje s številčno.



Aciju

SONET

za klavir / for piano

LOJZE LEBIČ
(1976)

Molto tranquillo ♩ = 40 - 50

predložke tenuto appoggiaturas tenute

popuščaj pedal postopno raise pedal slowly

accel. 3 a tempo

odstavi/jeti tipke od spodaj navzgor raise keys from below upwards

una corda

13

Primer 40: Ponavljajoča se veriga akordov iz »druge« teme ekspozicije/sonata (zgoraj) in nastopi »prve« teme, ujeti v Fibonaccijevo zaporedje (spodaj)

Poizkus prenašanja literarne forme v glasbeno najdemo tudi v Interludiju, ki odpira izpeljavo. Ta je namreč v valovih razpet med repeticije tona *a* in *cis*, kar je mogoče razumeti kot svojevrsten akrostih, posvečen Aciju (*a-ci(s)*) Bertonclju, pianistu s krstne izvedbe. Bolj »razborita« obravnava osnovnega materiala in igra s kontrasti se začanja šele s Komentarjem I. Ta prinaša hitre tonske nize, ki z vsakim nastopom nekoliko širijo ambitus, ujeti pa so v logiko dvanajsttonskih polj (vsak nastop postopoma izrablja cel kromatični niz). Komentar II v nadaljevanju odpira igro kontrastov in zaporedno razpada v izmenjavanje med dvema »slojema« (gl. tab. 14) oziroma gradivoma. Prvi je podoben tonskemu zgoščevanju Komentarja I, le da je ritmično bolj nemiren, črpa pa iz tonske zaloge kvartine, medtem ko drugi (Interpolacija) prinaša izolirane akorde in ima poudarjeno punktualističen karakter. Izmenjavanje je ujeta tudi v gradacijo, saj so komentarji vsakokrat krajši (prvi

nastop ima štiri enote – a, b, c, d, drugi tri – b, c, d itd.) in dinamično intenzivnejši, dinamično se dvigujejo tudi interpolacije, ki na koncu formo razpirajo. Skladatelj namreč v partituri naznačuje dve možnosti nadaljevanja: izvajalec lahko sledi zapisani notni predlogi ali pa »skladbo z improvizacijo razširi tako, da nadaljuje v Komentarju II eksponirano zvočno gradivo«, kar naj vodi do »največje gostote«.³⁵

Tabela 14: *Formalna zasnova Komentarja II*

	komen- tar	interpo- lacija	komen- tar	interpo- lacija	komen- tar	interpo- lacija	odprta forma
forma	abcd		bcd		cd		nadaljevanje predloge/ improvizacija
dina- mika	<i>pp–p</i>	<i>pp/mf</i>	<i>p–mf</i>	<i>pp/f</i>	<i>mp–f</i>	<i>pp/ff</i>	punktualistično, izmirjanje/ zgoščevanje
artiku- lacija	non staccato	vse možnosti	non staccato	vse možnosti	non staccato	vse možnosti	
izraz	zadržano, neizrazito	jasno, ostro, impul- zivno	zadržano, neizrazito	jasno, ostro, impul- zivno	zadržano, neizrazito	jasno, ostro, impul- zivno	punktualistično, izmirjanje/ zgoščevanje

Zapisana predloga prinaša počasno umirjanje in vedno večjo fragmentiranost akordičnih nastopov, ki popolnoma potihnejo in pripravljajo nastop Epiloga. Tega je treba razumeti kot neuspehi poizkus reprize. Tonsko gradivo se v njem ponavlja, izrazito izstopajo repetitije na tonu *cis*, ki je določeval že tonsko sidrišče ekspozicije, toda material ne prinaša pravih reminiscenc na uvodoma predstavljeni »temi«. Šele proti koncu je med nastope novega gradiva Epiloga umeščenih nekaj reminiscenc na »prvo« temo, medtem ko druga popolnoma umanjka. Lebičevo sporočilo izrazito kaže na dvoplastnost modernistične logike: ta se po eni strani izmika vsem podedovanim formalnim in izraznim vzorcem (v glasbi ideji sonatnosti, v pesništvu stalnemu verzu in kitični strukturi), po drugi pa išče nova oprijemališča – sonata lahko tako paradokсно postane sonet.

Tretja skladba v nizu Ateljejev, *Atelje III* (1976) za violončelo in magnetofonski trak, je hkrati drugo in poslednje skladateljevo delo, v katerem se je bolj ekstenzivno ukvarjal z možnostjo širjenja zvočnega materiala preko vključevanja elektronskih zvokov oziroma magnetofonskega traku. V *Ateljeju III* je Lebič izrabil različne možnosti novega medija: magnetofonski trak prinaša inštrumentalni posnetek (štiri violončela), ki je razdeljen na štiri kanale (na vsakem kanalu eno violončelo), zvočni material pa je v nadaljevanju razširjen tudi s »čistimi« elektro-akustičnimi

35 L. Lebič, *Sonet za klavir*, str. 12.

zvoki. Skladatelj je za osnovo nove skladbe vzel magnetofonski trak skladbe *Atelje II*, ki mu je dodal »večkrat nasnete sloje violončelistove igre« (Križnar, 2003, 7) in dopolnitev z »živim solistom«.

Kljub izrabi elektronskega medija ostaja Lebičevo strukturiranje zavezano tradicionalni oblikovalni logiki, razpeti med najavljanjem in »vračanjem« gradiva, ki uokvirja središčne gradacije, izpeljane iz začetnega gradiva. Skladba tako razpada v tri dele, katerih funkcijo bi v grobem lahko označili kot sosledje najavljanja, izpeljevanja in zaključevanja z elementi »vračanja«. Prvi del je sestavljen iz vrste fragmentov za violončelo (skladatelj jih označuje z rimskimi številkami od I do IX), med katere so posejani trije »vdori« magnetofonskega traku (skladatelj jih označuje s črkami A, B in C), pri čemer prvi (A) prinaša posnetek violončela, drugi (B) dvokanalni posnetek dveh violončel in tretji (C) štirikanalni posnetek štirih violončel. V fragmentih za violončelo skladatelj izrablja številne razširjene izvajalske tehnike, povezuje pa jih podobna poudarjeno ekspresivna nota. Za prvega (I) je značilen niz različnih flažoletov (kvinti in kvartni), drugega (II) uvaja hitra figura, tretji je sestavljen iz niza zdrsov za veliko sekundo navzgor, v petem (V; v partituri ga je skladatelj »pozabil« označiti) najdemo značilno dvojemko male sekunde, ki se odpre oscilaciji med obema tonoma. Da gre za nekakšno eksponiranje materiala, dokazujejo »poznejši« fragmenti, v katerih so skriti nekateri okruški začetnih fragmentov: tako v osmem (VIII) odkrijemo značilno dvojemko z oscilacijo in v devetem (IX) niz zdrsov velike sekunde navzgor. Tretji vdor nasnetih violončel predstavlja prehod v novi del in hkrati prvo gradacijo. Nad daljšimi, zadržanimi toni posnetih violončel, kombiniranimi s pizzicato toni, se vse bolj zgošča aktivnost solističnega violončela in na višku se v traku spremeni zvočno gradivo: prvič so predstavljeni elektronski zvoki – pričel se je drugi del kompozicije.

Elektronski zvoki zdaj vzpostavljajo posebno razmerje do vrinkov solističnega violončela. Ne moremo govoriti o pravem dialogu, bolj se zdi, da se violončelo barvno prilagaja elektronskim zvokom, da skuša reagirati in posnemati elektronske zvočne drobce. V tej smeri velja razumeti tudi komentar Petra Kušarja o kompozicijski »enakovrednosti osnovnih prvin glasbenega izražanja« (Kušar, 1994). Od tu potekata v traku dva analogna sloja v različnih tempih, elektronski zvočni dogodki pa se postopoma redčijo.

Tretji del je ponovno zgrajen iz vrste odsekov (skladatelj jih označuje s črkami od A do G), ki prinašajo vsakič svojsko aleatorično »igro« solističnega violončela. Prvi odsek (A) se pričinja iz nižišča: violončelo oblikuje kratke enote, katerih trajanja so očitno ujeta v logiko Fibonaccijevega zaporedja, o čemer priča zaporedje trajanj nastopov v sekundah (2"-3"-5"-3"-8"-5"-13"-8") in v katerih postopoma prehaja

iz nedoločnega šuma v oblikovani ton (B), pri čemer se stopnjuje dinamika, hkrati pa ta narašča tudi na posnetku magnetofonskega traku, ki proti odseku C ponovno upada. V tretjem odseku se odrezavi obrazci, zaigrani z lokom, kombinirajo s pizzicato obrazci, elektronski impulzi na traku so bolj enakomerni. V odseku D imamo spet opraviti z zelo raznolikim materialom (kombinirajo se enote, ki jih je mogoče ponavljati, in vmesni »prehodi«), s katerim se gradi gradacija, ki doseže svoj vrh na začetku odseka E s ponovno nasnetimi štirimi violončeli, katerih soigri se s posnemanjem melodične konture enega izmed posnetih glasov poskuša priključiti še solistično violončelo. Enote traku postajajo vse krajše in pavze med njimi vse daljše. V odseku F je material še bolj nadrobljen, elektroakustični dogodki se spet redčijo, končni odsek G pa je mogoče razumeti kot nekakšno kodo, izzven. Nad trakom s tišjimi zvočnostmi violončelist kombinira med šestimi obrazci z zelo delikatnimi zvočnostmi (naravni in umetni flažoleti, vrženi lok), med katerimi lahko odkrijemo tudi material iz začetnih fragmentov – tako je v enega izmed obrazcev prenešen začetni niz kvartno-kvintnih flažoletov (I) in v drugega niz zdrsov velike sekunde navzgor (III). Ugašanje zvočnosti se spaja z idejo »vračanja«, spominjanja, morda celo nekakšne reprize.

Petintrideset let po nastanku originalne verzije je skladatelj pripravil še varianto za solistično violončelo in orkester ter ga preprosto poimenoval *Glasba za violončelo in orkester* (2011) in se s tem ognil oznaki koncert. Glede na to, da je part violončela ostal tako rekoč nespremenjen (zelo majhni deli so odrezani, prav tako je na novo dodanih le nekaj novih taktov) lahko *Glasbo* razumemo kot nekakšen prevod originalnega magnetofonskega posnetka v orkestrsko gradivo, s čimer pa se je močno predgručala narava dela: od skladbe, ki v središče postavlja soigro z novimi mediji, je Lebič prešel h »klasičnemu« delu za solistično glasbilo in orkester. V svojem »transponiranju« zvočnosti magnetofonskega traku je Lebič zelo občutljiv, saj po eni strani poskuša orkestrske zvoke zvesto prilikovati originalnim elektronskim, spet na drugih mestih pa poišče nove rešitve, ki se bolj prilegajo orkestrskemu idiomu. Večinoma je orkestrski delež omejen na barvno vlogo – številne zadržane harmonije, utripajoče ali oscilirajoče orkestrske barve, glissande, toda na mestih, ki so bila napisana na novo (večinoma gre za orkestrske prehode), razpoznamo tudi tipične skladateljeve postopke, ki jih je razvil šele sredi osemdesetih let in so slogovno v kontrastu z originalno verzijo. Tako ni mogoče prezreti orkestrskih vrivkov, ki so zasnovani z mislijo na melodično polifonijo; v večini takšnih odsekov se vidi, da je tonska zaloga povezana z znano Lebičevo lestvico, sestavljeno iz zaporedja polton, cel ton, mala terca, cel ton, pol ton itn. (gl. prim. 41). Takšni slogovni »vdori« iz celote ne izstopajo kot heterogeni tujki, temveč mehčajo celostno harmonsko sliko, zaradi česar se izvorna razboritost *Ateljeja* umika bolj poudarjeni

liričnosti. Morda gre prav v tem smislu razumeti misel, da »tudi iz tega Lebičevega dela govori zanj značilna glasbeno-zvočna eksistencialna povednost« (Ukmar, 2012, 7) – zdi se, kot da se nova verzija odpoveduje trpki modernistični odrezavosti in jo menja za mehkejša, ponotranjena občutenja.



Primer 41: *Značilna lestvica iz Glasbe za violončelo in orkester*

Lebičevo delo za solo klarinet *Chalumeau* (1977) je mogoče uvrstiti med tista modernistična dela, ki želijo v največji meri izkoristiti idiomatske značilnosti klarineta in del inovativnega zvočnega materiala izpeljati iz razširjenih izvajalskih tehnik. To je priznal skladatelj sam, ko je zapisal, da skladba izhaja »iz dveh ali treh za instrument značilnih in svojstvenih zvočnih lastnosti« (Rijavec, 1979, 147). Takšno osrediščanje na inštrument izdaja že naslov – šalmaj kot ljudski inštrument z enojnim jezičkom, torej predhodnik klarineta, je glavni »subjekt« kompozicije. Skladba je značilno dvojno notirana: notne glavičice brez repkov sugerirajo svobodnejšo, proporcionalno notacijo (trajanje tonov je proporcionalno dolžinam črt na papirju), vendar nad »prostimi« notami skladatelj skicira tudi njihove ritmične obrise, kar kaže na osnovni paradoks: skladatelj išče svobodnejši pulz, osvobojen od tradicionalne »kvadrature«, vendar si hkrati ne želi poljubnih izmikov in arbitrarnega niveliziranja. V podobno dvojnost je nato ujet zvočni material, ki se razpira med kontemplativne barvne tonske izmenjave in bolj razgibane hitre pasaže. V formalnem pogledu je delo prečiščeno, saj bi bilo mogoče izluščiti pet delov skladbe z izrazitim stopnjevanjem in viškom ter uokvirjajočima uvodom in epilogom. Zanimivo je, da je formalna preglednost uravnotežena tudi notacijsko, saj je vsak odsek zapisan na svoji strani.

Uvod prinaša zadržano in pritajeno izigravanje posameznih tonov, osciliranja med dvema tonoma in osrediščanje na različne tonske in registrske barve, zato prevladuje občutek svobodne rapsodičnosti. Naslednji odsek/stran se osredotoča na hitrost: ta del zaznamujejo predvsem hitre pasaže, v katerih izvajalec z malo zraka preigrava tone, še preden se ti zares dokončno formirajo. Med takšne pasaže so umeščeni ritmično bolj pregnantni fragmenti, frulato impulzi in tleskanje z jezikom. Podobno kot v uvodu, kjer so se ležeči toni izmenjevali z menjalnimi, je tudi v tem drugem odseku material kontrasten: pasaže so v dialogu z ritmično poudarjenimi enotami. To materialno polarnost skladatelj razvija tudi v naslednjem odseku, v katerem se neperiodične, a ritmično natančno izpisane figure kvintol z vmesnimi

pavzami izmenjujejo s svobodnimi, rubatiranimi deli. Takšna soigra postaja vse bolj razborita, ambitus se širi, dokler izvajalec ne doseže največje gostote z uporabo vseh izvajalskih možnosti, pri čemer s spreminjanjem pritiska ustnic in zob na jeziček inštrumenta nastajajo vedno manj artikulirani in stabilni toni. Takšna igra se sprevrže v improvizacijo, ki naj traja vse do skrajnih meja izvajalčeve fizične moči. Po višku, kjer je dosežena največja gostota zvočnih dogodkov in izraba zgornjega registra inštrumenta in ki se ob pojenjanju izvajalčevih fizičnih moči takoj prevesi v nižišče, sledi epilog, ki ga je mogoče razumeti kot povzetek prejšnjih odsekov: spet prevladujejo tonske menjave, v ospredju so barvni odenki, številni multifoniki, skladbo pa zaključuje izginjajoče se ponavljanje ritmične kvintolne figure.

3.3 »V prazno vrteči se mlin abstraktnega modernizma«: prevpraševanje modernističnih mej (1977–1985)

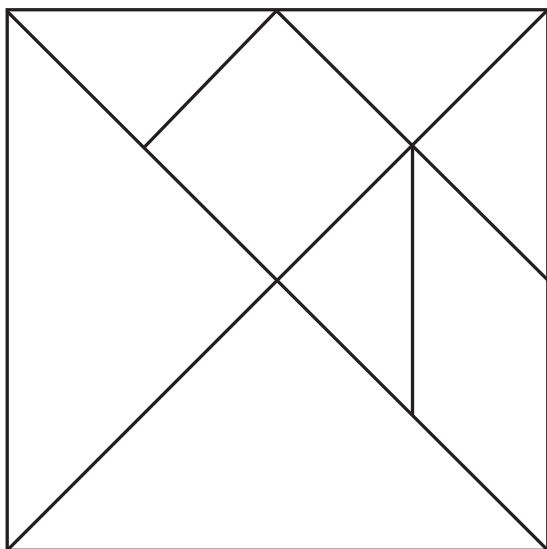
V naslednjih osmih letih lahko ponovno opazujemo postopne slogovne premike; radikalnost modernističnega izraza, ki je mestoma na silo trgal vezi s tradicijo, se zdaj umirja, skladatelj očitno išče nove postopke in prijeme, s katerimi bi si zagotovil več komunikacije s poslušalstvom. Tako v nekaterih delih iz tega časa že najdemo značilne semantične enklave, citate ali simulacije glasbe preteklih slogov ali tipičnih žanrov (»vdor« Mozarta v *Tangram*, Gallusa v *Epicedion*, gregorijanskega koralu v *Okus po času, ki beži*, simulacija »starinske« glasbe v *Tangramu* in ljudskih okruškov v *Kocbekovih pesmih*, minimalizem v skladbi *Spomin*), druga se s tradicijo spogledujejo preko prevzemanja standardiziranih žanrskih naslovov (*Uvertura*, *Godalni kvartet*), v nekaterih delih pa skladatelj zvočno podobo zmehča z uporabo značilnih lestvic (*Novembrske pesmi*, *Uvertura*). Toda vsa dela iz tega časa ne izkazujejo takšnih premikov, kar kaže na to, da je skladateljevo spreminjanje počasno, evolucijsko, hkrati pa se v tem počasnem tipanju kaže skladateljeva osnovna zavezanost modernizmu.

Skladba *Spomin* (1976) za mladinski ali ženski zbor, recitatorja in tolkala je nekakšen povzetek oziroma, po skladateljevih besedah, »lepljenka« iz glasbe za radijsko igro *Drezanje v kamen* Franceta Puntarja, izvajati pa jo je mogoče na dva načina, koncertno-statično ali scensko. V marsikaterem pogledu skriva skladba, ki ni doživela pomembnejših ponovitvenih izvedb, zametke mnogih idej, ki jih bo Lebič razvil in poglobil v prihodnjih dveh desetletjih, zato se zdi, da je radijska igra skladatelju nudila medij za preizkušanje določenih novosti. Tako se je skladatelj kasneje in z velikim uspehom še večkrat poslužil zborovske zasedbe, ki jo je kombiniral s priročnimi glasbili (v partituri izrecno zapiše, da naj bi čim več inštrumentov izvajali kar pevci sami), predvsem tolkali (*Fauvel '86*, *Urok*, *Hvalnica svetu*, *Ajdna*, *Vrtiljak*), spogledoval se je očitno tudi že z mislijo na nekakšen kombinirani žanr, ki

bi združeval idejo oratorija in scenske uresničitve (kasneje je ta nastavek dosledno izpeljal v *Fauvelu* '86 in *Ajdn*). Toda še bolj pomenljivi kot te spremembe na zunanji ravni žanra in zasedbe se zdijo premiki na slogovni ravni: če gre v prvem delu skladbe še za značilno modernistično zborovsko teksturo, pa nadaljevanje prinaša zmehčano in statično harmonsko sliko, v ponavljanju preprostega gradiva pa lahko ugledamo celo nekaj spogledovanja z minimalizmom. Oboje bo zaznamovalo tudi naslednjo skladateljevo skladbo, *Tangram*, tako da lahko najbrž upravičeno domnevamo, da je skladatelj v glasbi za radijsko igro preizkušal zanj nove glasbene postopke in »terene«, ki jih je nato prečiščene uporabil v delu za komorni orkester.

Zborovska »lepljenka« je sestavljena iz štirih naslovljenih delov, »Samogovora«, »Pesmi«, »Plesa« in »Kode«, pri čemer je dobršni del prvih treh delov ujet v ponavljalna znamenja. V »Samogovoru« zbor in tolkala večinoma ozvočajo besedilo recitatorja – skladatelj govori o »fonetični ilustraciji besedila« (Lebič, 1978, 46). Opraviti imamo s šepetanjem, sikanjem, polglasnim govorjenjem zborovskih solistov, prostim izgovarjanjem besedila, šumenjem in zavijanjem. Zbor ustvarja skrivnostno zvočno atmosfero, ki nas navaja na nekaj oddaljenega, nekaj, kar je skrito v našem spominu. V »Pesmi« se takšen fonetični zvočni svet umakne statični harmoniji – tonalna podoba je modalna – in to deloma poživljajo le gibanja v posameznih glasovih. Statičnost je povezana predvsem z izenačenjem vertikale in horizontale: skladatelj na različne načine oblikuje v statične grozde modalne tone, kar daje hkratni občutek harmonske negibnosti in melodične razgibanosti. Podobno je harmonsko zasnovan sledeči »Ples«, ki ga na ritmični ravni poganja predvsem ponavljajoči se kratki motiv padajočih tonov. Ta se najavlja že ob koncu »Pesmi«, v središču »Plesa« pa njegovo konstantno ponavljanje v drugem glasu zbora in tolkalih daje občutek minimalistične izčiščenosti, ki jo še krepí modalna harmonija, prevzeta iz prejšnjega odseka. Isti motiv se prenese v sklepno kodo, kjer skladatelj ponovno sestavlja nove harmonije iz modalnih tonov in z največjo razširitvijo ambitusa in največjo gostoto glasov dosega višek na besedilo »iz vesolja«. Pomiritev je ponovno v znamenju »minimalističnega« motiva, nato se tekstura postopoma preveša v uvodno atmosfero izgovarjanj, šepetanj in labializacij, ki prinašajo prebujene alikvotne tone, s čimer skladatelj ciklično zaokrožuje skladbo.

Prve spremembe so jasno razvidne iz skladbe *Tangram* (1977) za manjši orkester. Ideja za skladbo izhaja iz izvirne kitajske igre tangram, pri kateri poskuša igralec iz majhnega števila geometrično preprostih sestavnih delov (gre za sedem ploščic: dva velika trikotnika, enega srednje velikosti in dva majhna, trapez in kvadrat) sestaviti čim več različnih likov. Že sami osnovni elementi pa izkazujejo določeno mero enotnosti, saj izhajajo iz razreza kvadrata.



Skica 4: Osnovne ploščice igre tangram, ki nastanejo z razrezom kvadrata

Kljub temu da gre za »zunajglasbeno idejo«, se takoj ponuja več možnosti njenega »prevoda« v glasbeni medij: osnovne elemente igre, ki jih je moč spajati v večjo celoto, lahko metaforično razumemo kot osnovne gradbene elemente skladbe (njene najmanjše enote, kot je v tradicionalni glasbi na primer motiv, lahko pa gre tudi za zvočne domisleke, ritmične enote ipd.), iz katerih raste celota, ta pa je bistveno odvisna in zaznamovana s »pomenom« teh manjših enot, medtem ko je mogoče posamezne ploščice, ki gradijo celotno »sliko«, povezovati tudi z glasbeno obliko, ki je sestavljena iz več manjših odsekov, od katerih vsak izkazuje svojo specifičnost, a vendarle hkrati tudi ujetost v skupni koncept (ploščice so nastale z razrezom kvadrata, imajo torej skupni izvir³⁶). Z zadnjo možnostjo se povezuje tudi postopek, po katerem so določene figure (lahko tudi: »arabeske«, »ornamenti«) zamišljene kot izpeljanke iz osnovnih grafičnih podob likov (npr. tonske višine so razpostavljene tako, da zapisane v notno črtovje prikazujejo določen lik).

Lebič v svoji skladbi kombinira vse te tri možnosti. Tako se posamezni liki »izrisujejo« v notnem črtovju uvodnega dela, v četrtem delu je glasbeni tok zamišljen kot naslojevanje obrazcev treh inštrumentalnih skupin, ki jih skladatelj poimenuje z oznakami TAN I, TAN II in TAN III – njihovo medsebojno kombiniranje prepušča izbiri dirigenta; »grafične« poteze nosi tudi statično-arhaični del pred koncem, kjer je vstopanje in izstopanje posameznih inštrumentov v partituri določeno z

36 Posledično liki tvorijo predvsem kote 45° , 90° in 135° , osnovne dolžine stranic pa so med seboj v urejenem razmerju: abstraktno matematično jih lahko označimo kot dolžine a , b in $2b$, pri čemer je $b = a\sqrt{2}$.

Handwritten musical score for "Tutti, fci." by Luigi Dall'Pia. The score is written on a single page with various musical notations, including staves, notes, rests, and dynamic markings. The title "Tutti, fci." is written in the top right corner. The score is divided into several systems, with some parts written on a single staff and others on multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (e.g., 4/4, 3/2), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on a piece of paper that appears to be a manuscript or a working draft. The score is written in a style that is characteristic of the early 20th century, with a focus on melodic and harmonic development. The overall impression is one of a composer's working manuscript, with some parts being more clearly written than others.

Ob nadaljnji analizi skladbe se izkaže, da je meja med zunajglasbeno idejo, ki izvira iz igre, povezane z grafično-kombinatornimi sposobnostmi (očitno gre v najširšem pomenu besede za sposobnost *oblikovanja*), in njeno končno glasbeno realizacijo precej izmuzljiva: težko je namreč razvozlati, kdaj je neki glasbeni domislek zrasel iz »zunanje« ideje, kdaj pa je plod »čiste« glasbene invencije. Dejansko je zunanja vzpodbuda skladatelju služila predvsem kot globalna ideja povezovanja in kombiniranja »likov« (to se kaže predvsem v delu skladbe, ki smo ga poimenovali »tango-gram« – gl. tab. 15) ter kot možnost grafičnega dojemanja razporeditve posameznih not v notnem črtovju. Zato se zdi oblikovna shema zelo podobna formalnim zamislim drugih del.

Tabela 15: *Formalna shema za skladbo* Tangram

1	2	3	4	5	6	7
uvod	»animato«	»nokturno«	prehod	»tangram«	»odmevi«	»arhaika«
–3	4–13–20	21–31	32–	34	35–42	43–47
»izriso- vanje« likov	menja- vanje »blokov«	»nežni« zvoki in prvi nastop motiva	naslojevanje tangramov	igra z odmevi in izginjanjem (kanon)	diatonika, ponavljajoče se ritmične figure	»repriza«

Skladbo sestavlja več odsekov, ki so si različni v značaju, glasbenem materialu in/ali kompozicijski tehniki, posamezni odseki pa so med seboj povezani po principu kontrasta. Vendar je novost ta, da so posamezni formalni odseki bolj jasno oddeljeni drug od drugega. To ne pomeni, da so prehodi med posameznimi deli abruptni in nelogični, temveč da je nastop novega materiala, ki je lahko s predhodnim v zelo kontrastnem razmerju, vedno skrbno pripravljen, prejšnja enota pa formalno zaključena. K večji oblikovni preglednosti gotovo prispeva tudi izrazitejše ponavljanje nekaterih glavnih domislekov: »motiva« treh spuščajočih se tonov, udarcev na lončene posode, »dvojemk« z uvoda skladbe in diatonične harmonske podlage.

V formalni gradnji so razmerja med posameznimi odseki določena na podlagi Fibonaccijevega zaporedja (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 itd.). Taka oblikovanost je razvidna že iz oblikovne sheme: številke partiturnih oznak z začetkov posameznih formalnih odsekov lahko povežemo s Fibonaccijevim zaporedjem, kar ne more biti naključje (gl. odebeljene številke v tab. 15). A podobno zaporedje ne določa le velikih formalnih obrisov, temveč se prenaša tudi na odnose med manjšimi strukturinimi elementi (gl. oznake trajanja v sekundah na str. 6–7 v partituri). Skladatelj je priznal, da je »vse v tej skladbi [...] ujeta v mreže različnih sumacijskih vrst – tudi Fibonaccijeve. [...] Magija števil [...] je moja slabost« (Križnar, 2003, 8).

Natančno strukturiranje manjših obsegov lahko zasledimo že v uvodu, katerega metrična struktura kaže premišljeno urejenost.

3–5–1	4–4–6–7–7–6–4–4	5–3–?	4–4–6–7–7–6–4–4	3–?
-------	-----------------	-------	-----------------	-----

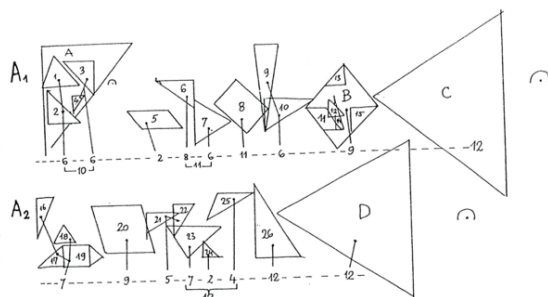
Skica 5: *Strukturiranje manjših odsekov na podlagi Fibonaccijevega oz. sumacijskega zaporedja*

V lihih delih izhajajo oznake metruma iz Fibonaccijevega zaporedja (sem se vključujejo tudi korone, saj naj bi bilo trajanje prve dolgo 8 in druge 5 sekund), v sodih pa je zaporedje metrumov identično in palindromno in izhaja iz Fibonaccijevi sorodne sumacijske vrste (1, 3, 4, 7, 11, 18, 29 itd.). Tako se že v uvodu napove (»ek-sponirana«) oblikovna ideja, ki obvladuje tako mikro- kot tudi makronivo skladbe,

obenem so predstavljeni tudi osnovni geometrični liki tangrama, ki se izrisujejo v notnem črtovju. S ponavljanjem vrste ritmičnih figur in dvojekm v godalih (gl. prim. 44), ki so kontrolirane dvanajsttotsko, se drug za drugim izrisujejo do prve korone naslednji liki: pravokotni trikotnik, enakostranični trikotnik, trapez, enakostranični trikotnik in pravokotni trikotnik.³⁷

Primer 43: »Izrisovanje« pravokotnega trikotnika z začetka Tangrama

37 Detajlno analizo, ki ne opazuje zgolj večje skupine tonov, temveč tudi grafično razporejenost posameznih dvojekm, je izdelal Uroš Rojko:



Drugi udarec služi hkrati kot zaključek uvodnega dela in najava bolj razgibane-
ga odseka (»animato«). Ta izhaja iz grafične zamisli menjavanja blokov različ-
ne intenzivnosti (gl. prim. 42); menjavajo se bloki, v katerih dominirajo visoki
kričeči toni flavte in klarineta, ter hitre figure v visokih godalih (**a**) in temu
kontrastni vložki s »prosojnimi« multifoni oboe in flažoleti godal (**b**). Ta dva
elementa (a, b) se med seboj izmenjujeta, njuno trajanje pa določa Fibonaccijevo
zaporedje ($a^1 - 8-13''$, $b^1 - 5-8''$, $a^2 - 3-5''$, $b^2 - 2-3''$, $a^3 - \text{cca. } 1''$, $b^3 - 5-8''$).
V nadaljevanju še vedno ostaja značilno »blokovsko izmenjevanje«, vendar
zdaj kombinirata dva druga elementa, pri čemer prvi zopet najverjetneje izhaja
iz vizualne predstave. Godala v fortissimu izvajajo drug za drugim valujoče,
spuščajoče se glissande (**c**), ki se prvič ustavijo na številnih dvojemkah (**d**), ki
so zaznamovale že uvod, drugič pa izginjajo v ponavljajočih se figurah violine,
viole, violončela v spremljavi harfe, klavirja in tolkal (**d**),³⁸ pri čemer je v prvi
violini eksponiran motiv treh spuščajočih se tonov, ki se bo še večkrat ponovil,
medtem ko celota izhaja iz desettonske vrste.

131



Primer 45: *Kratek motiva iz Tangrama in njegova izpeljava iz »vrste«*

Menjavanju kontrastnih elementov kot zaključek tega dela sledi premočrna gradacija (**E**). Godala vstopajo drugo za drugim z repeticijami tonov, ki dosežejo največjo intenzivnost s pizzicati pri p. o. 18 in 19, nato se repetitije s poliritmičnim naslojevanjem in vstavljanjem pavz vse bolj fragmentirajo in izginjajo. Zato predstavlja začetek novega formalnega odseka (»nokturno«) pravi izbruh, ki pa se s podobno fragmentacijo tudi hitro umiri.

»Animato« del je torej zelo jasno strukturiran: večinoma ga zaznamuje menjavanje blokov s kontrastnim glasbenim materialom, najprej elementov **a**, **b** in nato še **c** in **d** (bolj strukturalni domislek, ki v sebi nosi tako »reprizo« kot »ekspozicijo«, oboje pa je postavljeno točno na središče tega dela, kar še poudarja njegovo oblikovno vlogo), temu pa je pripeta še krajša gradacija (**E**). Zelo »plastično« in »za uho« razmeroma enostavno razpoznavno strukturo bi lahko zapisali kot **abababcdcdE**. Iz tega zapisa je razvidna še ena značilnost: menjavanje kontrastnih elementov je pri vsakem nastopu novega materiala nekoliko manj izpostavljeno: elementa **a** in **b** se izmenjata trikrat, **c** in **d** dvakrat, zadnji odsek **E** pa je le še premočrna, enovita gradacija.

Naslednji »nokturno« ni tako jasno strukturiran. Poteka v bolj enoviti črti, za katero je značilno, da je v ospredju predvsem zvočna barva: v zelo redko teksturo posegajo posamezni inštrumenti, pri čemer igrajo pomembno vlogo tudi različne tehnike igranja na te inštrumente (npr. tremolo *sul ponticello* na godalih, hitre repetitije tona v oboi, *frullato* flavte, igranje alikvotnih tonov v trobilih, poudarjen vibrato godal, zvoki udarjanja zaklopk in izdihovanja zraka na pihalih, pizzicato po strunah klavirja, poudarjeno aspirirani toni v pihalih, igranje trobil s sordinom ipd.). Vsi ti zvočni dogodki nastopajo včasih izolirani, drugič jih »osvetljujejo« še drugi inštrumenti (npr. v kratkem zamiku igrajo iste tonske višine – gl. vstopa roga, trombona in flavte pri p. o. 24). Tekstura je izredno statična, kar še potrjujejo pogosti daljši zadržani (pedalni) toni ali cele harmonije. Že na začetku »nokturna« je v pihalih zadržana harmonija, ki jo sestavljajo toni

$a^1-g^1-e^1$. Te je mogoče razumeti kot izpeljavo iz motiva (gl. prim. 45), napoved bolj diatonične harmonije (»po belih tipkah«), ki bo zaznamovala predzadnji formalni odsek skladbe, hkrati pa je to za ta odsek središčna harmonija, saj se v obliki zadržanega akorda še večkrat ponovi: dva takta po p. o. 24 klarinet prosto permutira med temi toni, med p. o. 26 in 28 pa se z nastopi posameznih instrumentov spet »sestavlja« ta akord.

»Nokturno« je tako le šibko povezan z naslovom skladbe; v njem se na ozadju zadržane harmonije »izrisujejo« različni primarno »zvočni liki«, od p. o. 30 naprej pa z jasno eksponiranim motivom, ki je bil najavljen v prejšnjem delu, v flažoletih strun klavirja ($d^2-cis^2-ais^1 [=b^1]$) vendarle dobiva pomembno vlogo pri strukturiranju dela. Tudi motiv skladatelj ohlapno poveže s Fibonaccijevim zaporedjem, saj je ob prvem nastopu dolg sedem tonov (nastop, ponovitev in še en ton), ob drugem pet, tretjem tri, četrtem dva, dokler ne ostane en sam ton. Kratek sledeči odsek pri p. o. 32 in 33 služi kot most k središčnemu »tangramu«. Akordski udarci in kratke figure v trobilih napovedujejo material sledečega odseka, s kratkim izzvenevanjem pa je še enkrat »povzet« konec »nokturna«, kar dodatno potrjuje, da ta del očitno opravlja vlogo formalnega veziva.

V odseku skladbe, ki smo ga poimenovali »tangram«, je skladatelj realiziral še eno možnost glasbenega »prevoda« zunajglasbene igre; ta se zdi zelo sorodna skladateljevim tehnikam naslojevanja, ki smo jih spoznali že v nekaterih prejšnjih skladateljevih delih. Orkester je razdeljen v tri skupine in vsaka od njih »izrisuje« svoj tangram – svoj lik:

1. TAN I: flauta, oboa, klarinet, basovski klarinet, violine 1.–6., violi 1.–2., violončelo 1., kontrabas
2. TAN II: rog, trobenta, trombon, violine 7.–11., viole 3.–4., violončelo 2.
3. TAN III: harfa, klavir, tolkala.

Že iz te razporeditve instrumentov je razvidno, da so geometrični liki »prevedeni« v specifične zvočnosti posameznih skupin: v prvi prevladujejo pihala, v drugi trobila, tretjo, ki se najbolj oddaljuje od klasičnega orkestrskega zvoka, pa sestavljajo kordofoni, membranofoni in idiofoni. Za vsako tako zvočno jasno opredeljeno skupino je skladatelj napisal svoj neodvisni part: TAN I sestavljajo zadržani toni (e) ali harmonije (npr. f -mol) v godalih in hitre dvigajoče in spuščajoče se pasaže v pihalih, TAN II bolj odločne intervencije trobil in TAN III mirna, s pavzami razbita osminka gibanja. Iz tega je razvidno, da vsak »tangram« opravlja svojo glasbeno funkcijo: TAN I je primarno melodične narave, saj širi in oža ambitus, TAN II s signalnimi figurami strukturira teksturo, medtem ko ima TAN III predvsem vlogo zvočnega spremljevalca, opremljevalca.

Prava igra – »tangram« – se lahko prične šele s kombiniranjem osnovnih likov (TAN I, TAN II, TAN III) v nove, zaključene podobe. Skladatelj v partituri fiksira le eno izmed možnih kombinacij treh »likov«, možne pa so najraznovrstnejše, ki vključujejo

tudi ponovitve obeh krajših obrazcev (TAN II in TAN III).³⁹ Kakorkoli kombiniramo »tangrame«, je osrednja skladateljeva želja nedvomno to, da bi zgradil daljšo gradacijo, ki naj pripelje do središčnega viška skladbe. V to nas prepričuje skladateljeva razlaga v partituri, kjer izrecno piše, da je »vsaka repeticija [»tangramov«] povezana z intenzivnejšo dinamiko« (Lebič, 1980, 21). Zunajglasbena ideja skladatelju torej paradokсно služi za realizacijo povsem glasbi imanentne prvine – za gradacijo glasbenega toka.

Gradacija služi kot smiselni zaključek procesa naslojevanja »tangramov« in kot cezura pred novim formalnim odsekom, ki je naslonjen na prejšnjega. V tem dominira predvsem igra z odmevi, ki jo skladatelj realizira na pet načinov: hitre dvigajoče in spuščajoče se dvaintridesetinke je mogoče razumeti kot zrcalno sliko, kot lasten odmev, podobno pohitevajoče izmenjavanje dveh tonov v trobilih (skladatelj v partituri celo zapiše »podobno odmevu«; Lebič, 1980, 30), nastop hitrih pasaž v visokem registru v violinah lahko metaforično razumemo kot »odmev« iz drugega formalnega odseka skladbe (kot element a iz »animata«), kot posebno igro odmevov lahko tolmačimo tudi kanonsko vodenje glasov v flavti, oboi in klarinetu pri p. o. 39. V začetku je za glasbeni tok zopet značilno menjavanje med hitrimi pasažami v pihalih in »aleatoričnimi« odmevi v trobilih, pri p. o. 39 se s kanonskimi vstopi pihal dinamičnost umirja, podobno je s hitrimi (»prestissimo«) obrazci trobil pri p. o. 40, ki postajajo zmeraj redkejši, dokler ne ostajajo le še posamezni izolirani toni.

Ves formalni odsek je do določene mere kontroliran dvanajsttonsko. Že v prejšnjih delih smo ugotavljali, da si Lebič pri določanju tonskih višin pogosto pomaga s konstruiranjem vrst, četudi končna razporeditev tonov še zdaleč ni odvisna le od abstraktne sistematike.



Primer 46: *Distribucija tonov iz dvanajsttonskega zaporedja pri p. o. 35*

39 Skladba se ni nikoli izvajala drugače, kot je notirano v partituri. To izvedbo je realiziral dirigent Uroš Lajovic s Komornim orkestrom RTV Slovenija (gl. posnetek Lojze Lebič, *Skladatelj*, Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2001).

Skladatelj od p. o. 41 do p. o. 43 gradi most k novemu delu, za katerega je značilna pedalna harmonija. Harmonsko ozadje postaja vse bolj prozorno: od nenavadno sestavljenega akorda (gl. prim. 47) preko es-mola z dodanim *desom* do »čistega« d-mola (terčna harmonija se je napovedovala že v zadržanih harmonijah TAN I), obenem se redčijo tudi krajše intervencije pihal. Zelo razločno postaja tekstura vse bolj preprosta, terčna harmonija pa daje v kontekstu sicer sodobnejšega harmonskega stavka temu delu povsem novo, arhaično, statično, »otrplo« barvo.



Primer 47: *Redčenje harmonskega stavka pred formalnim odsekom »arhaika«*

Skladatelj nato še nadaljuje z »redčenjem« in »poenostavljanjem«, zdi se, da zato, ker želi doseči kar se da umirjen značaj, v svoji enostavnosti in nepretencioznosti kar arhaičen (od tod ime tega formalnega odseka: »arhaika«). Cel odsek je podobno kot drugi del »animato« strukturiran zelo transparentno in celo simetrično – posamezne enote bi lahko označili z oznakami **ABCBA**. Skladatelj zdaj ne uporablja niti sedmih tonov, kolikor štejejo običajne dur-molove lestvice, temveč le šest: *c-d-f-g-a-b* – očitno izsek iz kvazi najbolj »primitivnega« C-dura (»po belih tipkah«). Tonska zaloga je v resnici še nekoliko bolj zožana, saj melodični inštrumenti uporabljajo le nekaj tonov iz te zaloge: kljunasta flavta *b-g-c*, klarinet *b-g-c-f* in basovski klarinet *a-g-d*. Melodični vzorci treh pihal, ki dialogizirajo (predvsem kljunasta flavta in klarinet), so tako skrajno enostavni (tudi ritmične vrednosti so precej reducirane), zelo prosojna in reducirana je tudi »spremljava« klavirja (glissandi s palčko trianglera po strunah), vibrafona in cvetličnih lončkov.

Najbolj izpostavljeno melodično vlogo v enoti **A** ima klarinet, ki vseskozi variira kombinacije štirih tonov, kljunasta flavta (že izbira instrumentacije podeljuje značilno arhaično zvočnost) v kanonu sledi klarinetu, basovski klarinet pa ponavlja krajše obrazce. Krajši most (**B**) z zadržanim pianissimo tremolo akordom v nizkih godalih (*f-a-c-d* – na tem mestu bi to harmonijo lahko celo tolmačili kot S^{+6} v C-duru) in dvigajočo se, popolnoma diatonično linijo violin pelje do formalne enote **C**, kjer glasbeni tok »razpade« v vrsto osamosvojenih obrazcev inštrumentov, ki počasi vstopajo (od leve proti desni glede na prostorsko postavitev orkestra) v glasbeno »tkivo«, za katero je značilno statično gibanje (mnogo ritmičnih obrazcev, ki so vendarle repetitivni in s tem statični). Pri tem so nekateri teh obrazcev prvenstveno zvočne narave in drugi ritmične. Pihala prepihavajo

»prozorne« alikvotne tone, podobno godala izmenjujejo med naravnimi in umetnimi flažoleti, ritmični impulz pa daje odlomku predvsem dvanajst različnih, ponavljajočih se obrazcev različno uglašanih cvetličnih loncev, ki se nekoliko približajo celo pritrkavanju, in »nemarno iztrošene klasicistične klavirske pasaže« (Košir, 1996, 23), v katere se vrine citat iz Mozartove *Sonate v C-duru KV 545*. Z značilnim statičnim gibanjem in repetitivnostjo nas odsek močno spominja na glasbo minimalistov, sam skladatelj pa odlomek opisuje kot »lahko prepoznavno ambientalno glasbo« (Košir, 1996, 23). O posebni »vrednosti« odseka priča tudi specifična, grafično zasnovana notacija.

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Tangram'. The score is written for multiple instruments, including Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BS), Violin (V), Viola (VI), Cello (CE), and Double Bass (DB). The notation is highly graphical, featuring various symbols, lines, and shapes that represent musical elements. A prominent feature is a large, stylized 'X' or 'Z' shape that spans across several staves, indicating a specific musical structure or form. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with descriptive text in Slovenian and English. The overall layout is dense and intricate, reflecting the 'significant graphical notation' mentioned in the text.

Primer 48: Značilni grafični zapis v skladbi Tangram

Tako kot so posamezni obrazci vstopali v zvočno tkivo, tako zdaj iz njega izstopajo – postopoma od desne proti levi strani orkestra, s čimer skladatelj udejanja simetrijo in zrcalno obliko. To le še potrjuje naslednja enota, ki je rakov obrat enote **B**, tej pa sledi praktično dobesedna ponovitev enote **A** s preprostimi kanonskimi melodičnimi obrazci kljunaste flavte, klarineta in basovskega klarineta.

Skladatelj tokrat ni dosegel viška, temveč nižišče. Temu sledi le še »epilog«, v katerem skladatelj znova na kratko predstavi glavni glasbeni material skladbe. Posamezni, precej razpršeni vstopi inštrumentov in zvočnih dogodkov potekajo na ozadju harmonske zavese, podobno kot v tretjem delu, »nokturnu«. Toni *d-es-as* se »zasvetijo« zdaj v enem in nato spet drugem inštrumentu, vmes

se vrstijo nastopi inštrumentov z najrazličnejšimi zvočnimi barvami (podobno kot v »nokturnu« srečamo tu najrazličnejše tehnike igranja na inštrumente). Iz teksture izstopajo nastopi klavirja s toni *c-f-h*, ki so očitna reminiscenca na prejšnji »arhaični« del. Pri p. o. 49 se v pizzicatu viol zopet oglasi motiv treh padajočih tonov, ki se nato prenese še v flažolete klavirskih strun in ponovno počasi izginja (prvi nastop šteje sedem tonov, drugi pet in zadnji tri), spremlja jo pa ga počasni spuščajoči se glissandi violin, ki se zdijo kot upočasnjene odmev glasbene enote *c* iz drugega dela skladbe (»animato«). Sledi končni sklep; skladatelj si ga je zamislil kot spomin na repetitivnost arhaičnega dela, ki jo tokrat vključi v proces izginjanja in vračanja v tišino. Trije tolkalci na cvetličnih lončkih ponavljajo enakomerne ritmične obrazce, sestavljene zgolj iz četrtnih, tem pa se pridružuje klavir z varianto motiva (gl. prim. 49), spet v enakomernih četrtnkah, in tihi tremolo violin, viol in harfe. Po tridesetih do petdesetih udarcih se glasbeni tok ustavi.



Primer 49: *Varianta motiva v levi roki klavirja*

Glasbeni tok je v *Tangramu* ujet v nekaj blokov, za katere je značilen enoten karakter in način strukturiranja, med seboj pa so sintaktično povezani po principu kontrasta, medtem ko so njihove dolžine in sorodnosti ujete v simetrične odnose ali pa so povezane s Fibonaccijevim zaporedjem. Pri tem je pomemben napetostni lok gradacij in dinamičnih padcev, ki je razpet med začetnim »tipanjem« in končnim »izginotjem«, v središču pa sta po vrsti gradacij smiselno razpostavljena višek in nižišče. Celotna formalna podoba in tudi strukturiranje na mikronivoju se zdita v *Tangramu* »plastična«, pregledna, takoj razpoznavna. Kontrasti v značajih, materialu in kompozicijskih tehnikah so lepo razločni, zato Frank Schneider v zvezi s *Tangramom* govori celo o »dvodelni veliki obliki« (Lebič, 2000b, 155). Verjetno pri tem misli na veliko razliko v materialu in »vsebini«, ki je opazna med prvimi petimi deli, za katere je še značilen »modernistični jezik«, in razširjeno »arhaiko«, ki se z enostavnostjo, repetitivnostjo, diatoniko in barvno prosojnostjo bistveno razlikuje od principov naslojevanja, izrisovanja likov v notno črtovje ali serialne kontrole glasbenega stavka. Prav tako je pomenljivo tudi opazovanje »semantične enklave« – posebnega mesta v skladbi, ki odpira priložnost za širšo semantično interpretacijo dela. Glasbeni material, uporabljen v delu »arhaika« in očitno namenoma zelo

preprost, skoraj arhaičen, v harmoniji tradicionalen, se bistveno razlikuje od svoje »okolice«, in prav ta kontrastnost podeljuje temu delu večjo stopnjo »semantičnosti«, ki pa je ne moremo enoznačno definirati. Morda jo najbolje opredeljuje moto v partituri, rubajat perzijskega pesnika Omara Hajama:

In čudo – od teh loncev iz prsti
ta je izpregovoril, drugi ni;
in eden njih nestrpen je zavpil:
»Kdo je lončar, povej, in kdo smo mi?«

Vendar skladatelj priznava,⁴⁰ da si mota izbere po tem, ko je skladba že napisana – za glasbeno idejo (igranje na cvetlične lonce) je skladatelj našel ustrezno poetsko misel (rubajat). Vez med naslovom dela, glasbeno podobo posameznih odsekov in motom je sicer šibka in izmuzljiva, a bolj kot vpetost v širši semantični kontekst je pomembno dejstvo, da si avtor glasbo očitno težko predstavlja brez nekakšnega sporočila: glasbene ideje razlaga s poetskimi ali, obratno, išče glasbene ustreznice zunajglasbenim idejam, glasbeni rezultati pa so vsakič precej podobni in neodvisni od semantičnega pomena poetske oziroma splošne zunajglasbene zamisli. Drugi primer – iskanje glasbene ustreznice zunajglasbenemu domisleku – prav tako zaznamuje *Tangram*. Naslov skladbe, povzet po »vzhodnjaški likovno-matematični igri, pri kateri je mogoče iz abstraktnih likov sestavljati prepoznavne podobe živali, rastlin in predmetov« (Košir, 1996, 23), se zdi predvsem skladateljevo »opravičilo«, posrečen »opis« ali izgovor za povsem osebne, imanentno glasbene ideje. To dokazuje naslojevanje »tangramov« in njihovo svobodno kombiniranje v središčnem delu skladbe – igro iz zvočnosti glasbe težko prepoznamo, a jo na metaforični ravni zelo dobro opisuje skladateljev postopek. Pravi »pomen« Lebičevih del izhaja ravno iz take zapletene igre med zamislimi, ki so imanentno glasbene, in njihovimi semantičnimi konotacijami.

Pomembno vprašanje, ki se odpira v zvezi s *Tangramom*, je nadalje, koliko se skladatelj s preprostejšim glasbenim stavkom »arhaike«, tudi tonalno harmonijo in enostavnim, simetričnim formalnim načrtom odreka radikalno modernističnim načelom. Skladatelj je zapisal, da je skladbo napisal v času, »ko se je izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina modernizma in ga je zamikalo ugotoviti, kako daleč je mogoče iti predaleč« (Košir, 1996, 23). V skladbi lahko res odkrijemo kar tri različne slogovne plasti: predmodernistično, modernistično in postmodernistično. Jasna oblika, sestavljena iz kontrastnih blokov, ki se udejanjajo tudi na nižjih formalnih ravneh, in njihova razpostavitve v obliki napetostnega loka od začetnega »tipanja« preko središčnega viška in nato nižišča do končnega

40 V pogovoru s skladateljem 24. 10. 2001.

repetitivnega »izginjanja« priča o tradicionalnem, predmodernističnem konceptu glasbenega dela. Drugače glasbeni material, ki je v večji meri (z izjemo »arhaike«) ekskluzivno modernističen: najrazličnejši načini vzbujaanja zvoka na inštrumentih, dvanajsttonska, deloma serialna kontrola in poudarek na zvočni barvi. Kot tretja, postmodernistična plast se kaže združevanje prvega in drugega: sredi sodobnega, modernistično zasnovanega glasbenega stavka najde skladatelj dovolj prostora za bukolčno-diatonični vložek s poudarjeno malotonsko melodiko. Vendar je to zgolj navidezno samostojna plast, saj jo v resnici konstituira prav družjenje predmodernističnega in modernističnega – širše dostopnega, komunikativnega (morda »prepoznavno« semantičnega) in hermetičnega, radikalnega (»abstraktnega«). In prav takšno združevanje – »sopostavljanje« – nezdružljivega je ena izmed glavnih potez postmodernistične umetnosti. Na podoben način pridobi povednost citat: Mozartova »iztrošena« lestvica nastopi sredi »ambientalnega«, repetitivnega ritmičnega utripanja, kar je postavljeno v kontekst prenašanja zunajglasbene ideje – igre tangram – v glasbeno »govorico«. Družjenje, sopostavljanje in odpiranje komunikaciji so vse značilnosti postmodernizma.

Podobno kot *Tangram* tudi *Epicedion* (1978) za violino in akordični inštrument nakazuje skladateljev previdni prehod iz modernizma v postmodernizem. Skladba za violino in dodatni akordični inštrument je bila napisana v spomin muzikologu Rafaelu Ajlec (1915–1977), dolgoletnemu glasbenemu kritiku in pomembnemu podporniku *nove glasbe*. Zunanja vzpodbuda za nastanek dela je šifrirana v naslov – *Epicedion* kot pesem ali nagovor v čast preminulemu. Najbolj določno je skladba povezana z Ajlcem preko citata v četrtem stavku, v katerem akordični inštrument prinaša fragmente iz Gallusovega moteta »O mors quam dura« iz zbirke *Harmoniae morales* – Ajlec se je namreč v slovensko muzikologijo zapisal kot pomemben raziskovalec Gallusa (Ajlec, 1991, 1959). Vdor Gallusa je »zunanje« motiviran – latinsko besedilo moteta prinaša spoznanje o neizbežnosti smrti,⁴¹ vendar jasno kaže, da se Lebič oddaljuje od hermetizma modernizma in dejavno sprejema tudi glasbeno preteklost.

Skladba je napisana v štirih, brez odmora povezanih stavkih in na formalni ravni izkazuje tipično skladateljevo delo z izrazno kontrastnimi formalnimi bloki. Prinaša dva vrhova: dinamičnega (najhitrejše gibanje, največja dinamika) v drugem stavku in »semantičnega« z Gallusovim citatom v zadnjem stavku.

Prvi stavek opravlja vlogo uvoda: glasbeni material nastopa v njem fragmentarno, kar daje občutek predstavljanja osnovnih materialnih delcev in kompozicijskih

41 *O mors, quam dura, quam fortia sunt tua iura! / Non est tam fortis, qui rumpat vincula mortis* (O, smrt, kako kruti in strogi so tvoji zakoni! / Noben človek ni tako močan, da bi presekala spone smrti).

postopkov. Uvod je mogoče razdeliti na dva dela. V prvem je atmosfera tipajoča in fragmentirana, zvočno zaporedje prinaša repetitive tonov, flažolete, vrženi *ricochet*, dvojemke in tonsko osredičanje – Lebič kroži okoli sedmih tonov (*b-c-d-es-e-fis-a*), pri čemer pripade ključna vloga tonoma v kvintni razdalji, *e* in *b*. Drugi del uvoda, označen s tempom *Adagio calmo (recitando)*, je ritmično bolj osredičen, posamezne kombinacije tonov pa se ponavljajo in s tem pridobivajo skoraj motivično vrednost; podobno velja za oscilacije med toni. Poleg razdrobljenega raznolikega zvočnega materiala uvod najavlja že tudi citat Gallusa: v kratki dvoglasni pasaži lahko razpoznamo značilno padajočo melodično linijo, kakršna dominira v Gallusovem motetu, uvod pa se enako kot motet zaključuje na prazni kvinti *g-d*.



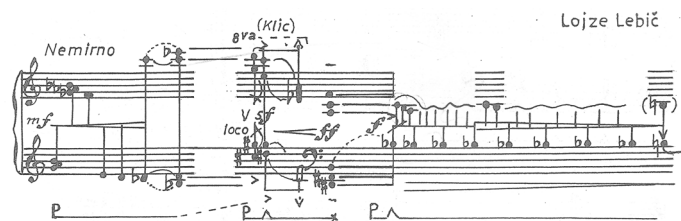
Primer 50: Pasaža iz prvega stavka, v kateri je skrita aluzija na Gallusov motet

Drugi stavek prinaša neprekinjeno hitro gibanje s pomočjo trilčkov, tremolov in kromatičnih melodičnih figur v ozkem ambitusu. V nadaljevanju se tonski prostor širi: gibanje v ozkem ambitusu se pomika iz nižjega registra/strun vse višje, postopoma se razpira tudi ambitus posameznih figur in zvišuje dinamika. Drugi stavek tako prinaša prvo kulminacijo z neenakomernimi utripi, veliko tonsko gostoto in perkusivnimi udarci po trupu inštrumenta in strunah. Za naslednji stavek je značilno postopno umirjanje, zato ga je treba razumeti kot pripravo na zadnji stavek, naslovljen kot »Glasba slovesa«. Prvič vstopi akordični inštrument, ki poleg pedalnega intervala *e-a* prinaša stalni akordični (Lebič izkorišča sedem tonov *b-c-es-e-g-a-b*, ki spominjajo na modus, uporabljen v uvodu) in ritmični material, nad njim pa se vrstijo tremoliranja in neenakomerne repetitive, ujete v postopna naraščanja in umirjanja. »Glasba slovesa« nadaljuje s takšnim izmenjevanjem dveh plasti, ki so jim dodani še štirje udarci na gong ali podobno zvočilo: akordični inštrument prinaša izsečke iz Gallusovega moteta, vmes pa se zvok violine izgublja v tremoliranju v zelo visokih legah, ki se ritmično vse bolj osvobajajo.

Prav ta zadnji stavek najdoločneje kaže, da je morala na Lebičevo glasbo v tem času vplivati seznanitev z glasbo ameriškega skladatelja Georgea Crumba – podobna kombinacija aluzij na glasbo preteklosti in visokih tremoliranj v godalnih je namreč značilna za Crumbovo skladbo *Črni angeli*. Toda zdi se, da Lebiču Crumb ni dal zgleda le za oblikovanje značilne teksture, ki družijo »novo« in »staro«, temveč je seznanitev z njegovo glasbo Lebiču nakazala možnost, kako sezidati most

med glasbeno tradicijo in zvočno osvobojenim modernizmom ter kako na ta način glasbi podeliti več komunikacijskih oprijemališč, ne da bi se moral skladatelj zaradi tega odpovedati modernističnim pridobitvam.

Skladbo *Črno-belo* (1978) za klavir je skladatelj posvetil svoji hčerki Hanki, najbrž kot tvarino za njeno izpopolnjevanje v klavirski igri, spoznavanje s sodobnim glasbenim izrazom in izvajalskimi tehnikami. Lebič v kratki skladbici naniza vrsto značilnih modernističnih tehnik: harmonske grozde, glissando, aleatorični zapis. Material skladbe natančno naznačuje že njen naslov: pogosto je glasbeni stavek ujet v dvojnost igranja po belih in črnih tipkah. To kaže že začetek skladbe, ko si hitro sledita dva agregata – »črni« (*g-a-b*) in »beli« (*ges-as-b*). Na podoben način bi veljalo razumeti nadaljevanje, ki prinaša še več podobnih črno-belih zaostritvev, ujetih v gradacije in nižišča. Zanimivo je, da je skladatelj v času, ko je že rahljajl trde modernistične sponse, kot mladinsko skladbo ustvaril delo, zgrajeno z modernističnimi zvočnimi izrazili – tudi to kaže, da skladatelj še ni bil povsem gotov v naravo slogovnih sprememb, ki jih sicer že izkazujeta *Tangram* in *Epicedion*.



Primer 51: *Igra po belih in črnih tipkah*

S skladbo *Okus po času, ki beži* (1978) za orgle je Lebič spet široko razpel značilno slogovno dihotomijo med modernističnimi izrazili in okruški »starinske« glasbe. V harmonskem pogledu ponovno prevladujejo harmonski clustri, mnoga mesta pa so zasnovana aleatorično, zato notacija mestoma samo približno določa obrise tonskih višin ali nakazuje okvirno trajanje posameznih odsekov, najbolj pa izvajalca k soustvarjanju skladbe vodijo značilni grafični zapisi clustrskih improvizacij, ki so zanimivi tudi z likovnega vidika in spadajo med izstopajoče primere vstavkov grafične notacije (gl. prim. 52). Takšnim modernističnim značilnostim se »zoperstavljajo« odlomki, v katerih Lebič izpisuje modalni material, ki naj predstavlja izhodišče za improvizacijo v slogu gregorijanskega korala in Perotina. Razpetost tako skrajnega tipa je gotovo povezana z glasbilom, kajti orgle nosijo močno asociacijo na »staro« glasbo, hkrati pa njihova zvočnost lahko pride v dotik z zvoki sodobnih elektroakustičnih kompozicij, in pa tudi z naslovom dela, ki je najbrž prevzet iz pesmi »Okus po medu« iz slavnega cikla *Genesis* Kajetana Koviča: prav

slogovna razdalja med koralom in modernističnimi izrazili najbolj jasno predoča hitro minljivost časa.

The image shows a musical score for a piece titled 'Okus' by Primož Levičič. The score is presented in three systems, labeled I, II, and III. Each system contains musical notation for piano and cluster improvisation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Time markers are placed at the top of the score, indicating specific time points: 1'10\", 1'15\", 1'20\", 1'25\", 1'30\", 1'35\", 1'40\", 1'45\", and 1'50\". The score also includes instructions for the performer, such as 'prestissimo, fluently' and 'approximate clusters, play on all manuals'. A diagram in the center of the score shows a cluster of notes with lines connecting them to the time markers. A note at the bottom right states: 'action markings are intended to stimulate physical movement which should be continuously on the increase'.

Primer 52: Izsek iz *partiture skladbe* Okus po času, ki beži. *Grafična »vrivka«* nakazuje klustrsko improvizacijo.

Skladba ne razpada v posamezne formalne enote tako izrazito, kot smo to navajeni pri Lebiču, čeprav skladatelj razmišljanje v odsekih naznačuje z dvojnimi taktnicami in tudi črkovnimi partiturnimi označbami. Večjo enotnost in premočrtnost podeljuje skladbi predvsem homogena harmonska slika, ki jo določa konstantna igra z bolj ali manj gibljivimi oziroma statičnimi clustri. Prvi odsek (A) previdno napoveduje material: orglavec najprej fiksira neprekinjeno zvoneči ton *fis*³, nato osvetljuje ton *d*³ s kratkimi impulzi v različnih barvah/registracijah treh manualov. Repetitive se postopoma širijo: zaobsegajo vse več tonov, nabranih okoli središčnega *d*, hkrati se tonske verige vse bolj daljšajo in vmes prestopajo v clustre. To dosega skladatelj na različne načine: z vrženimi komolci in dlanmi, s čimer je mogoče ustvariti tudi klustrski glissando, z vrženimi dlanmi ali stopalom, s čimer se ustvarjajo abruptni, odsekani zvoki, cluster je lahko gibaljiv tudi na ta način, da grozd nastaja s hitrim gibanjem v zožanem tonskem prostoru. Po doseženih clustrih se ob konci takšnega »uvoda« še enkrat oglasi začetno repetiranje, nato sledi B del, ki se zopet pričinja z ožjimi clustri. Ti kasneje »neslišno« prestopijo v niz akordov, ki jim osrednji barvo-harmonski ton podeljujejo predvsem poltonske zveze. Ob koncu drugega dela skladatelj zopet doseže cluster, nov odsek pa začenja z dolgim zadržanim akordom,

ki ga barvno transformirajo hitre spremembe registracij, medtem ko statični akord spet prestopi v niz podobnih akordov, kot smo jih srečali že v prejšnjem odseku, le da so tokrat jasno usmerjeni v postopno (celo kromatično) vzdigovanje, katerega cilj je za skladbo očitno središčni ton *d*.

Naslednji odsek (**D**) bolj očitno nakazuje zvezo z naslovom. Eno izmed plasti odseka namreč predstavlja konstantno oktavno preskakovanje med tonoma *d*² in *d*¹, ki ga je mogoče razumeti kot enakomerno tiktakanje časa. Nad to plastjo in vanjo so interpolirani drugi melodično bolj fantazijsko zasnovani odseki. Konec odseka in začetek novega (**E**) naznačuje udarec na zvonove. Tudi ta odsek bi bilo mogoče asociacijsko povezati z naslovom skladbe; zanj so namreč značilne hitre, improvizacijske pasaže, ki prestopijo v nervozna tonska pulziranja, tok nato prekinjajo improvizirani clustri (gl. prim. 52), višek pa skladatelj dosega z naznačeno verigo akordov, ki ponovno vodi do tona *d*. Naslednji odsek (**F**) se pričinja s fortissimo akordom, ki ga zopet zaznamujejo poltoni in tritonusne zveze. Akord se v nadaljevanju vse bolj oži, dinamično umirja, cilj pa je ponovno ton *d*, tokrat v pedalih. Celotni zadnji odsek (**G**) temelji na postopnem fiksiranju posameznih tonov na drugem in tretjem manualu, medtem ko izvajalec na prvem manualu improvizira v maniri gregorijanskega korala in Perotina v dorskem modusu oziroma kasneje v d-molu. Zadnji odsek je premočrtno usmerjen v gradacijo, saj morajo postajati improvizacije vse gostejše, fiksirani akord pa narašča v dinamiki, vse dokler konca ne napovejo trije glissandi v fleksatonu.

Priredba ljudske pesmi za moški ali ženski zbor *Šocej, moj sel* (1978) izstopa iz niza slogovnih sprememb, saj gre za enostavnejši tip priredbe koroške ljudske pesmi, kakor jo je prvi zapisal Oskar Dev. Kljub precejšnji kompozicijski enostavnosti je skladatelj skladbo vendarle občutljivo razgibal: najprej oblikovno s počasnejšim uvodom, ki nakazuje tematiko drugega dela pesmi, samo pesem pa poživljajo tudi menjave taktovskega načina (2/4, 3/8 in 3/4). Harmonske skladbo zasnoval na osnovni matrici napetosti med toniko in dominantno, a skladatelj takšno osnovno zalogo občutljivo razširja z alteriranim akordom (*gis–b–d–f*, stransko sedmo stopnjo in dominantno dominante).

Za razumevanje *Kvarteta za tolkala* (1979) ima najbrž ključen pomen posvetilo, ki ga je skladatelj zapisal na prvi strani partiture: »Pro musica vivi« – po dvajsetih letih«. Skladba je torej posvečena skladateljskim kolegom, ki so se konec petdesetih in na začetku šestdesetih letih nabrali v skupini Pro musica viva in nato družno sprejemali takrat modne in za domače okolje skoraj prevratniške modernistične impulze. V posvetilu je izredno pomenljiv dostavek »po dvajsetih letih«, ki ga kaže razumeti kot nekakšen komentar, analizo doseženega. V povezavi s tem posvetilom je smiselno

razumeti tudi skladateljevo izbiro besedil, ki jih tolkalci v skladbi izgovarjajo, kljub temu da jih v legendi besedila odpravlja kot »fonetično gradivo«. Gotovo prevzema izgovarjanje besedil P. Eluarda, H. Heissenbuttla in A. Bretona v skladbi tudi povsem glasbeno vlogo, da je torej reducirano na zvenske kvalitete fonemov. Toda natančno prebiranje vendarle izrisuje jasno semantično sporočilo. Eluardov tekst (*Kaj smo govorili? / Vse smo pozabili. / Kaj smo naredili? / Vse smo pozabili.*) je nekakšen opomnik preteklosti; Heissenbuttlova konkretna poezija (zvensko in grafično izrablja samo izpeljanke iz besede »preganjati«, ki pa jo je v izvirniku – nemško »verfolgen« – mogoče razumeti tudi kot »zasledovanje«, celo »posnemanje«) nosi politične konotacije (obsedenost z zasledovanjem, vohunjenjem), v kontekstu posvetila skladbe pa jo je mogoče razumeti kot blago kritiko skladateljev, ki predvsem sledijo (»posnemajo«) tujim zgledom; Bretonovo besedilo (*Spet vam lahko zagotovim samo to, da mi je vsega tega / pravo malo mar in vam ponovim: Pustite vse ... / Pustite svoja upanja in svoje bojazni ... / – Pojdite na pot.*) pa lahko razumemo kot modro napotilo za prihodnost, v kateri velja opustiti stare navade (zamere, obljube?) in ponovno stopiti na »pot«. Najbrž večnega prerajanja, spreminjanja.

V povezavi z izbiro besedil je mogoče v nadaljevanju razumeti tudi kakega izmed kompozicijskih postopkov. To še posebej velja za začetek, v katerem vsi štirje tolkalci skupaj (metafora za skupino) vzpostavijo dva ritmična obrazca (za prvega je značilno triolsko gibanje, za drugega sekstolno), se vmes »razhajajo« in zopet ujamejo v skupnem ritmičnem utripu. Formalno je celotna skladba ujeta v niz daljših ali krajših blokov, v katerih se izrablja določen kompozicijski domislek, dokler nekakšen končni »epilog« ne prinaša razrešitve začetne ideje o razhajanju in ujemanju. V drugem odseku (p. o. 2) se v tolkalih vrstijo tekoče figure kvintol, sekstol in septol, ki so najprej vedno daljše in nato spet vedno krajše, vmes pa za kratek čas poseže skupno »bobnanje« sekstol. Pri p. o. 4 se začne z izgovarjanjem (oster šepet) Eluardovega besedila, ki ga ločujejo soli na posameznih tolkalih (sand drum, bongos), dokler ne izvajajo vsi tolkalci aleatoričnih improvizacijskih obrazcev, ki jih prekinajo s teatraličnimi gestami (gre ta odsek razumeti kot dokončno »razhajanje«, »improviziranje« in »soliranje«?). V nadaljevanju Lebič vpelje s tremoli in glissandi v marimbafonu, vibrafonu in ksilorimbi povsem nov zvočni material, prvenstveno harmonične narave, ki se s ponavljajočimi obrazci (pri p. o. 9) spremeni v melodičnega, mednje pa se umešča »bitje« cvetličnih loncev (največkrat simetrično oblikovano: od kvintolnega gibanja preko triolnega v dvodobno in nazaj). Cvetlični lonci celo vzpostavijo jasen četrtninski pulz (p. o. 16), na katerega se potem nalagajo raznoliki tolkalni impulzi.

Pomembnejšo zarezo prinaša odsek z nizkimi tolkali (timpani in basovski boben) v pohitevajočih in upočasnjujočih repetacijah, nato sledi povsem »fonetični« odsek,

v katerem tolkalci pritajeno izgovarjajo Heissenbuttlovo besedilo, ki ga trgajo posamezni poudarki in praskanje po bobnih. Po p. o. 20 sledi fragmentacija gradiva, v katerega je vloženo izgovarjanje Bretonove misli, medtem ko konec zopet odpira vprašanje ujemanja in razhajanja. Tolkalci najprej vzpostavijo skupni hitri osminski pulz, iz katerega pa postopoma izstopajo in prevzemajo sekstolno figuro z začetka skladbe, pri čemer so zdaj takšni izstopi in »bitje« nekoordinirani. Ob koncu skladba zamre ob osamljenem (tretji tolkalec) ponavljanju obrazca – tolkalec/skladatelj, ki je odšel na pot?

Lebičev pristop k skladbi za tolkala je specifičen, saj se zdi, da iz celotne skladbe ne izstopa poudarjeni ritmični pulz ali posamezni ritmični obrazci – veliko bolj v ospredju se zdi menjavanje različnih tekstur in barvnih agregatov. Peter Kušar govori o »fascinantni melični preobraženosti zvoka« in o »osupljivi lirični parodiji *Klangfarbenmelodie*« (Kušar, 1994), s čimer meri prav na to neznačilno barvno komponento skladbe za tolkala. Skladba se tako jasno umika v abstraktni modernistični zvočni svet (v času modernističnega rahljanja kaže v tem razpoznavni zvestobo ideji skupine Pro musica viva), kjer o obliki odloča modeliranje zvoka samega. Na takšno matrico je pripeto izgovarjanje besedil, ki ga nepozorni poslušalec lahko sliši kot osamosvojeno fonetično gradivo, a v resnici prinaša izrazite semantične poudarke, celo pravo »zgodbo«, »nauk«.

V moškem zboru *Čas* (1980) na besedilo Jakoba Šešerka srečamo drugačen odklon od modernizma. Če je bilo za prve skladbe, v katerih se najavlja Lebičev tip postmodernizma, značilno prediranje modernističnega hermetizma s pripuščanjem drobnih citatov ali aluzij na glasbo preteklosti, je pričujoči zbor v celoti zasnovan bolj umirjeno, jasni razpoznavni znaki takšne slogovne »zadržanosti« pa so konstantni predznaki (E-dur) in prevladujoča natančno izpisana metrična podoba. Razloge za takšen odklon od modernizma bi morda lahko iskali v naročilu za določen zborovski sestav, deloma pa je gotovo tudi posledica izbranega besedila, ki v zvočno preiščeni pesniški formi prinaša preiščevanje o minljivosti in neskončnosti časa, pri čemer je osrednja metafora povezana z dojetjem časa kot »klobčiča niti«, se pravi s predenjem, s statvami. Takšna minljivost časa je v glasbo prelita z imitiranjem »tiktakajoče« časovnosti, z osrediščanjem na konstanten pulz, zato je mogoče razpoznavni, da je urejena metričnost skladbe v marsičem povezana z vsebino izbranega besedila in manj s slogovnimi spremembami.

V oblikovnem pogledu je skladba jasna in bi jo bilo mogoče razumeti kot zaporedje simetrično ponavljajočih se odsekov s kodo: **abcb'a' + koda**. Seveda je tudi simetričnost v službi glasbene »ilustracije« besedila – Šešerkovo besedilo jasno postavlja neprekinjenost časa, saj se po »času rodi nov čas«. Za odsek **a** je značilno

osrediščanje na ton *b*, ki se mu priključujeta sosednja *a* in *cis*. Hitri odsek **b** utripa v konstantnem osminkem gibanju glasov, ki se križata in s tem ponazarjata »predenje«, umirjeni, kratki domislek **c** pa po značilnem kvintnem skoku ponovno vzpostavlja bolj goste, skoraj clustrske harmonije. V kodi skladatelj izstopa iz preproste zapisa, glasovi so urejeni kanonično, značilna so ponavljanja, ki ustvarjajo skoraj minimalistično teksturo, zopet povezano s konstantnim tiktakanjem, ki se tik pred koncem vedno bolj izgublja.

Invisibilia (1981) za violino in klavir je zasnovana kot ciklus miniaturn, kar pomeni, da so posamezne skladbice trdno spojene v celoto preko skupnih, ponavljajočih se motivov (miniature tečejo brez pavz, *attacca*) in tudi skupne vsebinsko-semantične rdeče niti. Ta je pripeta na otroško poezijo Nika Grafenauerja, saj so naslovi miniaturn povzeti po kratkih verzih motih, ki jih skladatelj postavlja na začetje miniaturn. Naslov »nevidno« opozarja na skrito enotnost posameznih miniaturn – »Skrivnost«, »Strah«, »Ljubezen«, »Spomin«, »Dušo« in »Smrt« najbrž povezujejo nevidne niti življenja. Toda motivne reminiscence, ponavljanja, zelo natančno in pregledno strukturiranje posameznih miniaturn, ki ga skladatelj mestoma v partituri celo razkriva, kažejo na tipično postmodernistično druženje prevladujočega modernističnega zvočnega materiala z bolj tradicionalnimi oblikovalnimi postopki.

Prva miniaturn, »Skrivnost«, opravlja vlogo ekspozicije materiala, ki se bo »vračal« v sledečih skladbica ciklusa. Oblikovno je zasnovana tridelno (**aba**¹), pri čemer posamezne odseke s črkami v partituri naznačuje tudi skladatelj, nadrobnejše členjenje v krajše fraze oziroma odseke pa velja razumeti v tesni povezavi z Grafenauerjevimi verzi, ki govorijo o »sedmih pečatih« in »devetih skrivnih vratih«. Tako **a** del, za katerega je značilna stalna igra odmevov (kratkemu melodičnemu fragmentu sledi odmev v obliki tremolo flažoleta, takšen »dialog« solistične violine pa skladatelj naznačuje tudi z značilnim zapisovanjem v dveh črtovjih), razpada v devet enot, razločenih s pavzami. Še bolj potrjuje takšno igro s številkami naslednji del, v katerem se hitre figure kombinirajo s pizzicatom leve roke in ki razpada na sedem vedno krajših in bolj fragmentiranih enot. »Repriza« – **a**¹ – prinaša v petih odsekih ponovitev materiala začetnega odseka.

Ekspozicijsko vlogo opravlja tudi naslednja miniaturn, »Strah«, ki v svojem osrednjem delu ponovno prinaša material, ki bo zaznamoval naslednje miniaturn. Skladatelj je v partituri posamezne odseke označil s črkami **abc**, četudi zadnji odsek obnavlja elemente prvega in bi bila zato primernejša oznaka **aba**¹. Prvi del uvaja »kapljajoča«, punktualistična figura, ki ji sledi medgovor violine z značilnim nizom dveh malih terc in nato sozvočjem sekunde – isti material se ponovi v odseku **c**, le da je zdaj sozvočje sekunde »prevedeno« v melodično sekundno osciliranje. Srednji

del prinaša značilno misteriozno zvočnost klavirja (kombinira se igra po tipkah in po strunah) in vzpenjajoči se motiv *b-cis-d*.

Prav ta tritonska osnova – zaporedje zvečane sekunde in male sekunde – postane motivična osnova za naslednjo miniaturo, »Ljubezen«, v kateri preraste v pettonski kompleks (gl. prim. 53), ki nato obvladuje pretežni del skladbe in nastopa tudi v rakovem obratu in permutacijskih variantah. Oblika miniaturre ni več jasno strukturirana, temveč je zamišljena kot postopna zvočna transformacija, ki vodi od začetnih hitrih tremolo pasaj do končnih repeticijskih ponavljanj.

Primer 53: *Pettonski kompleks v miniaturi »Ljubezen«*

Miniaturo »Spomin« je ponovno močno semantično navezana na Grafenauerjev verz, ki govori o tem, da ima spomin »zrcalno prostornino«. Prav zrcaljenja in simetrije postanejo osnovno kompozicijsko vodilo četrte miniaturre; idejo zrcala razpoznamo že takoj v prvi figuri violine, ki je zasnovana zrcalno tako na ritmični (pohitevanje in nato upočasnjevanje) kot tudi diastematski ravni. Tudi v to miniaturo je skladatelj vpisal dve formalni označbi, črki **B** in **C** (ne pa tudi **A**), in zdi se, da je skladba zares sestavljena le iz dveh delov. V prvem ima nosilno vlogo interval *b-c* v violini (nastopa kot sozvočje ali kot skok septime) in značilno zaporedje štirih akordov v klavirju, medtem ko nosi drugi del naslov »Glasba spomina« in razširja idejo zrcala. Violina in klavir izkoriščata identični melodični devettonski material, pri čemer je part klavirja ritmično zasnovan svobodno aleatorično, violina pa isto zalogo tonov prinese dvakrat, drugič komaj slišno, v obliki zrcalnega odmeva.

Na Grafenauerjeve verze se nanaša tudi kompozicijska rešitev miniaturre »Duša«, ki ima tridelno obliko **abc**. Prvi del je zasnovan kot kanon v primi zgolj za klavir, takšen postopek pa gre povezovati z verzom, da duša, »kar se je dotika, v sebi shranja«. V **b** delu prevzame nad ležečim akordom klavirja melodično vlogo violina, ki obnavlja motiv *b-c*, zadnji del pa je pravzaprav ponovitev srednjega dela miniaturre »Strah«, ki očitno tudi »odmeva« v duši.

Sklepno miniaturo, »Smrt«, je mogoče razumeti kot povzemajočo: v treh delih – **aba**¹ – se vrača material predhodnih miniatur. Odsek **a** je v celoti povzet po prvem

odseku prve miniature, drugi del ob koncu v pizzicatih violine prinaša tri tone »Strahu« v inverziji, sklep nato poleg reminiscence na prvi odsek uvaja še nov motiv violinskih repetacij, ki se zdijo podobne človeškemu dihanju. Prav kombiniranje fraz iz **a** dela in figura dihanja pripeljeta skladbo do tihega konca, ki sporoča, da je osrednja nevidna skrivnost zares skrivnost življenja, kar Lebičevo delo pomika v tesno bližino svetovnonazorske glasbe.

Predpomladna pesem (1981) za mladinski zbor na besedilo Karla Destovnika – Kajuha je v slogovnem pogledu precej sorodna zboru *Vožnja*, številni modernistični postopki in izrazila pa so vedno motivirani z besedilom. V skladbi so jasno razpoznavni štirje odseki. Prvega bi lahko razumeli kot pozdrav dežju, diastematsko pa je zanj značilen fanfarni skok kvarte in osrediščanje na posamezne tone, kombinirano z ustvarjanjem »transparentne« zvočne folije iz osvobojenih fonemov in kanonskega vstopanja glasov, odsek pa se zaključi na gostem, celotonskem akordu. Drugi odsek prinaša kanon, pri čemer tri skupine pevcev iste obrazce ponavljajo v faznih zamikih: prvi del pevcev jih poje brez ponovitve, drugi del jih še enkrat ponavlja, tretji del pa jih ponavlja celo dvakrat, kar ustvarja gosto clustrsko teksturo, povezano s priprošnjo, da bi dež »padal, lil«. Odsek se ob ponavljanju konča na enem tonu, ki predstavlja izhodišče za nove kanone, tokrat zasnovane v obliki padajočih lestvic, spet nekakšni glasbeni onomatopoiji deževanja, ki se izteče v tonsko svobodna glissandiranja. Končni odsek kombinira gosto clustrsko harmonijo in ritmično ponavljanje enega tona – dež naj izmije zaspane oči. Kompozicijski postopek je torej ponovno v funkciji besedila: metaforično bi bilo namreč prehajanje iz gostih akordov v en sam ton mogoče razumeti kot izmivanje clustrske harmonije v en sam tonski center. Modernistični postopki potemtakem v tej skladbi niso sami sebi namen, ampak so ves čas tesno povezani z izbranim besedilom.

Luba v igred se rodi (1981) za mešani zbor je enostavnejša priredba ljudske pesmi, ki ne sodi v kontekst modernizma, kar pomeni, da je skladatelj obravnavanje ljudskega gradiva v tem času vendarle postavljal v drugačen slogovni kontekst kot izvirno zborovsko delo. Posebej zanimivo je to, da se skladatelj odloča za priredbo ljudske pesmi, saj se zdi to v ostrem nasprotju z modernistično doktrino, ki namensko prekinja z romantičnim izročilom (vanj gotovo sodi tudi prirejanje ljudskega gradiva). Seveda Lebič kljub enostavni fakturi ne ostaja pri preprostem harmoniziranju ljudskega napeva, temveč formo širi: tako obdelava razpada na značilni uvodni harmonski »motiv« (kombinacija sekund *c–d* in *f–g*), solistično predstavitev motiva ljudske pesmi, ki spominja na maniro predpevca, zborovsko skupno harmonsko kadenco, »srednji« del, ki harmonijo širi predvsem v vpeljevanjem harmonsko tujih tonov, ponovitev začetka in še nekakšen bolj kontrapunktično zasnovan sklep.

Novembrske pesmi (1982) za glas in orkester prinašajo že v naslovu ime zvrsti, vendar skladatelj ne obnavlja zvrsti pesmi z orkestrsko spremljavo; v Lebičevi uglasbitvi Jarčeve poezije ne gre za ciklus zaključenih samospevov, temveč za osebno formalno rešitev. Skladba je namreč zamišljena kot niz sedmih »pesmi«, le ena izmed njih (peta) pa je pravi samospev s spremljavo orkestra, medtem ko lahko preostalih šest v »romantični« tradiciji razumemo kot pesmi brez besed (vokal v njih ne sodeluje) in kot komentar na osrednji samospev; skladba kot celota je sicer zamišljena v smislu izmuzljivega prehajanja med semantičnim in asemantičnim. Peta pesem vendarle zavzema kar tretjino skladbe in določa osrednji karakter dela, ki raste iz metaforičnega razumevanja »novembrskega« občutja: vremena brez sonca in svetlobe, zaključka cikla letnih časov, jeseni življenja. Osrednji vokalno-instrumentalni stavek in preostali instrumentalni so torej povezani, a ne le na ravni prevladujoče atmosfere, temveč tudi na formalni in materialni ravni. Niz sedmih stavkov si je skladatelj zamislil v jasni obliki skoraj simetričnega loka (popolnoma simetrično obliko bi dobili, če bi skladatelj uglasbitev Jarčeve poezije postavil na četrto mesto), na kar opozarjajo že oznake tempov posameznih stavkov (gl. tab. 16), podobno obliko nato ohranja tudi na mikroravni, torej v izoblikovanosti posameznih stavkov.

Tabela 16: *Simetrična struktura zaporedja stavkov* Novembrskih pesmi

	I	II	III	IV	V	VI	VII
oznaka tempa	<i>Mesto</i>	<i>Moderato assai</i>	<i>Con moto allegro</i>	<i>Impetuoso</i>	<i>Giusto rubato</i>	<i>Moderato assai</i>	<i>Mesto</i>
metronomska oznaka	60	80	120–138	120	72	80	60

Posebnost *Novembrskih pesmi* je, da slogovne spremembe razkrivajo tudi na ravni materiala, pri čemer izstopa uporaba posebnih lestvic (nizi izmenjujočih se poltonov, celih tonov in malih terc), ki mehčajo trde robove modernističnih akordskih grozdov. Lebič uporablja tri variante lestvic oziroma modusov:

1. zaporedje polton, cel ton, polton, cel ton itn. ($\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1 ...) – oktatska lestvica oz. Messiaenov 2. modus
2. zaporedje cel ton, ton in pol, cel ton, ton in pol itn. (1, $1\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$...)
3. zaporedje polton, cel ton, ton in pol, cel ton, polton, cel ton, ton in pol, cel ton, polton itn. ($\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1 ...).

Medtem ko prvi dve lestvici ponujata več možnosti za aluzijo na staro tonalnost oziroma modalnost (posebej konstitucija posameznih tetrakordov, osnovni ton lestvice se že tudi precej kmalu ponovi), pa je zadnja zaradi precejšnje »oddaljenosti« med izhodiščnim tonom in njegovo prvo ponovitvijo (razdalja je dve oktavi, prej

se zvrsti vseh drugih enajst poltonov kromatične lestvice) bližje kromatičnosti dvajstonske tehnike.

Prvi stavek postavlja v središče godala, brenkala in tolkala (tipično zasedbo poznamo iz skladateljevih *Glasov*), kar pomeni, da je »pesem brez besed« tudi barvno jasno profilirana. Oblikovno je zamišljena kot izmenjujoči se niz statičnih akordskih blokov in bolj diastematskih odsekov, v katerih se melodična linija dviguje. Zanimivo je prediranje v harmonsko strukturo statičnih akordskih blokov godal, saj razkriva vzroke za zvočno zmeščanost. Celotno harmonsko sliko bi bilo namreč mogoče razbiti na vrsto konsonančnih intervalnih sozvočij (sext, kvart in terc), ki jih povezuje skupni ton (v prim. 54 je to a^1) ali sekundne oscilacije. Posamezni intervali dajejo tonalni priokus, vendar njihovo sozvenenje in sosledje vendarle še zmeraj prinaša precej gosto kromatično mrežo (v prim. 54 najdemo vse kromatične tone z izjemo tona as). »Mehčanje« melodičnih linij pa Lebič dosega s pomočjo zgoraj omenjenih lestvic, zato je v melodičnem poteku mogoče odkriti pogoste nize izmenjevanja poltonov, celih tonov in malih terc.

Primer 54: *Nalaganje konsonančnih trizvokov v Novembrskih pesmih*

Drugi stavek prinaša kontrastno inštrumentalno barvo, saj v njem dominirajo pihala in trobila, godala pa se večinoma omejujejo na spremljevalno vlogo. V stavku prevladujejo dolgi zadržani toni posameznih glasbil, ki se nato postopoma sestavljajo v barvno raznolike akorde in izolirane melodične arabeske. Šele prav ob koncu stavka pa postane iz skladateljevega zapisa, da »pihala igrajo 'solistično' – rubato, kot odlomke melodije«, razvidna skladateljeva logika, po kateri je mogoče izolirane tone razumeti tudi kot posamezne elemente daljše barvne melodije.

Tretji stavek izkorišča kontrast v teksturi, ki je zdaj bolj ritmično profilirana, kar navajajo že ritmični impulzi v basih klavirja, in melodično fluidna. Stavek ponovno obvladuje blokovsko izmenjavanje med tremi elementi: lestvičnimi pasažami v pihalih, staccato artikulacijo in odseki, ki prinašajo poudarjen ritmični element. Takšno izmenjavanje pripelje med p. o. 21 in 22 do viška, ko se lestvične pasaže instrumentalno še bolj zgostijo.

Prav tako je blokovsko oblikovanje značilno za naslednji stavek, v katerem skladatelj na umetelen način sopostavlja dva motivična bloka in nasloji več inštrumentalnih ravni. Izmenjavanje med blokoma – za prvi blok (**A**) je značilno šestnajstinsko gibanje v flavtah in klavirju, podprto z repeticijami v violinah, drugi (**B**) pa prinaša z repeticijami močnejšo ritmično noto – je tokrat tudi temporalno nadzorovano, saj postajajo bloki **A** vedno krajši (enote so dolge po 16, 12, 9, 7, 4 in 5 osmink), bloki **B** pa se daljšajo (dolgi so po 19, 22, 27, 25 in 38 osmink). Praktično neodvisno od menjav obeh blokov potekajo v drugih violinah, oboah in klarinetih melodično-akordske linije. Blokovsko sosledje in neodvisnost plasti, zavezanih izbranim modusom, daje nekaj »messiaenovskega« priokusa temu stavku, ki pripelje med p. o. 32 in 33 do viška. Ko postane glasbeni tok najbolj razborit, ga pretrga solo flavte, v nadaljevanju pa je tekstura z abruptnimi akordi vedno bolj natrgana (sprva v »ozadju« še slišimo figuracije harfe in vibrafona – podobno idejo je bilo mogoče zaslediti že v skladateljevi *Nicini*). Končni del stavka, v katerem se umiri tudi tempo (*Lento*), služi kot priprava na osrednjo vokalno »točko« – spet prevladujejo zadržani akordi, v katerih lahko prepoznamo delne tonalne like, konec pa prinaša v klarinetih tudi poizkuse vzpostavitev melodične linije.

Emocionalni višek skladbe je uglasbitev Jarčevih ekspresionističnih verzov. Oblika stavka v obrisih sledi formalnemu načrtu skladbe v velikem, saj razpoznamo nekatere poteze oblike loka. Stavek je zamišljen kot sosledje krajših epizod, povezanih z Jarčevimi verzi, ki se med seboj vsebinsko prežemajo in formalno prepletajo (Lebič dveh Jarčevih pesmi, »Sejalca v zimi« in »Molka«, ne uglasblja linearno, temveč ju razkosa na posamezne verze, ki jih nato niza v izvirnem vrstnem redu). Največjo

napetost doseže skladatelj na sredini pesmi, v instrumentalnem komentarju, kjer preproga flažoletov v G-duru dokončno mehča tonsko podobo, v takšno mehko tonsko zaveso pa je nato položena kantilena treh rogov, ki prinašajo podobne kratke melodične fragmente v nepravilnih faznih zamikih.

Šesti stavek se glede na makrozasnovno skladbe pomika nazaj proti izhodišču (oznaka tempa je identična kot v drugem stavku), kar nakazuje tudi kompozicijska tehnika. Sprva se peta pesem prelije v nekakšen fugato (skladatelj najprej predstavi temo v unisonu violončel in kontrabasov), ki se vedno bolj razkraja, dokler tekstura ne postaja podobna tisti iz prvih dveh stavkov, kar pomeni, da imamo opraviti z dolgimi zadržanimi toni in kratkimi melodičnimi fragmenti. Zadnji stavek, nekakšna koda, je pendant prvemu: zadržane akordske tvorbe se izmenjujejo z melodičnimi obrisi, v katerih razpoznamo podobne intervalne strukture kot na ustreznem mestu prvega stavka, harmonska logika soglasja (konsonančni intervali) in nesoglasja (»nekonsonančno« kombiniranje konsonančnih intervalov) pa se preko dolgega ležečega tona *d* prav ob koncu prečisti v prazno kvinto *d–a*.

Podobna harmonska mehčanja – uporaba umetnih modusov, »okus« po tonalnosti, končna prazna kvinta – so morala biti za opus skladatelja, ki se je v prejšnjih dveh desetletjih zavezal modernistični zvočni radikalnosti, precej nenavadna. Vendar je mogoče skladateljeve spremembe razumeti kot konsekventno pot v postmodernizmu: po spremembah na ravni strukturiranja in predvsem na vsebinski ravni (izstopajoče semantične enklave) so sledile spremembe na ravni glasbenega materiala. Odločitev za Jarčevo poezijo, ki prinaša močan eksistencialističen naboj, kaže na to, da se Lebič na vsebinski ravni ni predal nihilistični vsenosti postmoderne, a se je pričel zavedati hermetizma modernizma. To je morala opaziti tudi ocenjevalna komisija na skladateljski tribuni Rostrum v Parizu leta 1985, ki je skladbo uvrstila med deset najuspelejših.

V *Godalnem kvartetu* (1983) se kljub standardnemu žanrskemu naslovu globoko v osemdeseta leta ohranja primarno modernistični slogovni izraz. To pomeni, da v kvartetu ne najdemo semantično poudarjenih mest, slogovnih izstopov, citatov, okruškov ali aluzij – kvartet ostaja v celoti zavezan značilnemu modernističnemu materialu: napetim harmonijam, razširjenim izvajalskim tehnikam, tudi pointilistični teksturi. Delo je skladatelj napisal z mislijo na nemškega založnika (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig) in nemške izvajalce, zato se kot možnost ponuja odgovor, da je Lebič svoj slog nekoliko prilagodil bolj doslednemu nemškemu modernističnemu hermetizmu.

Tabela 17: Formalni načrt za peti stavek Novembrskih pesmi

	a	b	c	d	e	c'	f	g	h	g'	i	f'	d'	e'	a'	i	f'
oznaka tempa	Poco più lento			Allegretto – molto to rimito (grottesque)	Più mosso			četr- tinka = 60	osmin- ka = 88	četr- tinka = 60		četr- tinka s piko = 60	Alle- gretto – molto rimito (grottesque)	Più mosso	Poco più lento		četr- tinka s piko = 60
bese- dilo	»Tako je prav«	»Z zemljo sva zdaj sama«	»Saj zrak že leden«	»Saj inštru- mental- no	»Ne sprašuj me, ne sprašuj!«	»Svet je le- den«	»Česa naj iščem v svetu še«	in- štru- men- talno	inštru- men- talno	inštru- men- talno	»Kot zmo- sem«	»ki v mitev čas zori«	inštru- men- talno	»Ne sprašuj me, ne sprašuj!«	»Tako je prav«	»Kot zmo- sem«	»ki v mitev čas zori«
glas- bena značil- nost	repe- ticije tona	četrton- sko osci- liranje v orkestru, svo- bodna melodič- na linija v glasu	repe- ticije v pev- skem glasu	punktu- alistična tekstura	statična, ponavljajoča se tekstura v orke- stru, si- mulacija ljudske plesne pesmi v glasu	melo- dični kanon med flažoleti čela in glasom	na- ravni flažo- leti G- dura	na- ravni flažo- leti G- dura	melo- dični fra- gmenti rogovih	na- ravni flažo- leti G- dura	»Kot zmo- sem«	melo- dični kanon med flažoleti violon- čela in glasom	punk- tualistična tekstura v orkestru, simulacija ljudske plesne pesmi v glasu	statična, ponavljajoča se tekstura v orkestru, simulacija ljudske plesne pesmi v glasu	repe- ticije tona	»Kot zmo- sem«	»ki v mitev čas zori«
partiturna oznaka	51	51	5 taktov po 53	54	55	3	1 takt pred 57	57	58	58	60	61	63	pet taktov po 64			

V skladu s tradicionalnim klasičnim žanrskim naslovom je skladba sestavljena iz štirih stavkov, vendar v njih ne moremo ugledati znamenj klasičnega sonatnega ciklusa. Stavki so v celoto združeni brez premora (*attacca*), prinašajo določene razlike v izrazu, a spet ne moremo govoriti o tipičnem zaporedju hitrega, počasnega, scherzoznega. Še največ asociacij s preteklim zbuja prvi stavek, za katerega je skoraj v celoti značilna igra ritmičnih zamikov. Po sedmih taktih uvoda, v katerih dominira značilni napeti akord (zaznamujejo ga številna poltonska razmerja) v neperiodično ponavljajočih se pizzicatih, sledi igra ritmičnih zamikov: prva violina prinaša značilno ritmično zaporedje, ki ga v osminkah zakasnitvah obnavljajo tudi preostala godala, pri čemer pa prinese vsako godalo svojo distribucijo tonskih višin, ki se večinoma omejujejo na pet osrednjih tonov (gl. prim. 55). Takšna igra zamikov se večkrat ponovi, material pa zaznamujejo pasaže, dvojemke, hitri glissandi in trilčki, ob koncu tudi sekstolna in kvintolna gibanja »čez strune«. Prav preko takšnih ritmičnih figur se ob zadnjem poizkusu ritmično dogajanje godal sinhronizira in v krajšem odseku godala eksponirajo kontrasten zvočni material, tokrat sestavljen iz različnih perkusivnih zvokov ali razširjenih izvajalskih tehnik (igra z leseno stranjo loka, igra »molto sul ponticello«, udarci po trupu instrumenta ipd.). Nato sledi dobesedna ponovitev igre zamikov in kratkega odseka z razširjenimi izvajalskimi tehnikami – skladatelj je preprosto zapisal ponavljalno znamenje, ki vzbuja appetite, da bi predstavljeni material razumeli v dialektičnem razmerju sonatne forme. Toda nadaljevanje ne prinese pravega izpeljevanja, temveč vnovično ponovitev igre zamikov: odpadeta zgolj prva »igra« in zadnja z daljšim spuščajočim se glissandom; nato pride na vrsto zaključek, ki je podoben uvodu: spet si sledijo neperiodični pizzicati, akord je podobno kot v uvodu zgrajen iz niza poltonskih intervalov.



Primer 55: *Igra ritmičnih zamikov v prvem stavku Godalnega kvarteta*

Če je bilo za prvi stavek značilno nizanje gostih, razgibanih tekstur, zaznamuje drugi stavek zaporedno razpostavljanje različnih, tudi ponavljajočih se tekstur. Prvo (a) zaznamujejo glissandiranja, ki so kasneje povezana s hitrim tremolom,

konec odseka pa je v znamenju pizzicato akordov. Takoj sledi precej kontrasten odsek (b – *Allegretto; scherzevole – ritmico*), po katerem so posejani fragmentirani zvočni dogodki (igra za mostičkom, igra z udarci prstnih blazinic po strunah, flažoleti, perkusivni zvoki), ki ustvarjajo značilno pointilistično »krajino«: slišati je mogoče vrsto nepovezanih zvočnosti, katerih nastopi se zdijo določeni arbitrarno. Nov odsek (c) prekinja s pointilizmom; iz njega jasno izstopa linija viole, ki permutira okoli petih izbranih tonov, te pa osvetljujejo s prozornimi zvočnostmi (flažoleti, tremolo, kratki staccati) ostala godala. Sledi ponovitev materiala iz odsekov a in b, medtem ko je »vrnitev« odseka c samo naznačena z bolj krhkimi zvočnostmi (odpade melodična linija), ki postopoma prehajajo v daljše zadržane akordske agregate, ki služijo kot prehod k tretjemu stavku.

Tudi ta je zgrajen iz krajših ponavljajočih se drobcev, le da so ti zdaj še krajši in še bolj fragmentirani. Za prvega je značilno pohitevanje s pizzicati (a), za drugega združevanje gibljivih dvojemk v goste akordične gmote (b), za tretjega oster izmenjujoč pizzicato male terce (c) in za četrtega osvetljevanje visokih tonov violončela s tremoli v violini (d). Z majhnimi variacijskimi posegi se nato ponovijo odseki a, b in c, pred d pa je vstavljen nov domislek, za katerega so značilne verige trilčkov. Nov material ponovno prinaša zadnji odsek, ki se zaustavlja na zadržanih akordih in ob koncu stavek zaokroža s ponovitvijo izmenjujočih se pizzicatom male terce (domislek c).

Zadnji stavek je domišljen kot premočrtna gradacija, v kateri se izmenjujejo trije tipi materiala: krhke zvočnosti, kombinirane z razširjenimi izvajalskimi tehnikami, akordske zgostitve, pizzicato utripanja in šestnajstinska utripanja. V formalnem pogledu je zato takšen finale v ostrem kontrastu s prvim stavkom: če so slednjega strukturale jasne ponovitve in zamiki ritmičnega materiala, je sklepni stavek domišljen kot nanizanka raznolikega – formalne logike ne določa material, njegove izpeljave ali »vrnitve«, temveč veliko bolj postopoma stopnjujoča se dinamika. Tako je začetek stavka v znamenju dinamično skoraj neslišnih vstopov, ki jim sledi niz delikatnih zvočnosti (flažoleti, osamljeni pizzicati v visokem registru), nato sledijo prva zgoščanja do šestnajstinskih figuracij, za temi pa pride na vrsto odsek s pizzicati in nato tudi akordi. Takšna nizanja materiala (ne nujno v tem zaporedju) se nato še večkrat ponovijo, dva izmed viškov skladatelj dosega tudi s pomočjo aleatorične ritmične razvezanosti, v kateri se izmenjujejo najrazličnejši zvočni dogodki. Finale potemtakem obnavlja dinamično logiko, kakršno je skladatelj zastavil že z zgodnjim *Korantom*.

Kljub temu da skladatelj v partituri *Štirih Kocbekovih pesmi* (1983) za srednji glas in klavir odpira možnost, da se štirje samospevi izvajajo kot cikel ali pa posamično, so uglasbitve Kocbekove poezije vendarle trdno spojene v ciklično celoto. Toda takšna povezanost ni posledica skupnega materiala ali vsebinsko-literarnih

vezi, temveč jo gre povezovati predvsem z zelo izrazitim dramaturškim lokom, ki vodi od začetne pomirjene melodične pesmi k bolj razgibani drugi pesmi in doseže z velikimi viški in dolgimi gradacijami svoj višek v najdaljši, tretji pesmi, ki se pomiri s sklepno zibajočo »uspavanko«. Vsebinsko vse štiri Kocbekove pesmi odpirajo vprašanja minljivosti: predajajo se nostalgичnim spominom, zavedanju groze »izgubljenega človeka«, ki najde svoj mir šele v spancu, ki ga spremlja svetli soj »male lučke« – Lebič tako posredno v svoji glasbi ponovno odpira temeljna eksistencialna vprašanja.

Kristalno - občutljivo
 Kristallenklar - empfindsam

a ca 54 dinamika med f/p dynamik zwischen f/p

gua - - - - - sempre

poco a poco dim

Klav.

♩ I. - - -

gua - - - - -

p accel.

5"

gua - - - - -

(acuto)

ff

♩ = 88 sereno

b gua - - - - - poco riten.

5"

p

♩ = 54

mirno-enakomerno
 ruhig - gleichmässig

c

1 2 3

1 2 3

Primer 56: Dvanajsttonska polja treh klavirskih »podob« iz prve pesmi

V skladu z dramaturškimi potrebami je vsak samospev prepojen s svojo oblikovno logiko in tipičnim materialom. Prvi samospev je v oblikovnem pogledu zamišljen kot niz ponavljajočih se domislekov; nosilno vlogo ima preprosta melodija s pentatonskim prizvokom (Kocbekova pesem nosi naslov »Melodija«), ki jo glas ponavlja med »intarzijami« klavirja in je prevzeta iz Lebičevega dela *Tangram* (iz odseka, ki smo ga poimenovali »arhaika«). Med nastope glasu so umeščene tri različne klavirske statične »podobe«, ki jih skladatelj zaporedoma eksponira v klavirski predigri in ki si delijo skupno krhko atmosfero (slednjo naznačuje tudi skladateljeva oznaka »Kristalno – občutljivo«): prva (a) je zgrajena iz neenakomernega šestnajstinskega pozvanjanja v visokem registru, druga (b) je zamišljena kot niz napetih akordov, tretja (c) pa kot sosledje treh akordov s predločki, pri čemer skupna karakteristika ostaja, da so vse tri »podobe« postavljene v visok ambitus in kontrolirane s pomočjo dvanajsttonskih polj (opaziti ni dosledne dvanajsttonske logike, vendar toni, nabrani v kratkih oblikovnih frazah, skoraj kot po pravilu izpolnjujejo vseh dvanajst kromatičnih poltonov).

Druga pesem je s prvo spojena brez premora, prinaša pa izrazni kontrast. Skladatelj sicer še vedno izrablja predvsem zgornjo polovico klavirskega ambitusa, toda ton se bistveno spremeni (zdaj *Presto*). Osnovni klavirski material, ki prevzame skrajša nekakšno rondojsko vlogo, saj se pojavlja med posameznimi nastopi glasu, zaznamujejo repetitive: leva roka prinaša zelo hitre repetitive, desna neenakomerne. Prvi nastop glasu je oblikovan kot *Sprechgesang*, spremljava pa se razširi na tremole in krajše razložene akorde, ki ponovno zarisujejo prostor dvanajsttonskega polja. Po ponovnih repetitivah sledi v glasu melodično bolj razgiban odsek, ki ga klavir spremlja s številnimi odrezavimi ozkimi clustri. Nato se z določenimi variacijskimi odstopanji zaporedje repetitiv, odseka z govornim petjem in odrezavami clustri ponovi, v zadnjem delu pa se repetitive pomirijo in poniknejo v počasna utripanja in redke nastope clustrov.

Tretja pesem je dramatično središče ciklusa, razpeta je med daljšo predigro in poigro klavirja. Klavirska predigra je iz treh plasti (to nakazuje tudi notacija v treh sistemih): zgornjega predstavlja neperiodično ponavljajoči se interval none (*g–as*), spodnjega pedalni toni *b* in srednjega recitacijsko »nedefinirano« melodično kroženje v nizkih basovskih registrih. Prvi nastopi vokala so večinoma samostojni, značilno je osrediščanje na en ton in počasno vzdigovanje takšnega tonskega sidišča, vmes pa se oglašajo še drobci klavirske predigre. V osrednjem delu se klavirska spremljava z danimi tonskimi zalogami, iz katerih je mogoče improvizirano sestavljati ponavljajoče se tonske verige, povsem prilagaja vokalni liniji, ki je sprva še recitacijska, nato postaja vse bolj razgibana, vanjo se umeščajo vrinki govornega petja in parlando, ambitus postaja vse višji (na višku doseže glas ton *a²*), klavirska

spremljava pa vključuje tudi vse bolj napete akorde, glissande, vržene z dlanjo, in clustre, vržene s komolci. Po doseženem višku s clustri po celem klavirju sledi še klavirska poigra, ki je ponovno iz treh plasti. V srednji dominirajo clustri po belih ali črnih tipkah, zgornja in spodnja plast pa sta zrcalni, kar dokazuje inverzna zgradba akordov. Takšna konstrukcija se postopoma razblinja in vanjo vdira vse več materiala iz uvodne predigre, s tem pa tretja pesem tudi izzveni in se brez premora prelije v zadnjo.

Ta je v karakternem pogledu uspavanka, pogosta ponavljanja in s tem določeno enakomernost je skladatelj narekovala že Kocbekova pesem z značilnim paralelizmom členov (»zaspite«). Klavir prinaša številne ponovitve tona *d* kot centralnega tona skladbe in nato tudi na videz svobodno improvizirane (v ritmičnem pogledu) melodične drobce, ki naj bi glede na skladateljevo navodilo zveneli kot »spominski okruški ljudske pesmi« (Lebič, 1989c, 17). Vmes med ponovitve razdrobljene klavirske melodije so umeščeni nastopi vokala, ki jim daje harmonsko osnovo klavirski pedalni ton *d*. Srednji del pesmi je zamišljen kot daljši solo vokala, v katerem se vokalna linija postopoma dviguje in melodično širi, po doseženem najvišjem tonu (*as*²) in višku pa sledi ponovno kombiniranje okruškov ljudske pesmi v klavirju in krajših vokalno-melodičnih intervencij, pri čemer je klavirju pridodana tudi figura, katere tone je mogoče tolmačiti kot nekakšno »dominanto« k središčnemu tonu *d*. Prav ob koncu se ob zadnjem pevskem zlogu za kratek čas zariše »pomiritveni« trizvok D–dura, nato skladba potihne v dveh vedno krajših okruških ljudske pesmi in prazni kvinti *d–a*.

Skladatelj je svojo *Uverturo za tri instrumentalne skupine* (1985) napisal po naročilu zagrebškega Bienala leta 1985. Da gre očitno za pomembno delo v skladateljevem opusu, je razbrati iz skladateljevega komentarja k skladbi, kjer lahko preberemo, da se uvertura »ponavadi napiše potem, ko je glavno kompozicijsko delo že končano, ko je mogoče z 'uvodom' k opravljenemu še kaj dodati, tudi kritičnega«. ⁴² Še bolj natančno določa skladatelj mesto *Uverture* v svojem opusu s priznanjem, da je »nastala po obsežnejših *Novembrskih pesmih*, med pisanjem *Godalnega kvarteta* in načrtovanjem zborovsko-scenskih prizorov *Faurvel 86*; je poigra in uvod«. ⁴³ Spremembo nakazuje že naslov, v katerem je zajeta zvrstna oznaka, zato je eno izmed pomembnih vprašanj povezano s semantičnimi implikacijami, ki jih prinaša poimenovanje dela. Bi v delu lahko iskali značilno tridelno obliko, gre za nekakšno »uvodno« glasbo ali pa je delo skladatelj res napisal v posebnem ustvarjalnem trenutku – po dokončanem obsežnem delu in med pripravi na novo veliko delo?

42 Koncertni list 1. koncertnega večera Simfonikov RTV Ljubljana, 31. 10. 1986.

43 Prav tam.

Uvertura nosi mnogo skupnih potez s prej nastalimi simfoničnimi skladbami, vendar nekatere značilnosti že kažejo, da je skladatelj nekoliko spremenil svoj slog.

»Stopnja zrelosti« se najočitneje kaže v izbiri centralne ideje, iz katere je izpeljana celotna skladba, in je deloma zajeta že v naslovu. Celotni orkester je razdeljen na tri skupine in večina glasbenih domislekov je izpeljana prav iz te posebne prostorske razporeditve inštrumentov, ki omogoča številne zvočne rešitve. Tako se lahko glasbeni tok odvija kot dialog med posameznimi inštrumentalnimi skupinami oziroma prostorskimi »enotami«, zvok lahko prehaja po prostoru (abruptno zdaj z ene in nato z druge strani ali postopoma od ene k drugi skupini), iz takih zvočno-prostorskih domislekov pa je izpeljana tudi ideja oscilacije, ki ne zaznamuje samo prostorskega potovanja zvoka od ene instrumentalne skupine k drugi, temveč tudi gibanje posameznih inštrumentov (glissando) in dinamiko (združena hitri crescendo in decrescendo). Osrednja ideja je torej imanentno glasbena, še več, povezana je z osnovnimi akustičnimi zakonitostmi, ki določajo tudi strukturo glasbenega stavka.

Glede na naslov bi pričakovali, da je *Uvertura* zasnovana tridelno, vendar take oblikovne sheme iz skladbe ne moremo razbrati. To dokazuje, da se avtor vendarle ne želi vezati na vse semantične implikacije, ki jih prinaša tradicionalna zvrstna označba, temveč samo na tiste najbolj zunanje: skladba je razmeroma kratka (10 minut), v njej prevladujejo »intradni zvočni liki«⁴⁴ – uvertura kot uvodna glasba, ki mora aktivirati poslušalca za nadaljnja dogajanja. Že iz avtorjeve skice⁴⁵ formalne zasnove skladbe ne moremo razbrati tridelnosti, temveč sosedje štirih precej samostojnih in med seboj neodvisnih formalnih blokov, ki naj bi bili po svojih dolžinah (število taktov) ujeti v razmerja zlatega reza, pri čemer je razmerje med posameznimi enotami vedno konstantno: $a : b = b : c = c : d$.

Tabela 18: *Formalni načrt za Uverturo, kot ga razodevajo skladateljeve skice*

a	b	c	d
0–89	90–144	145–233	234–377
signali	repeticije v grupah (oscilacije)	udarci	nižišče + gradacija

Kot smo ugotovili že pri analizi *Glasov*, se skladatelj v kompozicijskem procesu ne drži vseh v skici začrtanih smernic – končna formalna podoba *Uverture* je nekoliko drugačna, a je še vedno vpeta v razmerja zlatega reza (števila taktov posameznih odsekov so povezana s Fibonaccijevim zaporedjem), nespremenjeni ostajajo tudi osrednji zvočni domisleki (signali, oscilacije, repetitije, udarci, gradacija).

44 Prav tam.

45 Hrani jo skladatelj.

Tabela 19: *Formalni načrt* Uverture za tri instrumentalne skupine

1	2	3	4	5
0–54	55–83	84–140	141–230	231–277
signali	oscilacije v grupah	repeticije in udarci	prvo nižišče in gradacija k »reprizi«	drugo nižišče in konča gradacija
0– 13–34		84 (a) –90 (b) –99 (a ¹) –102 (b ¹) –108 (a ²) –110 (b ²) –114 (a ³) –124 (c)	141–178–187 (»repriza«) – 208	231–248

Primerjava s skico nam pokaže, da je skladatelj skrajšal začetne »signale« in razširil drugo polovico skladbe z dvojnimi nižiščem in sledečo gradacijo. Zaradi tega so se nekoliko podrla razmerja zlatega reza, čeprav je iz števila taktov v posameznih odsekih še vedno razvidno, da skladatelj pri določanju dolžine formalnih delov z majhnim odstopanjem vendarle sledi Fibonaccijevemu zaporedju.

Forma skladbe, ki ni v neposredni zvezi z naslovom, in sicer ne s klasično tridelnostjo uverture (na to asociira le »vrnitev« akorda iz začetnih signalov v četrtem formalnem odseku) ne s središčno zvočno-prostorsko idejo, je dobro premišljena, razmerja med posameznimi odseki so skrbno pretehtana. Kako zelo je skladatelju pomembna formalna razpostavitve, izdajajo skice, iz katerih je razvidno, da si je skladatelj v notno črtovje najprej začrtal taktne, ki jih je oštevilčil in z dvojno črto že vnaprej naznačil začetke oziroma konce posameznih formalnih odsekov. Čeprav se je začetni načrt v nadaljnjem kompozicijskem procesu nekoliko spremenil, skladbo vendarle zaznamuje značilna formalna izčiščenost in preglednost. To skorajda »plastično« izmenjavanje največkrat med seboj kontrastnih formalnih blokov gre verjetno pripisati tudi nekoliko drugačnemu načinu izbiranja tonskih višin, povezanem z značilnimi lestvicami, prvič uporabljenimi v *Novembrskih pesmih*. Prav izbira lestvice lahko daje posameznemu formalnemu odseku specifičen »ton«, ki pripomore k večji formalni preglednosti.

Da je skladateljeva osrednja pozornost namenjena predvsem formalni gradnji, nam dokazuje tudi razmerje med makro- in mikroformo: osnovni domisleki, ki določajo dimenzije makroforme (zvočno-prostorska ideja in uravnoteženost dimenzij posameznih odsekov s pomočjo Fibonaccijevega zaporedja), obvladujejo tudi najmanjše delce skladbe. To je razvidno že iz samega začetka skladbe, ko so takoj »eksponirane« vse tri glavne ideje:

1. začetnemu tremolu velikega bobna v prvi instrumentalni skupini sledi odgovor v tretji instrumentalni skupini – *ideja dialoga med instrumentalnimi skupinami*

2. prvi veliki boben stopnjuje dinamiko od *pp* k *p*, medtem ko drugi veliki boben začne z dinamiko *p* in se vrača v *pp* – *ideja oscilacije v dinamiki*
3. zaradi tega dvojega, to je »odgovora« drugEGA velikega bobna prvemu in oscilacije v dinamiki, pride do značilnega prostorskega potovanja zvoka – *ideja »prehajanja« zvoka*.

Skladatelj takoj na začetku uveljavlja tudi središčni koncept formalnega strukturiranja: po »uvodnem« delu s »prehajanjem« zvočnosti med obema velikima bobnom in nato med tremi činelami se intradni glasovi trobil oglasijo v 13. taktu, ta del pa se konča v 33. taktu, ko nastopi zaključni del »signalov«, ki traja vse do 54. takta (gl. tab. 19) – tudi strukturiranost manjših delov posameznih formalnih odsekov je, podobno kot formalni odseki, določena s Fibonaccijevim zaporedjem (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55).

Izmenično »prehajanje« zvočnosti v tolkalih (velika bobna, činele) pripravlja prvi crescendo in s tem nastop »signalov« – agresivnejšega akordskega bloka, ki se bo v skladbi še ponavljal, in fanfarnih linij trobent v vseh treh instrumentalnih skupinah. Melodični vzorci vseh treh trobent so med seboj v kanoničnem razmerju, tonske višine so izpeljane iz lestvice, v kateri si izmenično sledita interval sekunde in terce.



Primer 57: Lestvica za fanfare trobent in iz nje izpeljana melodična linija trobente v prvi instrumentalni skupini

V vseh trobentah se kanonično ponavljajo uvodni večji padajoči skoki, kar daje sicer statičnemu akordu v ostalih inštrumentih večjo »notranjo« gibljivost, ki jo še poudarjajo oscilacije v dinamiki in ponovitev fanfar trobent v inverziji. Tem silovitim fanfaram v trobilih in oscilirajočemu akordu celega orkestra sledi vrsta zgoščenih akordov godal v skupnem ritmičnem utripu, ki ga zopet prekinajo fanfare, tem pa sledijo ponovno zgoščeni akordi v godalih. S tem se prvi, »predstavitveni« del uvodnih »signalov« zaključí: skladatelj je »eksponiral« vse osrednje ideje in jih »vpel« v 33 (Fibonacci!) taktov. Sledi hkratna dvigajoča se melodična linija trobil v vseh treh instrumentalnih skupinah, ki v crescendo pripelje do fortissima akorda – ta je v glavnih obrisih (terčna gradnja, jasno izražen osnovni ton) podoben akordu fanfar. Potem se dvigajoče in spuščajoče melodične linije porazdelijo med posamezne skupine in skupaj s spuščanjem se umirja tudi dinamika in glasbeni tok

se za trenutek zaustavi na ležečem tonu f^1 v godalih, ki služi kot zaključek prvega formalnega odseka in začetek sledečega dela.

Tega zaznamuje kratek motiv treh poltonov, ki še poudarja idejo osciliranja. Sestavljen je namreč iz treh spuščajočih se poltonov (tak zoženi ambitus naj bi aludiral na »balkansko melodiko«⁴⁶), skladatelj pa ga ves čas permutira in s tem nekoliko spreminja, rahle modifikacije doseže tudi z minimalnimi ritmičnimi spremembami (avgmentacija, diminucija). Motiv ves čas ponavljajo skupine treh inštrumentov, hkrati se seli tudi iz ene inštrumentalne skupine v drugo. Zelo enostaven motiv z zelo ozkim ambitusom in monotono ritmično podobo (dve enaki noti in ena nekoliko skrajšana), njegove konstantne permutacije, rahle ritmične spremembe, zakasnitve pri vstopih posameznih inštrumentov v vsaki skupini, prehajanje iz ene instrumentalne skupine v drugo in nenazadnje oscilacijska dinamika dajejo temu delu značilno podobo cirkulirajočega zvoka na več nivojih:

1. z rahlimi ritmičnimi zamiki se v posameznih skupinah v različnih inštrumentih ponavlja osnovni motiv
2. motiv se zaradi svoje enostavnosti (tako melodične kot ritmične) spreminja, vendar spremembe zaradi malega števila elementov (trije toni) zaznavno »krožijo« okoli istega domisleka
3. zvok se kontrolirano seli iz tretje instrumentalne skupine v drugo, nato v prvo in spet od začetka v tretjo.

Tretji formalni odsek zaznamuje konstantno menjavanje dveh glasbenih enot: hi-trih in silovitih repeticijskih tonov v trobilih in godalih (a) ter enakomernih ritmičnih udarcev, ki se z različnimi tolkali selijo iz ene v drugo instrumentalno skupino, kombiniranih z akordi z oscilirajočo dinamiko v prav tako različnih skupinah (b). Obe enoti pa vendarle zaznamuje ista ideja, to je udarni ritmični utrip najprej repeticijskih istih tonov in nato konstantnih, enakomernih udarcev tolkal, medtem ko je razlika vezana na »prostorsko« zvočnost. Če je za prvo enoto značilno neenakomerno utripanje tonov, ki pa vendarle hkrati poteka v vseh skupinah, je za drugo značilno prostorsko »prehajanje« zvoka. Silovito utripanje tonov v vseh skupinah poteka v zelo zoženem ambitusu – zajema le tri tone (nekoliko drugače je le v prvem nastopu, ko zajemajo repeticijske tone es^1, f^1, g^1 in as^1 , drugič se ponavljajo toni eis^1, fis^1, g^1 in tretjič gis^1, a^1, b^1). Razmerje v dolžini obeh izmenjujočih se enot je vsakič logično kontrolirano: divjim repeticijskam sledi vedno nekoliko daljši mirnejši, akordski del (razmerje med številom taktov enot a in b je 6 : 9, 3 : 6 in 2 : 4). Repeticijske se razširijo v pravo gradacijo šele v četrtem nastopu, ko zajemajo tone d^1, es^1 in e^1 (vse repeticijske skupaj so torej zajemale tone kromatične lestvice od d^1

46 Skladatelj naj bi pri tem imel v mislih kraj prve izvedbe. V pogovoru s skladateljem 30. 11. 2001.

do b') – obenem se ustavlja hitri ritmični utrip v godalih. Od tu naprej nadaljujejo samo godala, ki se preko nekaj glissandov ustavijo na tonih g in a , še vedno pa se nadaljuje glavni domislek tega tretjega dela – izmenjavanje med ritmično neenakomernim in umirjenim. Tako se v godalih izmenjujejo najprej neenakomerni vstopi poudarjenih tremoliranj in nato zadržani toni. Postopek se štirikrat ponovi (podobno kot prej menjavanje med enotama a in b), nato vsa godala obležijo na daljšem tonu a v pianissimu.

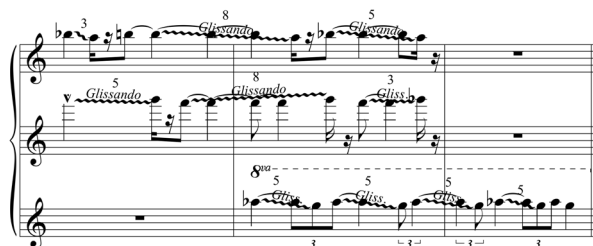
Četrty formalni odsek je najboljšežnejši (to je posledica formalne ujetosti v Fibonaccijevo zaporedje, pri katerem je vsaka naslednja vrednost vsota prejšnjih dveh) in hkrati najbolj raznolik, v njem pa dominira ena izmed oblik oscilacij oziroma prehajanja zvoka – glissando. Ta najprej zaznamuje parte treh trombonov, ki z glissandirajočim gibanjem navzgor in navzdol pripravljajo zvočno spremljavo h kratki melodični misli v prvih violinah. Ta je očitno sestavljena iz tonov vrste, v kateri se izmenjujejo celi toni in poltoni.



Primer 58: Melodični okrušek z začetka četrtega formalnega odseka *Uverture in njegova izpeljava iz lestvice*

Ker je tekstura razredčena, iz nje jasno izstopa ta kratka melodična misel, ki daje zaradi pritajene dinamike odseku značilno razpoloženje »nokturna«. Nastop melodije se še enkrat ponovi, potem se pri p. o. 16 glissandiranje preseli v godala, ki vstopajo postopoma in širijo ambitus navzgor. Pri tem se v električnih orglah popolnjuje akord, ki je dopolnjen dva takta pred p. o. 17, ko so isti toni zadržani tudi v violinah in violah. Glissandiranje se za trenutek ustavi, trobente pa začno z že znano igro zvočnega »prehajanja« iz ene instrumentalne skupine v drugo. Takt po p. o. 18 se glissandiranje, ki je tokrat hitrejše in intenzivnejše, preseli v viole in violončela, trobente nadaljujejo z igro odgovorov, vendar izvajajo daljšo melodično linijo, ki se zdaj oscilirajoče (nekaj korakov navzgor pa spet navzdol itn.) dviga, dokler ne dosežejo prve violine v fff dinamiki najvišjega tona f . Kratki četrtrtonski glissandi nato obvladujejo parte pihal v prvi instrumentalni skupini. Skladatelj ta del torej dejansko prežame z idejo osciliranja: konstantni glissandi (tudi vrsta oscilacije) se selijo iz ene orkestralne skupine v drugo, obenem potujejo tudi po različnih prostorsko razpostavljenih instrumentalnih skupinah. Vendarle se v mikrostrukturi

tega četrtega dela kažejo tudi razmerja, ki določajo obrise makrostrukture – ritmične dolžine četrtrtonskih glissandov pihal namreč določajo zaporedja števil iz Fibonaccijeve vrste. Tako je v prvi flauti prvi glissando dolg tri osminke, drugi osem in tretji pet ter tako naprej, v drugi flauti določa te dolžine zaporedje 5, 8, 3, v malem klarinetu 5, 5, 5 in v solo violi 3, 3, 3.



Primer 59: *Ritmična trajanja glissandov v pihalih, določena s števili iz Fibonaccijevega zaporedja*

Glissandiranju pihal in solističnih godal v visokem registru se pridružijo težki nastopi v basovskih instrumentih. Dve vmesni pasaži pihal še bolj razgibata teksturo in v trenutku, ko v nizkih instrumentih nastopi ton *D*, doseže skladatelj višek s ponovitvijo masivnega akorda, ki je zaznamoval že začetne »signale«. Višek je, strukturno gledano, hkrati tudi že repriza, vendar akorda tokrat ne trgajo fanfare trobent, repriza torej ni dobesedna; skladatelj pa ohranja idejo oscilacije, tokrat z dinamiko, ki prehaja neusklajeno med posameznimi instrumenti med *p* in *ff*, in z glissandi godal, s katerimi pa ne pride do prave zamenjave harmonske zavese, temveč le do izmenjave posameznih tonov med instrumenti. Da gre res za reprizo, je jasno, ko se ponovi vrsta zgoščenih akordov v godalih: najprej nastopijo akordi, ki so v prvem formalnem odseku sledili drugim fanfaram, in nato tisti, ki so sledili prvim. Od te jasne reprize naprej se glasbeni tok tega formalnega odseka umirja. V nadaljevanju sledi še vrsta akordov: bolj odsekanih udarcev kot tudi daljših, ležečih harmonij, skladatelj pa vmes svobodno parafrazira še domislek, ki ga je prvič predstavil na koncu tretjega formalnega odseka, ko so se v godalih izmenjevali najprej neenakomerni vstopi poudarjenih tremoliranj in nato zadržani toni.

Poslednja gradacija se začne iz nižišča. Nad basovskim tonom »lebdijo« krhki flažoleti v violinah in glissandi timpana, na katerem leži činela, vmes se vrstijo nastopi trombonov, ki ne ustvarjajo tona, temveč le spuščajoč in padajoč šum zraka. Nastopi se gostijo, v kontrabasih pa se ležeči toni vse večkrat izmenjujejo s kratkimi tremolo triolskimi figurami. Prava gradacija se začne z nastopom šestnajstinskih figur v violončelih in basovskem klarinetu ter udarci »à la Macedonian« po dveh velikih bobnih in nizkem timpanu v vseh treh instrumentalnih skupinah. Značilni udarci,

najprej bolj gosti in nato vedno redkejši, se prostorsko »selijo«, prav tako tudi enakomerne ponovitve akordov v trobilih. Te so zvezane še z idejo oscilacije – repetitije akordov so povezane z oscilirajočo dinamiko. Na ta način skladatelj uresničuje kar dva domisleka, povezana s središčno zvočno-prostorsko idejo, celotni glasbeni tok pa se spremeni v prostorsko nihanje (oscilacija in »kroženje« zvoka). Tekstura postane še bolj razgibana z glissandi godal in hitrimi dvigajočimi in spuščajočimi se pasažami pihal, dokler se glasbeni tok ne spremeni v divje utripanje akordov v dveh različnih ritmih: večina pihal in trobil divje in »mehanično« utripa v triolah, nekoliko počasnejši ritem pa prinašajo akordi v godalih in udarci velikih bobnov in timpana. Po šestintridesetih triolskih udarcih, torej na samem višku, se skladba z odrezavim akordom zaključuje.

Posebna izčiščenost *Uverture* je posledica izredno ekonomične izbire in obdelave glavnega materiala. Skladba raste iz treh osnovnih idej, od kateri sta dve skriti že v naslovu: *Uvertura za tri instrumentalne skupine* v svojem poimenovanju nosi semantične implikacije, ki pa ne zadevajo toliko oblikovanosti dela (klasična tridelnost) kot značaj kompozicije – v veliki meri namreč prevladuje zvočno silovitejša intradnost (začetne fanfare trobent, repetitije trobil v tretjem formalnem odseku, sam konec, ujet v premočrtno gradacijo), ki jo je moč povezovati s slovesnostjo in pompoznostjo zvrsti uverture, kakršna je bila značilna zlasti za »klasične« uverture v času pred »modernističnim« razpadom zvrsti. Druga ideja se nanaša na drugi del naslova: orkester je razdeljen na tri instrumentalne skupine, s katerimi lahko skladatelj izrablja različne zvočno-prostorske efekte. In ti zaznamujejo tako makro- kot mikronivo skladbe. Na makronivoju se to kaže kot značilno »prehajanje« zvoka iz ene instrumentalne skupine v drugo, s čimer doseže skladatelj »kroženje« zvoka in njegovo prostorsko lokalizacijo. Takšno »prehajanje« in »kroženje« zvoka po prostoru je močno povezano tudi z oscilacijo – občutkom »nihanja« zvoka, ki se na makronivoju realizira prostorsko, na mikronivoju pa zadeva tonske višine in jakost: tako so pogosta glissandiranja inštrumentov (glissando se seli iz ene v drugo skupino inštrumentov v celem četrtem formalnem odseku) in dinamika, razpeta med hiter crescendo in takoj sledeči decrescendo. Ta druga ideja zaznamuje tako del kot celoto, v podobno strogem smislu – da del odslikava značilnost celote – pa je zamišljena tudi struktura skladbe, ki je povezana s Fibonaccijevim zaporedjem. To namreč določa tako večje formalne odseke kot tudi manjše – najočitnejše je to v prvem formalnem odseku, ki traja 54 taktov, znotraj njega pa sta še zelo jasni ločnici pri 13. in 33. taktu – in igra pomembno vlogo tudi pri kontroli distribucije posameznih elementov.

Tri osrednje ideje skladbe – iz naslova povzeta intradnost, zvočno-prostorsko osciliranje in strukturiranost glede na Fibonaccijevo zaporedje – med seboj niso

neodvisne, temveč so sprepletene v gosto mrežo; prva in druga ideja sta močno povezani s semantičnimi implikacijami naslova, drugo in tretjo družijo značilna enovita zaznamovanost tako dela kot celote. In prav to »organicistično« idejo – vsak manjši delec izdaja strukturiranost večjega delca, iz dela je razumljiva celota – lahko povežemo s slogovnimi vprašanji. V *Uverturi* ne najdemo značilnega povezovanja različnih »svetov« in s tem posledično povezane heterogenosti. Prav nasprotno, organicistična ideja povezuje vsak delec *Uverture* v enotno »telo«, težko pa bi ločevali različne »svetove«: posamezni formalni odseki skladbe se ne ločijo med seboj po slogovnih značilnostih ali »stopnji semantičnosti«, temveč predvsem po principu kontrasta, ki zaznamuje način obdelave materiala. Izkaže se, da bi v *Uverturi* veliko prej kot postmodernistične poteze lahko našli kake predmodernistične, tradicionalne oblikovne prvine; na te še posebej spominjata akordični liniji godal po fanfarah trobent v prvem formalnem odseku (posebno veljavo jim daje tudi ponovitev v »reprizi« četrtega formalnega odseka) in kratki melodični »vzdih« z začetka četrtega formalnega odseka. Ti so »melodično« transparenti predvsem zaradi svoje tonalne podobe: skladatelj namreč črpa iz lestvice, za katero je značilno menjavanje celega tona in celega tona s poltonom. Prav ta zamenjava serij z lestvicami je »odgovorna« za nekoliko manj agresivno zvočnost in večje »blagoglasje« – skladatelj se torej ne zapira več hermetično in ne išče za vsako ceno novega. Prednost imajo izčiščenost, preglednost, jasna strukturiranost ter organska povezanost dela in celote. Takšno »stopnjo zrelosti« sicer lahko povezujemo s splošnim »umirjanjem« glasbenega »jezika«, ki je značilno za sredino sedemdesetih let v zahodnoevropski glasbi, vendar je prav tako lahko znanilka skladateljevih izkušenj, pridobljenega mojstrstva in končno slogovne stabilnosti – čas iskanja lastnega izraza je mimo, skladatelj je našel svoj osebni »glasbeni jezik«. Na ta način gre najbrž razumeti skladateljevo misel, da se uvertura »ponavadi napiše potem, ko je glavno kompozicijsko delo že končano«.

3.4 »Nova gramatikalnost« modernističnih in postmodernističnih sintez: individualna izraznost, idejna izčiščenost, osebna pomiritev modernizma in tradicije (1986–)

V tem skladateljevem »zadnjem« slogovnem obdobju pride do končnega prečiščenja raznolikih impulzov, ki so se v skladatelju nabirali vse od prihoda v Ljubljano in se nato stopnjevali z obiskom različnih festivalov sodobne glasbe. Lebič zdaj ne niha več med modernizmom in postmodernizmom, temveč z veliko mero samozavesti svoja dela opremlja z okruški citatov, fragmentov preteklosti ali aluzijami na druge glasbene zvrsti, s čimer dosega širšo semantično asociacijskost, ki

vodi do večje komunikativnosti njegovih del. Lebič pri tem ne postopa enostavno, saj se ne odreka dediščini modernizma, temveč prav nasprotno na njej zida osebni glasbeni jezik: morje modernističnih izrazil prebadajo številne aluzije, ki nato sprožajo povednost. Poleg takšnega povečanja semantičnih mest (najti jih je v tako rekoč vseh kompozicijah, nastalih od sredine osemdesetih let dalje) se spremeni tudi material: Lebič v praktično vseh skladbah uporablja značilne lestvice, ki so jasno zaznamovale že *Novembrske pesmi* in *Uverturo za tri instrumentalne skupine* in prinašajo zmeščano zvočnost onkraj napetosti kromatičnega totala. V sklop, ki ga zaznamuje večja potreba po komunikativnosti, bi nedvomno prav tako lahko umestili številna dela, ki so posejana z omejenimi gledališkimi gestami (to velja predvsem za zborovska dela).

Dodatne spremembe opazimo tudi v skladbah zadnjega desetletja, v katerih postajajo slogovna nihanja čedalje očitnejša in večja – tako je v skladbah pogosto mogoče izrazito ločiti dva slogovna substrata: modernističnega in nemodernističnega. Osamljene semantične enklave so se povečale in spremenile v »otoke«, ki enakovredno komunicirajo z modernističnimi izrazili, kar izdaja skladateljevo veliko spoštovanje tradicije.

Fauvel '86 (1986), vokalno-instrumentalno scensko delo za mešani zbor, klavir, tolkala, druga priročna glasbila in trak, napisano za Akademski pevski zbor Tone Tomšič, je pomemben mejnik v Lebičevem opusu. To najavljata nenavadni žanr in izbrana snov. Tako druženje vokalno-instrumentalnega, torej oratorijskega, s scen-skim kot nanašanje na srednjeveško literaturo in glasbo prinašata jasne aluzije na znamenito Orffovo scensko kantato *Carmina burana*, čeprav se seveda Lebičeva hotenja, postopki in material bistveno razlikujejo od Orffovih. Navdih za svoje delo je skladatelj črpal iz francoske srednjeveške pesnitve, moralitete o človeških slabostih *Roman de Fauvel*, ki jo pripisujemo klerikoma Gervaisu de Busu in Chaillou de Pesstainu. Delo je satirične narave in govori o konju, ki je nezadovoljen s svojo nastanitvijo v hlevu, zato se želi dokopati do največje sobane svojega gospodarja, pri čemer mu pomaga boginja Fortuna. Kmalu se uspešnemu konju priklanjajo številni predstavniki cerkve – zmagala sta korupcija in greh. Fauvel (njegovo ime je kratica za »lepe čednosti«: Flatterie, Avarice, Vilenie (pisano Uilenie), Variété, Envie, Lâcheté) se po posredovanju Fortune poroči (na poroki je med drugim mogoče srečati Prešuštvo, Poželenje in Venero), ob koncu pa Fortuna najavi, da bo Fauvelova zveza dala še bolj krivične voditelje.

Skladatelju je besedilni koncept pripravila žena Jelena Ukmar, poleg odlomkov iz francoskega srednjeveškega originala pa so v skladbi uporabljene tudi pesmi in pre-pesnitve Janeza Menarta ter fragmenti poezije Milana Jesiha in idej Petra Kušarja, kar sicer skladatelj izrecno ne navaja (Loparnik, 1989, 60). Lebičev namen kljub

uporabi srednjeveškega glasbenega materiala (*Roman de Fauvel* je precej gosto posejan z notnimi zapisi) ni bil obnavljati zgodovinske situacije, temveč s pomočjo zgodovinske primere jasno zarisati aktualni trenutek, s čimer je *Fauvel* '86 dobil izrazito družbenokritične podtöne, zato ga je z današnje zgodovinske distance mogoče razumeti kot precej jasen opomnik takratni oblasti, ki pa se na delo ni odzvala. Lebič priznava, da je skladba »nastala iz neke 'svete jeze' družbene kritičnosti« (Forstnerič Hajnšek, 2010, 14). Seveda pa skladatelju druženje starega in novega ni služilo le kot sredstvo za vzpostavljanje kritičnega odnosa, temveč prinaša pomembne spremembe tudi na slogovni ravni: neposredno soočanje srednjeveškega glasbenega materiala z modernističnim (harmonski grozdi, razširjene vokalne tehnike, aleatorični obrazci) lahko razumemo kot tipično postmodernistično sopostavljanje disparatnega materiala, zato da bi iz teh drastičnih kolizij izstopili povedni elementi. Ti so v primeru *Fauvela* jasno povezani z družbenokritičnimi ostmi, naperjenimi proti aktualni oblasti. Podobno asociativnost dosega Lebič z drugim dihotomičnim soočanjem: v forme in logiko umetniške glasbe vdirajo namigi na popularno glasbo (neprekinjeni ritmični utrip, agresivna elektronska zvočnost), ki jo je podobno kot v glasbi A. Schnittkeja mogoče razumeti kot šifro za »padlo« glasbo in tako posledično za zlo.

Pomemben dodatni povedni element je povezan z dejstvom, da je *Fauvel* namenjen scenski izvedbi (nekatera scenska napotila je skladatelj trdno fiksiral v partituri), da postanejo gibanje zbora na odru (koreografijo za krstno izvedbo je pripravila Ksenija Hribar), osvetljava in gestika pevcev pomembni nosilci dogajanja, »zgodbe«. *Fauvel* se torej žanrsko giblje na tanki meji med oratorijem, opero in zborovsko kompozicijo ter na ta način odslikava specifične žanrske zagate glasbenega gledališča 20. stoletja, ki je iskalo forme, kar najbolj oddaljene od zgodovinsko iztrošenih opernih rešitev. V *Fauvelu* nosijo nosilno težo naracije teksti, posneti na magnetofonski trak: ti lahko zgodbo pripovedujejo ali osvetljujejo (Pripovedovalec), spet drugič pa imamo opravka z monologi glavnih protagonistov (Monolog Fauvela, Monolog Fortune, Kadenca Pripovedovalca). Zbor dogajanje in besedila s svojimi gestami in premiki predvsem komentira ali ilustrira (Fauvelova poroka), mestoma se spremeni v brezimno množico, ki se distancira od Fauvelovih »metod« in jasno izpričuje, da ves svet ni samo zlo, s čimer razkriva osrednjo misel dela, oblikovano sicer kot tipično Lebičevo dihotomijo – »Iz temne smo in svetle polovice.«

Skladbo sestavlja v skladu s kratico naslova dela šest neprekinjenih stavkov, vsak pa je povezan z eno izmed Fauvelovih nečednosti, pri čemer vsak stavek razpada še na posamezne odseke, ki razkrivajo ciklično zasnovano dela (ponavljanje materiala). Prvi stavek, »Flatterie« (Priliznjenost), služi za predstavitev glavnega

»junaka«, scensko pa je v središču postopno prihajanje zbora na oder in njegovo osvetljevanje. Uvodu (I/A)⁴⁷ s hitrim šepetanjem latinskega besedila in nekaj tolkalnim udarcem sledi postopno prihajanje moških pevcev na oder (I/B). Ti v dani ritmični kombinaciji posamično poudarjeno izgovarjajo samo soglasnike latinskega besedila, s čimer nakazujejo, da Fauvel, »Vse-zlo«, sicer »hoče spregovoriti, a tega še ni sposobno,«⁴⁸ in stopajo na oder, pri čemer vsak glas »spremlja korak«, po vsakem narejenem koraku pa zborist(i) za kratek čas »zamrznejo« in začudeno pogledajo. Na podoben način prihajajo na oder ženske zboristke (I/C), le da nastopajo hitreje, da so njihovi »koraki lahkotnejši«,⁴⁹ medtem ko moški nadaljujejo s svojimi vzorci, ki se mestoma prečistijo do izgovora celih besed. Šele v naslednjem odseku – »... med stezami potokov stoji naše mesto ...« (I/D) – se šepetu in izgovarjanju pridruži petje. Ženske solistke prinašajo recitativne obrazce na enem tonu, ki se končujejo z bolj razgibanim okrasjem (osciliranje za terco, sekundni izmiki) in tako spominjajo na gregorijansko psalmodiranje: toni vstopov (preostale pevke gradijo iz danih tonov harmonsko zaveso) pri tem gradijo dva zmanjšana kvintakorda, ki ju je mogoče pretolmačiti v značilno oktatsko zaporedje cel ton, polton (*b-cis-d-e-f-g*). Ob koncu takega postopka Pripovedovalec iz zvočnika (magnetofonski trak) razloži pomen imena Fauvel, nato sledi »glasbena« »Najava zla« (I/E). Pevci pričenjajo v nizkem ambitusu s »povsem sproščenim grlom«⁵⁰ in izvajajo aleatorične figuracije, ki s postopnim vstopanjem glasov zarisujejo kromatične komplekse v sredinski legi glasov. Po doseženi največji gostoti moški glasovi prevzemajo nove obrazce, za katere je značilno hkratno petje in žvižganje, nad takšno osnovo pa vstopajo ženske solistke s kratkimi, fragmentiranimi obrazci, razpetimi med pevske okruške in recitiranja. Po novi zgostitvi sledi »Izklicevanje Fauvela« (I/F), v katerem zboristi odrezavo in kričavo izgovarjajo imena, iz katerih je zgrajeno Fauvelovo ime, ob koncu stavka pa dobi »Vse-zlo« (I/G) tudi svoj zvočni »portret« v obliki posamičnih vstopov na tonu *b* in nato počasnih obojesmernih glissandov, ki vodijo do gostega akorda v *ff* dinamiki in ponovnega kričavega izštevanja.

Drugi stavek, »Avarice« (Skopost), prinaša s svojo močno ritmičnostjo jasen kontrast. Prvi odsek, »Lakomnost« (II/A), vzpostavlja značilen ritem z menjavanjem dvodobne in tridobne mere, ki ga vzpostavljata moški zbor z ritmičnim izgovarjanjem fonemov in zlogov *a-va-rice* ter udarjanjem z ного ob tla in tolkala. Takšen močan ritem se izteče v »Pesem oblasti« (II/B), prvi vdor srednjeveške glasbe (na misel pride baladni slog Philippa de Vitryja, ki bi lahko bil tudi eden

47 Zapis izkazuje stavek (rimska številka), odsek (velika tiskana črka) in pododsek (mala tiskana črka).

48 Lojze Lebič, *Fauvel* '86, rokopis, str. 2.

49 Prav tam, str. 6.

50 Prav tam, str. 11.

izmed avtorjev glasbe v rokopisu *Roman de Fauvel*; Wathey, 2014). Gre za duet dveh falzetistov (forma izdaja poteze oblike bar), ki ju spremljajo ustrezni historični instrumenti (kljunasta flavta in kraguljčki/tamburin). V nadaljevanju (»Izprijenost« – II/C) je v središču zopet ritmični element: »zbor se obrača proti poslušalcem«⁵¹ in na različne ritmične načine izgovarja zloge a-va-rice, kar se logično izteče v ponovitev prvega odseka stavka.

V tretjem stavku, »Ulenie« (Nizkotnost), prihaja celotno glasbeno dogajanje iz zvočnikov oziroma z dveh magnetofonskih trakov. Zvočna osnova je statičen industrijski šum na prvem zvočniku, iz drugega prihaja polglasno, nervozno recitiranje zbora v obliki zamaknjenih ritmičnih imitacij, nad katerimi plete Fauvel svoj Monolog (III/A). Tem osnovnim plastem je v nadaljevanju (III/B) dodan enakomeren tolkalni utrip, ki je sprva koračniški, nato pa vse bolj prestopa v jazzovski beat, ki tu služi kot šifra za nižjo glasbo, glasbeno zlo, obenem se ritmično izgovarjanje zbora spremeni v prepevanje enakomernih, v ambitusu ozkih melodičnih obrazcev. Ti se iztečejo v novo srednjeveško pesem »Quomodo cantabimus ...« (III/C, ponovno imamo opraviti z obliko bar), katere melodične in tonalne obrise najprej nakazuje ritmično svobodna linija kitare ali lutnje, nato pa melodijo v E-duru prevzame solistični glas, ki se sam spremlja s trianglom oziroma kraguljčki. Iz pedalnega tona *e* se izvije zbor »Iz temne smo in svetle polovice ...« (III/D), ki v začetku izhaja prav iz unisono tona *e* in kratkih sekundnih ali clustrskih odmikov, nato se v solistih nad stoječo harmonijo vrstijo aleatorični obrazci solističnih glasov. Oba modela se variirano ponovita, sledi daljši odsek ritmičnega kanona (»Kopljimo v prsi za lučjo«) – nastopi glasov so si identični v svoji ritmični podobi, medtem ko so v melodičnem pogledu malenkost variirani. Iz postopnih vstopov na različnih osnovnih tonih se gradijo napete harmonije in širi ambitus, nato v simetrični logiki sledi ponovitev izvijanja iz unisono tona *e* in solističnih obrazcev. V takšno teksturo ob koncu poseže še posnetek magnetofonskega traku, s katerega je razpoznavni misteriozne odseke iz skladateljevega lastnega *Tangrama*, ki se mu pridružujejo žvižganja pevcev – oboje skupaj ustvarja lebdečo pentatonsko vzdušje, ki postopoma izginja.

Glasba iz zvočnikov se prelije v naslednji stavek, »Variété« (Nestanovitnost čudi), ki ga uvajajo zvoki z magnetofonskega traku: pedalni ton na kitari, dosežen z lokovanjem, služi kot osnova za udarce na kamenčke in monolog Fortune (IV/A), v katerega posega zbor s clustrskim izgovarjanjem latinskega besedila v ženskem zboru. Sledi ritmično izgovarjanje francoskega besedila v moških glasovih, ki ga z odmevi prekinjajo ženski glasovi, sledi nov vdor srednjeveške posvetne, tokrat »Plesne

51 Prav tam, str. 22.

Po nekaj odrezavih vzklikih se z elektronsko glasbo iz zvočnika, Pripovedovalčevim besedilom in nekaj udarci tolkal pričenja peti stavek, »Envie« (Zavist). Temu kratkemu, atmosferičnemu prehodu (V/A) sledi ponovitev srednjeveške pesmi iz tretjega stavka (III/C), tokrat z drugim besedilom (»Pour re couvrir aleiance ...«; V/B) in z dodajanjem ženskih pevskih glasov, ki četrtnosko oscilirajo okoli tona *e*. Prav iz tega gradiva se izvije zaključek s harmonskimi grozdi, ki predstavljajo osnovni material tudi v sledečem odseku, v katerem skladatelj teksturo gradi iz ritmično neusklajenih glissandiranj harmonskih clustrov posameznih glasov.

Sklepni stavek, »Lâcheté« (Strahopetnost), je zasnovan kot premočrtna gradacija (ni več delitve na posamezne odseke), ki nastaja v obliki *soigre* med zvoki z magnetofonskega traku (posamezni nastopi zvokov in transformacije so kontrolirani časovno z logiko zlatega reza) in zborom. Osnovno prvine na traku predstavlja postopno pospeševanje osnovnega ritmičnega pulza, ki od enakomernega koračniškega prehaja v zmeraj bolj gosto nervoznega oziroma takšnega, ki jasno aludira na sodobno popularno glasbo, pravi *techo beat*. Zbor se temu ritmičnemu stopnjevanju najprej »zoperstavi« z menjavanjem samoglasnikov na enem tonu, kar daje značilno alikvotno zvočnost, nato sledi dosledna ponovitev odseka iz prvega stavka (»Najava zla«) z oscilacijami kromatičnih kompleksov in kratkimi figurami solistov. Dinamika se stopnjuje z novimi zborovskimi obrazy in zavijanjem sirene, na višku pa sledi »Kadencia pripovedovalca« – ritmično izgovarjanje je natančno notirano, vmes pozvnanja krotali. Odrezavo petje besedila »Iz temne smo in svetle polovice«, kombinirano z ritmičnim izštevanjem imen nečednosti, vodi do sklepa, ki se pričenja z ozkimi poltonskimi gibanji v značilnih »organumskih« vzporednih kvintah (zelo podoben efekt malo kasneje srečamo v zborovskem delu »Mozaiki« iz ciklusa *Ajdna*), ki se odprejo svetlejšemu, obogatemu Des-duru, ki skladbo zaključi v optimistični noti (»in sanje so, da verujemo vanje«).

Kljub svoji izraziti družbeni kritičnosti skladba ni doživela političnih napadov, prav nasprotno, ustvarjalci predstave (poleg skladatelja še koreografinja Ksenija Hribar in zborovodja Jernej Habjanič) so za scensko predstavo prejeli nagrado Prešernovega sklada. A vseeno projekt ni doživel svoje ponovitve. Morda se je tudi zato skladatelj dvajset let kasneje odločil, da nekaj glasbe »oživi« pod naslovom *Zgodbe/Fables* (2005) in jo predstavi v obliki koncertne kantate za sopran, bariton in orkester. Večino materiala, predvsem zborovski stavek, je skladatelj prevzel iz zgodnejšega dela, in ga je zdaj samo zvočno opremil z bolj razkošnimi sredstvi, ki jih ponuja simfonični orkester.

Na novo je dodal orkestrski uvod, ki ga lahko razumemo kot niz fanfar. Prve fanfare v trobentah razpirajo kvintni prostor, razpet med tona *f* in *c*, ki ga unisono z melodičnim gibanjem znotraj terce dopolnjujejo rogovi. Druge fanfare prinašajo nervozno izmenjavanje terc v trobentah in pozavni, tretje fanfare pa gradijo na odmevnih ponovitvah valujočih fanfar v trobentah, ki se gostijo in širijo v celotna trobila. Po višku in kratki tolkalni izmiritvi sledi dobesedni vstavek prvega stavka *Fauvela*, le da zdaj še neartikulirano izreko zbora dopolnjuje gostejša tolkalna tekstura. Skladatelj izpušča odsek I/D in preskoči takoj na gradacijo I/E, ki je ozvočena z godali, fragmentirane figure v solističnih glasovih pa dobijo svoje imitacijske odgovore v figurah solističnih pihal. Tudi drugi stavek, »zgodba«, je povzet po drugem stavku »originala«: skladatelj je dodal krajši tolkalni uvod, ki se kot vezivo vmes še ponavlja, poleg inštrumentalnih podvojevanj zborovskih partov pa skladatelj dodaja v kasnejših nastopih ritmične tematike tudi pizzicate v nizkih godalih. Inštrumentacijsko je nato spremenjen nastop srednjeveške balade (II/B), ki jo zdaj spremljata solistična viola in harfa. Tretja zgodba nosi naslov »Dvom«, solistični bariton pa povzema melodično linijo zbora »Iz temne smo in svetle polovice« (III/D). Značilni ritmični kanon na besedilo »Kopljimo v prsi za lučjo« se zdaj uresniči v vrsti imitacijskih inštrumentalnih nastopov, nadaljevanje pa prinaša odklik od zborovske verzije, saj se bariton ne vrača na osnovno recitacijsko izhodišče, temveč intenzivno vztraja v visoki legi, proti koncu doseže vrhunec nad kvintnim pedalom *es–b* in nato postopoma potihne v govornem petju. V četrto zgodbo, »Ljubezen«, je vložena nova uglasbitev pesmi Janeza Menarta (gre za prvo kitico *Stanc*). Pesem ne simulira srednjeveškega sloga, vendar se podobnim polistiličnim vdorom skladatelj približuje z izbiro oblike (**aa'b**), ki bi jo ponovno lahko razumeli kot obliko bar. Pevska linija je najprej svobodna, nato preide v govorno petje, medtem ko ima **b** del s ponavljajočim se motivom treh padajočih tonov (*e–dis–cis*) izrazito zaključevalni značaj. Preko kratkih orkestralnih vrivkov, prevzetih z začetka petega stavka *Fauvela*, sledi druga kitica srednjeveške pesmi (V/B), v kateri part kitare/lutnje prevzame harfa, diatonično teksturo pa razgiba dodani part vibrafona. Podobno kot v originalu solistične pesmi sledi odsek z gibajočimi clustri zbora, stavek pa se zaključuje z minimalističnimi repetitivnimi obrazci v klavirju in godalih, kakršni so v originalni verziji zaključevali tretji stavek in so bili posneti na magnetofonski trak. Finale obnavlja zadnji stavek zborovskega dela, le da je zdaj zvočnost magnetofonskega traku prevedena v inštrumentalno. Skladatelj se sprva odpoveduje značilnemu enakomernemu pulzu traku, kasneje pa ga vzpostavlja s pomočjo ponavljajočih se obrazcev tolkal. Višek se prelije v kadenco Pripovedovalca, medtem ko sklep predvsem podvaja zborovsko akordiko.

Tabela 20: *Struktura Fauvela '86 – s poševnim tiskom so označeni odseki, ki povzemajo material prejšnjih odsekov, z mastnim tiskom pa tisti odseki, ki jih je skladatelj povzel v skladbo Zgodbe/Fables*

I – Flatterie (Priliznjenost)	IV – Variété (Nestanovitnost čudi)
A – Uvod	A – Monolog Fortune
B – Nastop moških	B – Plesna pesem
C – Nastop žensk	C – Bakanal
D – »... Med stezami potokov stoji naše mesto ...«	a – Ples žensk
E – Najava zla	b – <i>Ples moških</i>
F – Izklicevanje Fauvela	a
G – Vse-zlo	b
	c – Začetek razpuščenosti
II – Avarice (Skopost)	V – Envie (Zavist)
A – Lakomnost	A – prehod
B – Pesem oblasti	B – »Pour re couvrir aleiance ...«
C – Izprijenost	C – Glissandi
D = A	VI – Lâcheté« (Strahopetnost)
III – Ulenie (Nizkostnost)	premočrtna gradacija
A – Monolog Fauvela	I/E
B	Kadenca Pripovedovalca
C – » <i>Quomodo cantabimus ...</i> «	Sklep
D – »Iz temne smo in svetle polo- vice ...«	

Podobno kot *Chalumeau I* za klarinet tudi varianta za oboo, skladba *Per oboe (Chalumeau II)* (1986), izrablja vse idiomatske značilnosti inštrumenta in številne razširjene izvajalske tehnike, ki so razširile zvočni spekter tega pihala v drugi polovici 20. stoletja. Skladatelj ohranja tudi tipični dvojni notni zapis, razpet med standardno in proporcionalno notacijo. V skladbi za oboo sicer ne najdemo za to obdobje že značilnih semantičnih okruškov (ti bodo zaznamovali *Chalumeau III*), vendar je skladba na formalni ravni bolj prečiščena. Tako lahko v zaporedju odsekov **ABCB¹A¹** (skladatelj jih v partituri ne naznačuje) razpoznamo simetrično obliko, ki jo dodatno potrjuje središčni odsek **C**, v katerem se posamični elementi ponavljajo na zrcalen način.

Prvi odsek (**A**) prinaša značilni uvajalni material: definirajo ga kratke kvintolne figure z značajem klica oziroma fanfar ter postopek, po katerem se takšne figure postopoma razraščajo po številu tonov in tudi tonski zalogi, ki počasi raste od

začetnih treh tonov do zelo dolge končne verige, v katero je vpetih vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice. Pomemben element začetnega dela je t. i. *bisbigliando*, hitro izmenjavanje »normalnega« in flažoletnega tona – s to idejo se uvodni del začne in končuje. Drugi odsek (**B**) naj bi se izvajal »s toplim tonom« (Lebič, 1998, 1), notacija je standardna, kar pa še ne pomeni, da je ritem pomirjen. Solist prinaša ritmično fragmentirano melodično linijo (vanjo so vstavljene pavze), ki jo zaznamujejo veliki skoki in neperiodične repetitije tonov, ki vodijo k utišanju dinamike. Srednji del (**C**) je najbolj razgiban in tudi dinamično vzvalovan, skladatelj pa naniza v njem najbolj raznolik material, povezan z razširjenimi izvajalskimi tehnikami. Tako v tem delu srečamo različne multifonike, igranje, ki ga spremlja sočasno petje, dvojne trilčke, glissande, izmenjavanja enharmoničnih tonov in tremole. Na višku oboja preigrava hitro enajstttonsko figuro v dvaintridesetinkah, iz katere skladatelj ob vsakem nadaljnjem nastopu črta kakega izmed tonov, s čimer nastajajo zmeraj bolj kompleksni in razredčeni ritmični vzorci. Ko ostane samo še en sforzato ton, skladatelj logiko obrne in figuro ponovno zgošča z dodajanjem tonov, dokler se ne ponavlja dvanajstttonski obrazec. Prav ta postopek kaže zrcalno logiko, ki zaznamuje celotno nadaljevanje tega odseka. Zdaj si namreč sledijo najprej nasilni visoki toni, ki preidejo v tožeče glissandiranje v visokem registru, od tu pa sledi niz tremolov, dvojnih trilčkov, enharmoničnih izmenjav in petja v inštrument v obratnem vrstnem redu kot na začetku odseka. Podobna zrcalna logika napaja nato makroformo, saj se ponovi atmosfera iz **B** dela: oboist »s toplim tonom« ponovno preigrava fragmentirano melodično linijo, sledi ponovitev kratkih fanfarnih figur z začetka in *bisbigliando* efekt, s katerim se skladba, tako kot se je začela, tudi zaključuje.

Za osnovo dela *Urok* (1986) za mladinski ali ženski zbor, ene izmed skladateljevih najuspešnejših skladb, ki je doživela kar nekaj izvedb tudi v tujini, služijo skladatelju kratki fragmenti ljudskih pesmi, urokov oziroma zagovorov, ki nimajo posebne literarne teže in sporočilnosti, a izkazujejo s svojimi nenavadnimi kombinacijami vokalov in ponavljanji visoko stopnjo muzikalnosti. Izbrani tekst, glasbeni material, njegova obdelava in formalne rešitve jasno namigujejo na idejo ritualnosti, magičnega zaklinjanja, bližine s prvinskimi občutji. Lebič se skuša torej s svojo glasbo približati starodavnemu glasbenemu izrazu, človeško-naravni prvinskosti. Paradokсно so kompozicijsko najbolj inovativni odseki v resnici poizkusi simulacije starodavne glasbe.

Forma skladbe je sestavljena iz epizod oziroma posameznih urokov (»Zoper otôk«, »Zoper kačji pik«, »Zoper hudo kri«), ki so med seboj povezani preko uvodnega glasbenega domisleka, ki prevzema celo rondojske poteze in opravlja

pomembno oblikovno funkcijo, saj nastopa praktično na vseh pomembnih oblikovnih šivih. V skladu s starodavno prvinskostjo ostaja vokalni ambitus skozi celotno skladbo precej ozek, posamezni odseki se gradijo predvsem iz ponavljajočih se ritmičnih obrazcev.

Za uvodni domislek je značilen skok čiste kvarte navzgor in v drugem delu poltonsko kroženje okoli tona *es*. Prvi zagovor v ospredje postavlja ritmično dimenzijo: vokalisti šepetaje izgovarjajo besedilo, pri čemer s priročnimi tolkali (kamenčki ali palčke) poudarjajo konzonante in ritmično komponento. Posamezni obrazci se ponavljajo in naslojujejo, dokler nad njimi solisti ne vstopajo z »zateglimi glissandi«, v katerih je mogoče prepoznati podobno simulacijo arhetipsko ljudskega, kot jo kasneje srečamo v *Hvalnici svetu* in simfonični kompoziciji *Queensland Music*. Med solističnimi glissandi ostali zboristi postopoma prevzamejo drugi obrazec – četrttotsko osciliranje okoli tona *f*, ki je očitno prevzeto iz drugega dela uvoda in opravlja funkcijo prehoda.

Nov nastop uvodnega domisleka služi kot prehod v nov zagovor. Tudi ta nastaja z naslojevanjem preprostih ritmičnih obrazcev, pri čemer so ti zdaj peti. Vsi obrazci uporabljajo enako malostopenjsko lestvico (trije toni), le da je vsak transponiran na svojo tonsko višino in zato skupno zapolnjujejo devettonske prostor. Po doseženi največji gostoti pričnejo posamezni obrazci razpadati v izrazitejša melodične okruške, ki črpajo iz za Lebiča značilne lestvice, ustvarjene s kombiniranjem celih tonov in poltonov (gl. prim 61). Melodični okruški so med glasove razmeščeni kanonično, motivično pa so vedno bolj deljeni in vodijo do viška s kvartno-kvintnimi akordi. Prvemu višku sledi vnovično zgoščanje s pomočjo naslojevanja ritmičnih obrazcev, ki tokrat zajemajo pet različnih tonov (*d, e, g, a, b*), po višku na kvartsektakordu B–dura pa sledijo vstopi krikov »urok« in novi improvizacijski obrazci, ki se postopoma ponovno »pretopijo« v material prehoda, torej četrttotsko osciliranje okoli tona *f*. Zadnji urok se motivično napaja pri uvodnem domisleku, ki ga postopoma razbijajo ponavljajoči se obrazci izgovarjanja, glissandov in breztonskega petja. Ob koncu sledita le še vzklík in kratek izdih, ki naj bi ga pevci ob izvedbi teatralično podkrepili – Lebič namreč v partituro zapiše: »... zagovornik dahne čez desno ramo ...« – tudi pevci storijo tako«. Na ta način prevzema skladba tudi enostavne gledališke prvine in se želi še bolj določno približati primarni ritualnosti, zaklinjanju. Prav takšne geste in številni ponavljajoči se obrazci, potopljeni v gosto, mestoma celo aleatorično teksturo, v resnici služijo kot sprožilci semantičnih asociacij in »mehčalci« modernističnega hermetizma. Izhod iz krize modernizma se torej kaže v starodavnem, »močno« predmodernističnem izročilu, kar Lebiča približa nekaterim baltskim zborovskim skladateljem (V. Tormis, B. Kutavičius).

Primer 61: *Uporaba umetne lestvice v Uroku*

Še najbližje sonatnosti prihaja prvi stavek, v katerem skladatelj v partituri jasno naznači posamezne odseke: **ABABCA**. V ponavljanju odsekov **A** in **B** bi lahko ugledali ponovljeno ekspozicijo, končni **A** pa kot skrajšano reprizo. Toda vrsto drugih malenkosti bi lahko govorilo tudi zoper takšno »sonatno« branje – **A** in **B** odsek res prinašata kontrast v izrazu, a sta zgrajena iz precej podobnega materiala. Tako je za **A** del značilno agresivno tremoliranje na prav vsakem tonu, pri čemer so nosilni toni (*d, dis, f, g*) stisnjeni v razmeroma ozek ambitus, odsek **B** pa zaznamuje bordunski ton *g* in kroženje okoli njega po *c* struni, ki spet prinaša podobno zožan ambitus, celo sorodno zalogo tonov. Enoto **C** skladatelj v svojem komentarju v partituri opredeli kot »lok, ki povezuje zunanje dele«, lahko pa bi ga razumeli tudi kot izpeljavo. Violska igra je v tem odseku »očiščena« razširjenih izvajalskih tehnik,

v celoti se zdi zamišljena kot izpeljevanje iz preprostega motiva (zaznamuje ga triolsko gibanje), ki pa smo ga v zametku srečali že v drugi enoti dela **A**. Nenavadne ritmične podelitve na višku odseka **C** pričajo o notiranem, izpisanem rubatiranju, po katerem je skladba dobila naslov, po umiritvi pa sledi ponoven nastop enote **A**, tokrat precej fragmentirane – opraviti imamo samo še z »ostanki« (tremolo), premešanimi z drugimi vrivki.

Drugi stavek bi lahko razumeli kot počasni stavek, razporeditve tempov – odseki **A**, **B** in **D** (oznake je zapisal spet skladatelj sam) potekajo v tempu od 46 do 60 četrtnink na minuto, srednji **C** v tempu 92 do 106 četrtnink in minuto – pa pričajo celo o nekakšni tridelnosti. Toda osrednjo oblikovno potezo gre vendarle iskati v jasni fragmentiranosti stavka (skladatelj govori o »mozaiku iz posameznih struktur«), katerega krajše domisleke ločijo številne cezure (dolge so po 1, 2, 3 ali 5 sekund – pomenljivo je, da gre za vrednosti iz Fibonaccijevega zaporedja). V teh domislekih naletimo na številne razširjene tehnike igranja (glissandi, flažoleti, vržen lok, igranje blizu žabice, pizzicato leve roke), kratek okrušek igre s kovinskim dušilcem pa v kombinaciji s pedalnim tonom prinaša celo nekaj okusa po »starinski glasbi« (začetek odseka **D**), a nima večjega vsebinskega pomena in vloge pri strukturiranju.

Tretji stavek je izrazito virtuozen. Skladatelj sicer v partituro ni vpisal formalnih enot, vendar bi stavek še vedno lahko razločili na nekaj odsekov (te nam sugerirajo tudi dvojne taktnice). Za prvi odsek (**a**) je značilno kombiniranje hitre figure z zadržanim tonom, drugi odsek (**b**) je v znamenju hitrih figuracij, tretji (**c**) prinaša ritmično neenakomerna glissandiranja, nato sledijo hitrejša in bolj razvita pasaže (**d**), ki preko »izpisanega« rubatiranja (Lebič govori o »vkomponiranem pohitevanju in zadrževanju«, gl. prim. 62) doseže višek. Temu sledi ponovitev odseka z glissandiranjem (**c'**) in samo še ostanki hitrih figuracij (morda bi jih lahko imeli za odmev odseka **b**, kar bi govorilo v prid simetrični strukturiranosti stavka), ki prehajajo v resignirane repetitije. Četrty stavek je le krajša koda, ki jo obvladujejo akordi in močan ritmični utrip, ki pripelje do efektnega konca.



Primer 62: »Vkomponirano« pohitevanje in zadrževanje

Pesem od zarje (1987), priredbo ljudske pesmi za moški zbor, je mogoče razdeliti na dva dela. Prvi opravlja vlogo podaljšanega uvoda – njegova funkcija je pripravljajanje atmosfere, zarisanje zarje s pomočjo glasbenih sredstev. Tekstura je enostavna:

nizki glasovi prinašajo ritmični pedalni akord es-mola, medtem ko zgornji, melodični glas prosto melodično obigrava melodične okljuke ljudske pesmi. V naslednjih korakih prinaša uvod modulacijo v svetle in bogate harmonije B-dura, ki opravlja vlogo mediantne harmonije k drugemu delu skladbe. Slednjega lahko razumemo v smislu bolj konvencionalne priredbe ljudske pesmi, ki pa ni popolnoma brezbrizna do uvoda: nizki glasovi nadaljujejo s pedalnim akordom, medtem ko prinašajo gornji glasovi v živahnem dvoglasju originalno ljudsko melodijo v enostavni harmonizaciji. Oba dela skladbe tako razkrivata precej enostavne kompozicijske postopke, toda pravo umetniško vrednost je mogoče ugledati v združitvi obeh delov, v razmerju med navidezno svobodnim, rapsodičnim uvodom in bolj »ljudskim« nadaljevanjem.

mp Zar - ja mi go - re sha - ja, Zar - ja mi go - re sha - ja

pp Jaz pa ne ča - ka ti, man wli - ko o - si - va ti, vse do O, ča - ka ti, man wli - ko o - si - va ti, vse do O, jaz pa ne ča - ka ti, man wli - ko o - si - va ti, vse do

Primer 63: *Povezava med ljudsko melodijo v uvodu in drugem delu skladbe* Pesem od zarje

Tudi v zborovskem delu *Hvalnica svetu* (1988) je Lebič poskušal preseči v tistem času že nekoliko iztrošeni modernistični jezik. Skladba je bila napisana za Jugoslovanske zborovske svečanosti v Nišu na besedila prezgodaj preminulega srbskega pesnika Branka Miljkovića (1934–1961), v slovenskem prevodu Vena Tauferja, in je namenjena za dva mešana zbora (za veliko in manjšo skupino pevcev), klavir štiriročno, sintetizator, tolkalca, ki igra na vrsto glasbil, na priročna glasbila (kitare, mali bobni, triangleri, kljunasta flavta, okarina, fleksaton) pa igrajo tudi zboristi. Lebič je izbral tri Miljkovićeve pesmi in kratek fragment, tekste pa je uredil v neprekinjeno sekvenco, ki gradi lep dramatičen lok z osrednjim vrhuncem ob koncu tretje pesmi. Miljkovićeve tekste lahko razumemo kot poklon naravi in svarilo pred človeškim zlorabljanjem njenih virov, lepote in njene mistične notranje logike. Toda hkrati skladatelj jasno izpostavlja, da njegova osrednja pozornost ni namenjena tekstu, »marveč izrazu, elementarnim vzklikom zlogov, vzetih iz širšega balkansko-mediteranskega sveta« (Lebič, 2002, II). Pomembne niso besede in njihovi pomeni *per se*, temveč izraz, ki ga prinašajo in s tem občutek primarne ritualnosti.

Že prvi del, »Hvalnica ognju«, je zasnovan kot mozaik različnih glasbenih idej: uvodnemu ritualističnemu zaklinjanju na tonu *d* sledi odsek z vokalnimi alikvotnimi toni, ki so kasneje potopljene v šepetanja in glasna vdihovanja ter izdihovanja solističnih glasov. Zaporedje mozaičnih drobcev se nato ponovi in vodi do prvega vrhunca ob besedi »sonce«. Oblikovna zasnova mozaika in nizanja osnovnih materialnih drobcev (aliquoti, šepetanja, obkrožanje enega, središčnega tona) poudarja idejo ritualne repetitivnosti in primordialne adoracije.

Drugi del, »Hvalnica svetu«, prinaša močan harmonski kontrast, saj se pričinja z ozkim harmonskim grozdom. Ob p. o. 7 se pričinja počasen crescendo v obliki dvoplastnih valov (gl. prim. 64): glasovi gostijo teksturo z daljšimi melodičnimi celicami, medtem ko solistični glasovi eksponirajo kratke melodične fragmente, ki prihajajo v dotik s tonalnim (ozki ambitus, četrttonski zdrsi) in izraznim (tožba, kitaristi držijo svoja glasbila pokonci kot violončela in nanje igrajo z lokom, kar asociira na srbske gusle) svetom Balkana.⁵² Te kratke okruške je skladatelj v partituri naznačil z izvajalsko opombo: »Vtis: arhaičen, elementaren, folkloren« (Lebič, 2002, 12).

9) Med [9] in [10] se pne zvočno in dinamično gradacija. Upogornje med dvema oznakama [9] ali [10] etc. traja ca 25-30 sekund.

2) Da bi dosegli zvočno pestrost naj pevci ne začno hkrati in ponavljajo znomenje ne upoštevajo vsi. Glasovno se naj čim bolj razidejo. Intonacija je torej absolutna, ritem relativen.

4) Dirigent vključi Tenorje pred [10] Alto pred [11] in Soprane pred [12] potem, ko prejšnji glasovi že pojo v ponavljajočih znamenjih. Koordinacija (4/4 takt) velja samo za vstop novega glasu. V nadaljevanju peva individualno - na način, kakana - oblikujejo predloženo gradivo

* 5) ponavljati vzorce: enako na str. 14, 15, 16 in 17

Rubato - cantabile

senza metrò regolare - non battere

M = ca 60

(4 v sek.)

flexa

3) Aktivnost izkovanja in artikulacija naj bo po udarcu velja, potem pa do naslednjega popušča, se celo ustavi in ton prekine

fix

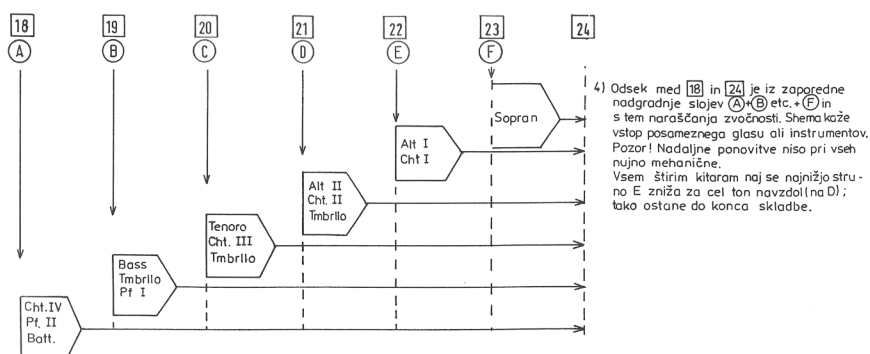
continue

tutti come a [7]

Primer 64: *Postopek naslojevanja v Hvalnici svetu (srednji sloji sestojijo iz simulacij ljudske glasbe)*

52 Prav ta odlomek kasneje Lebič priredi in umesti v skladbo *Queensland Music*.

Po prvem klimaksu, ki ga Lebič doseže s pomočjo različnih modernističnih efektov (ritmično kričanje, harmonski grozdi, aleatorični postopki), se pričenja tretji del, »Kronika«, ki prinaša novo gradacijo. Tokrat je pripravljena v obliki zaporednih naslojevanj slojev od A do F (od solističnega klavirja s tolkali do obeh zborov in vseh instrumentalnih virov; gl. prim. 65). Tudi ta del daje v slogovnem pogledu vtis trka dveh svetov: shemo s sloji je mogoče razumeti kot klasično idejo stopnjevalnega ponavljanja, medtem ko trki raznolikega materiala in gosta poliritmija izkazujejo modernistične vplive. Lebič doseže osrednji klimaks s popolno fragmentacijo teksta, ki ga celotni zbor glasno kriči. Zadnji del, »Zemlja in ogenj«, ima tako funkcijo zaključevanja cikla in »vračanja« v izhodišče k centralnemu tonu *d*.



Primer 65: Shema vstopov posameznih glasov ali instrumentov v tretjem delu Hvalnice svetu

Hvalnica svetu kaže na Lebičevo tipično združevanje modernističnih in predmodernističnih, predvsem arhaičnih glasbenih svetov: na eni strani je glasba polna harmonskih grozdov, aleatoričnih postopkov in različnih vokalnih in instrumentalnih efektov, toda na drugi strani Lebič ves čas mehča takšno modernistično teksturo s postopki ponavljanj, simulacijo okruškov ljudske glasbe in formalno striktno organiziranimi stopnjevanji.

Simfonično delo *Queensland Music* je nastalo med letoma 1988 in 1989 po naročilu Avstralskega glasbenega centra in Zveze skladateljev Jugoslavije, krstna izvedba je bila 27. 6. 1990 v Brisbanu v Avstraliji. Zdi se, da delo zaznamuje dvojnost, ki se kaže že v obeh naročilih: skladatelj je skladbo skladal za oddaljeno deželo in obenem tudi po naročilu takrat vendarle še, kljub očitnim znamenjem kompleksne politične krize, »domačih« naročnikov. Ta dvojnost se kaže tudi v razmerju med naslovom in podnaslovom dela: naslov dela razkriva daljnega avstralskega naročnika (ime zvezne države na severu Avstralije, isto ime ima tudi simfonični orkester, ki je skladbo krstno

izvedel), v podnaslovu pa nas skladatelj opozarja, da je delo nastajalo v času »slovenske pomladi«. Spet se torej mešata dva svetova, oddaljeni, neznani ter domači, močno aktualni – zdi se, da prav ta igra med neznanim, »tujim« in domačim, »znanim« zaznamuje celotno skladbo. A ta ne določa le nekakšnega programske-semantičnega nivoja, temveč tudi kompozicijsko-tehničnega: oblika skladbe je strogo domišljena in »plastična«, zato v veliki meri spominja na »klasično« ustrojena dela, celotno obliko bi se dalo povezovati tudi s kako izmed že znanih velikih simfoničnih oblik, nekateri melodični vzgibi močno spominjajo na glasbo preteklosti, medtem ko je večina glasbenega materiala še vedno »modernistična«: gosti akordi, nesimetrični ritmi, svobodnejši, aleatorični odseki, »disonantni« intervali itd.

Igro med znanim in neznanim lahko razumemo še bolj dobesedno: daljši odseki skladbe *Queensland Music* namreč črpajo neposredno iz zborovskega dela *Hvalnica svetu*. Skladba torej dejansko vsebuje že »znane« odseke, ki se kombinirajo s povsem novimi, še »neznanimi«. Vendar je v obdelavi tega dela moč razbrati tudi povedni element: *Hvalnica svetu* je vendarle nastala v nekakšnem »jugoslovanskem duhu«, na kar kažeta izbira besedila in srednji, gradacijski del, kjer poteka vzporedno na pedalnem tonu več slojev, od katerih je za tistega, ki ga izvajajo trije solistični ženski glasovi, značilna folklorna obarvanost, ki močno aludira na »balkansko« ljudsko petje. Skladatelj je skladbo potemtakem zasnoval v »soglasju« z okoljem naročnikov, ki je bilo v tistem času tudi okolje njegove »širše« domovine, s čimer je verjetno želel izpostaviti svojo kozmopolitsko usmerjenost in se odzvati na nekatere takrat že izrazito nacionalistične tendence, zato ni čudno, da je tudi kritik *Hvalnico svetu* razumel kot »totalno scensko dejanje aktualne sedanjosti« (Učakar, 1988, 6).

Taka zasnova dela bi nas lahko navedla na misel, da gre *Queensland Music* v prvi vrsti razumeti v povezavi s specifičnim programom in da so zato temeljnega pomena vrivki odlomkov iz že »znane«, prej nastale *Hvalnice svetu*, ki jih gre tolmačiti v smislu programskega komentarja razpadanja stare in formiranja nove države. Vendar simfonične obdelave zborovskega dela sploh ne izstopajo iz teksture *Queensland Music*, obenem pa ni mogoče razpoznati, da so bili nekateri deli skladbe iz vokalnega »medija« prevedeni v simfonični stavek. Odlomki iz *Hvalnice svetu* so tako močno integrirani v celotno strukturo simfoničnega dela, da sploh nimajo statusa citatov, zato jim lahko pripišemo tudi zelo omejeno semantično vrednost. Poleg krajše aluzije na zborovsko skladbo v zaključku prvega formalnega odseka skladbe – izmenjujoče se triole v rogovih (gl. prim. 66) – zaznamuje daljša obdelava srednjega dela *Hvalnice svetu* tretji formalni odsek *Queensland Music*, ki pa ima v celotni strukturi skladbe izrazito izpeljevalno funkcijo.

Primer 66: *Aluzija na Hvalnico svetu s konca prvega formalnega odseka* Queensland Music

To pomeni, da je eden izmed osrednjih glasbenih domislekov skladbe *Queensland Music* dosledno izpeljan prav iz *Hvalnice svetu*, čeprav v zborovski skladbi ne predstavlja središčnega tematskega jedra. Prav zaradi tega premika, integracije domisleka v samo oblikovno jedro *Queensland Music*, obdelava zborovskega stavka ne izstopa iz celotne strukture skladbe. Zdi se, kot da je substanca *Hvalnice svetu* sprejeta v osnovni gradbeni material *Queensland Music*. Na ta način je semantičnost, vezana na citatnost zborovskega dela, ki v sebi nosi »balkansko« ljudsko, napol arhetipsko folklorno izročilo, ujeta v samem glasbenem materialu.

Prav zaradi zgornje ujetosti nas ne more presenetiti na prvi pogled velika dvojnost: v skladbi naj bi bilo čutiti »odločnega duha tistega časa uporne slovenske pomladi« (Klemenčič, 2000, 221), zaradi česar bi pričakovali, da se bo celotna forma skladbe gradila iz takih programskih vzgibov; vendar se prečiščena struktura bliža klasičnim, povsem imanentno glasbenim formalnim modelom. Nekatere formalne značilnosti bi lahko povezovali celo s sonatno obliko, na primer začetno ponovitev prvega dela ekspozicije, jasno izpeljevanje začetnega gradiva v tretjem formalnem odseku in končno ponovitev nekaterih domislekov iz prve in druge ekspozicije, če ne drugače, pa vsaj z arhetipsko tridelnostjo (Karbusicky, 1991): eksponiranje – izpeljevanje – »vrnitev«. Že sam skladatelj nakazuje razpetost med strogo obliko in fantazijskim izpeljevanjem, ko poudarja, da se glasbeno gradivo »v skladbi znotraj strogo proporcioniranih odsekov odvija spontano«. ⁵³

53 Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija, 5. 4. 1991.

Skladatelj v razlagi oblike svoje skladbe navaja pet delov: prvi naj bi bil »ustvarjen na kontrastu med ritmično živostjo trobil in zastrto odmaknjenostjo godal; drugega [...] sestavljajo ležeči tonski sloji, med katere se tkejo citatom podobni fragmenti; tretji je iz arhetipskih melodičnih okruškov na pedalnem tonu grajena prehodna gradacija, ki vodi v četrti dinamični 'agitato' del skladbe, preko reminiscenc iz prehodnih odsekov [pa] se skladba v petem delu prevesi v resignirano občuten konec«. ⁵⁴ Naša formalna shema odkriva še bolj natančno strukturiranost, saj je najbolj dinamičen četrti del mogoče razbiti na dva odseka, prvega s stopnjujočo se gradacijo v hitrem tempu in drugega (»adagio«), ki se odvija v počasnem tempu in visoki dinamičnosti, a se proti koncu spušča in pripravlja kodo.

Tabela 21: *Formalna shema skladbe Queensland Music*

1	2	3	4	5	6
ekspozicija A	ekspozicija B	izpeljava	»presto«	»adagio«	koda – repriza
»Deciso with great energy« – kontrast	»With no feeling of beat« – ležeči tonski sloji s »citati«	arhetipski melodični okruški in pedalni ton	dinamični	»agitato«	reminiscence in resignirani konec
–1–(6)–10	11–27	28–34	35–47	48–51	52–55
»ekspozicija«			»izpeljava«		»repriza«
A			B		A ¹

A zelo natančno ni strukturirana le makroforma skladbe, temveč tudi posamezni odseki. To lahko opazujemo že v prvem formalnem odseku, ki ga zaznamujejo jasno oddeljeni bloki, njihovo plastičnost pa še poudarjajo ponovitve. Tako bi lahko že za prvi formalni odsek zarisali oblikovno shemo, ki je zelo podobna makroformi.

Tabela 22: *Formalna shema prvega odseka skladbe Queensland Music*

a	b	c	d	a	c	d	zaključna skupina	prehod
1	2–3	4	5	6–7	8	9	10	
repeticije trobil	hitre repetitije trobil in godal	udarci zvonov	kratki melodični vzdih	repeticije trobil	udarci zvonov	kratki melodični vzdih	izmenjavanje akorda, triolsko gibanje	trilčki klarinetov

Bloki **a**, **c** in **d** se ponovijo, zato nas ta prvi odsek močno spominja ne klasično ekspozicijo s ponovitvijo. Že v samem prvem formalnem odseku – »ekspoziciji A« – je naznačen značilni »sonatni« kontrast med bolj odločnim in bolj liričnim. Začetni blok **a** tako zaznamujejo neenakomerne, agresivne ritmične repetitije v trobilih:

54 Prav tam.

skladatelj vsako trobilo poveže s svojim številčnim obrazcem, ki se ponavlja in določa dolžino posameznih ritmičnih vrednosti, podobno velja za repetitije v godalih. Tonski prostor je zelo ozek: inštrumenti ponavljajo le tona c^1 in d^1 , obseg pa širijo šele aleatorične figure v godalih, potem ko so se repetitije v trobilih že končale. Prav ti obrazci – počasni postopi navzgor – so prevzeti iz srednjega dela *Hvalnice svetu* in bodo zaznamovali tudi izpeljavo *Queensland Music*. Tudi v enoti **b** dominirajo hitre repetitije, najprej v trobilih in nato v obliki neenakomerno poudarjenega tremoliranja *sul ponticello* še v godalih. Tonski prostor ostaja ozek, omejen na interval sekunde: trobila se izmenjujejo med tonoma es^1 in c^1 (vmes je zapolnjen še četrtonski prostor), godala pa med d^1 in es^1 . Med neenakomernim tremoliranjem godal se prvič umiri dinamika, tako da se sledeča enota **c** začne na nižji dinamični ravni. Še vedno pa ostaja dominanten interval sekunde in omejenost na zgolj dva tona (c^1 in d^1), ki se ves čas ponavljata, vendar v bistveno počasnejšem tempu in večjih razmakih, ki sledijo Fibonaccijevemu zaporedju 3, 13, 5, 13, 8.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Piano 1 (Pf. 1), the middle for Piano 2 (Pto. 2), and the bottom for Chimes. The Pf. 1 staff starts with a piano (*p*) dynamic and shows a sequence of notes with a '3' above the first measure. The Pto. 2 staff also starts with a piano (*p*) dynamic and shows a sequence of notes with a '3' above the first measure. The Chimes staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and shows a sequence of notes with numbers 3, 13, 5, 13, 8 above the measures, indicating a Fibonacci sequence. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests.

Primer 67: »Repetitije« tonov v enoti *c* prvega formalnega odseka, kot jih določajo števila Fibonaccijevega zaporedja

Poleg ozkega ambitusa se torej ohranja ideja ponavljanja tonov, izgublja pa se začetni zalet; skladatelj tako pripravlja nastop enote **d**, za katero je še vedno značilen interval sekunde in precej ozek tonski prostor, vendar repetiranje zamenjajo kratki poltonski vzdihli v več oktavah godal. Zaradi zmanjšane dinamike in bolj poudarjene melodičnosti bi lahko imeli enoto **d** za »drugo temo« ekspozicije, vendar nas v nasprotno prepričuje nadaljnji potek skladbe in številne zveze med to enoto in prejšnjimi (npr. ozek ambitus, prevlada intervala sekunde).

Od tu naprej sledi ponovitev enote **a** (tudi to daje misliti, da gre za ponovitev celotne ekspozicije) s težkimi repeticijami dveh tonov (f^1 in g^1) v trobilih in godalih. Tonski prostor se začne širiti že nekoliko prej kot v prvem nastopu tega materiala, zaključek pa je zelo podoben – aleatorični obrazci v godalih raztegujejo ambitus. Drugi »val« repeticij (enota **b**) je zdaj izpuščen in takoj sledi varianta enote **c**. Sledi ponovitev enote **d** s sekundnimi melodičnimi vzdihli, med katere se vrine

bitje zvonov (to se je torej iz enote **c** »premaknilo« v enoto **d**). Šele od tu naprej se statika prevladujočega »ozkega« intervala sekunde in konstantnega ponavljanja oziroma tonskega repetiranja razgiba: trobente prinesejo najprej dvigajočo se in nato še spuščajočo se melodično linijo, sredi katere dosežejo pihala in godala akord, ki ga razgibajo z neenakomernim in počasi upočasnjujočim izmenjavanjem posameznih tonov, kar daje občutek valovanja, osciliranja zvoka. To se umiri v četrtninskem triolskem gibanju, ki se izmenjuje med rogovi in trobentami – gre za aluzijo na odlomek iz *Hvalnice svetu* (gl. prim. 66), ki pa ga ni mogoče prepoznati. Prvi formalni odsek se po tej »zaključni skupini« sklene s prehodom, ki ga zaznamujejo trilčki v klarinetih.

Za prvi del so bile značilne agresivne repetitive, prevlada intervala sekunde in zelo ozek ambitus, največkrat omejen na dva tona. Kljub neenakomernemu utripanju je zaradi gostote in konstantnosti ta prvi del zaznamoval poseben tip dinamične kategorije: statično gibanje. Dialektičen odnos med statiko in gibanjem se nadaljuje v »ekspoziciji b«: zvočno zaveso predstavljajo dolgi, statični akordi orkestra, ki jo strukturirajo melodični nastopi. Tudi drugi del ekspozicije pa je zelo natančno formalno premišljen – oblikovan je palindromno.

Tabela 23: *Palindromna oblika drugega odseka skladbe Queensland Music*

uvod	»melodija a«	»melodija b«	akord	»melodija b«	»melodija a«	zaključek	prehod
11	12–13	14–15	16–20	21	22–25	26	27
→			↗↘			←	
			↔				

Kratek uvod sestavljajo aleatorične vzpenjajoče se figure v zaporednih nastopih treh flavt, ki se ustavijo na repetitivah tona *e*³. Pri p. o. 12 solo oboa prinese prvo melodično misel (»melodija a«), ki je zgrajena iz »čistih«, popolnih, konsonantnih intervalov (kvarta, oktava, kvinta). Tak melodični duktus zaradi svoje tonalne osrediščenosti močno izstopa iz prevladujoče gostega, bolj »disonantnega« in tonalno neosrediščenega tkiva skladbe. »Primarni« intervali kvarte in kvinte se tako razločujejo od ostale teksture, da se zdijo celo skladatelju »citatom podobni fragmetni«;⁵⁵ podobno razmišlja I. Klemenčič, ki iz tega »navajanja neabstraktne melodične« razbere upodabljanje »romantične« bolečine (Klemenčič, 2000, 221). Vendar ne gre za pravi citat – izvorni, prvotni »tekst« namreč sploh ne obstaja. V najboljšem primeru bi lahko govorili o simulaciji citata: poslušalca izolirani melodični okruški zaradi njihovega nastopa v precej kontrastnem kontekstu navajajo k mišljenju, da gre za izseke iz nekega drugega (kon)teksta. Pri tem je razmerje med

55 Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija, 5. 4. 1991.

obema (kon)tekstoma zelo jasno: čisti intervali nas spominjajo na »izgubljeno«, preteklo diatonično glasbo. Prav zaradi tega dobivajo ponovitve teh melodičnih domislekov specialno semantično vrednost, za katero pa bi težko trdili, da je identična »romantičnemu« občutju bolečine, morda celo svetobolja, kot sugerira Klemenčič. Semantika tega dela skladbe je še veliko bolj nedoločna: kratki, »diatonični« melodični okruški asociirajo na glasbo preteklosti, s to asociacijo pa je verjetno zvezan občutek nostalgичnega spomina.

Tudi ta »diatonični« melodični vzgib je povsem homogeno stopljen v celoto, kar je posledica dejstva, da je vpet v precej strogo, napol serialno kontrolo. Sama melodija in njena spremljava (dva akorda) tvorita skupaj dvanajsttonski blok – iz kromatičnega totala izstopa diatonična linija le zaradi poudarjene dinamike in inštrumentacijske razpostavitve (melodijo izvaja solistični inštrument, ki ga preostali orkester »spremlja«). O posebni vpetosti diatoničnih linij v celotno strukturo priča tudi dejstvo, da je »melodija b« vsaj deloma zasnovana podobno kot celotni drugi formalni odsek – palindromno: konča se z zaporedjem intervalov kvarta – sekunda na enak način, kot se je začela »melodija a«.

V sredini »palindromnega« drugega formalnega odseka je dolg akord, na katerem inštrumenti s postopnim crescendom dosežejo dinamiko forte, nato se proces obrne. Z decrescendom se dinamika akorda niža, sledi ponovitev »melodije b« (tokrat v fagotu, ne v klarinetu) in nato še »melodije a« (angleški rog) ter inverzija uvodnih aleatoričnih figur treh flavt (zaključek). Temu palindromu je dodan kratek prehod k naslednjemu odseku, ki se začne najprej s spuščajočo linijo, po gostih akordih godal, ki močno spominjajo na orgelske miksture, pa se postopno redči še tekstura.

Iz tega dinamičnega nižišča se pričinja tretji formalni odsek – »izpeljava«. V rensnici gre za bolj ali manj dosledno predelavo osrednjega dela zborovske skladbe *Hvalnica svetu*, pri čemer pa »citatnost« spet ni razberljiva. Vzrok za to kaže iskati v dejstvu, da je eden izmed slojev »izpeljave« – neenakomerni aleatorični obrazci godal – integriran v osnovni material skladbe *Queensland Music*, ki ga skladatelj predstavi v »ekspoziciji«, zato lahko v tem odseku prevzame izpeljevalno vlogo.

7 ca 10" - 15" 8 ca 8"

Coro I e Coro II insieme

Solo

2) 1) Trije ženski glasovi "mezzo" barve pojo neodvisno od zbora. Zapisane melodične okruške je mogoče izrazno in melodično variirati. Vis: označen, elementaren, folkloren. Vsak udarec instrumentov od [7] [8] (fleksaton en sunek) je znak za povečano aktivnost.

3) m → 2) ustrezno vokalizacijo ustvarjajo alikvate

Pus - ti - te me

Cnt. I

Pt. I

Pt. II

Synth

Cmp

Timp

Cl. B.

Fg.

C. Fg.

all indicated durations should be approximate

Solo (flautino, hushed monoton)

Cl. B. p

mp

gliss by a quarter tone raising with lips and air pressure

Primer 68: Izsek iz zborovskega dela *Hvalnica svetu in njegova obdelava* v »izpeljavi« Queensland Music

»Izpeljavo« vsaj na začetku sestavljajo trije sloji: basovski pedalni ton (E), nemirni aleatorični obrazci godal in kratke figure pihal, v katerih dominirajo četrttonski glissandi in hitre repetitije tonov – na ta način želi skladatelj orkestrsko obdelati »folklorno obarvan sloj« treh ženskih solistik iz *Hvalnice svetu*, za katerega naj bi bil značilen »arhaično elementaren« izraz. Posamezne nastope »slojev« (štirje) – vsakič se s povečevanjem godalnega ansambla in bolj gostimi figurami pihal zgoščuje tekstura in viša dinamičnost – med seboj ločujejo kratka melodična misel v trobilih (gre za zaključni del »melodije b«) in sledeči akordski udarci, iz katerih zvočno izstopa barva dveh fleksatonov. Ta tretji formalni odsek kaže potemtakem razumeti

kot pravo »klasično« izpeljavo, v kateri pride do konfrontacije med »temama«: izpeljavo iz »prve teme« predstavljajo aleatorični obrazci godal, reminiscenca na »drugo temo« pa nastopa v obliki kratkega melodičnega motiva v trobilih. Po zadnjih »slojih« se prične premočrtna gradacija godal v počasnem postopnem gibanju, ki se jim s podobnim gibanjem pridružijo trobila, dokler vsa godala ne dosežejo tona *gis* in dva takta kasneje tona *b*, na katerem obležijo, nad njim pa se vrstijo ostri, metrično neurejeni akordski udarci pihal, trobil in tolkal, dokler skladatelj po dveh taktih intenzivnega vibriranja v godalih in pihalih s hitrim spuščajočim se glissandom ne doseže nižišča z ugašajočim tremolom velikega bobna.

Najdaljši in tudi dinamično najbolj raznolik četrti formalni odsek se torej prav tako kot tretji začne iz nižišča. Novo gradacijo pripravljajo kratke figure v basovskem klarinetu in flažoleti strun klavirja. Bolj premočrtno naraščanje se pričinja s sekstolnimi figurami pihal v izmenjujočih se terciah ali sekundah – gre za izpeljevanje domisleka iz zaključne skupine »ekspozicije a«, ki je prevzet iz *Hvalnice svetu*. Te izmenjujoče figure postopoma izvaja vse več pihal, izhodiščni toni postajajo vse višji, stopnjevanju pa se s kratko linijo pridružujejo tudi pizzicato godala in tolkala. Ta prva gradacija se s kratkimi dvigajočimi in spuščajočimi se pasażami hitro zaključi, skladatelj pa z umirjanjem v fagotih dosega »zadnjo nizko«⁵⁶ točko. Naslednja gradacija poteka v več valovih, pri čemer je vsak nekoliko hitrejši in intenzivnejši. Prvič se začenja z gostim šestnajstinskim gibanjem v kontrabasih, ki se po vsaki tretji dobi »seli« v višja godala, nato se postopek ponovi še enkrat, le da zdaj šestnajstinsko gibanje »preskakuje« vsako dobo. Po dveh izrazitih gradacijah godal se tekstura zgosti s hitrimi pasażami v pihalih, iz katerih je razvidno, da si skladatelj pri določevanju tonskih višin pomaga s posebno sestavljenimi lestvicami, za katere so značilni tonski postopi poltona, celega tona in male terce.



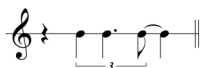
Primer 69: *Uporaba lestvic v četrtem formalnem odseku Queensland Music: lestvica flavte je sestavljena iz zaporedja cel ton, polton, cel ton, cel ton, cel ton, polton, cel ton, cel ton, cel ton, polton, cel ton*

Šestnajstinskemu gibanju se z repeticijami tonov pridružujejo godala, dokler se po petih akordskih udarcih ne prične nova gradacija. Tokrat jo zaznamujejo poudarjeni vstopi trobil. Po tej gradaciji skladatelj doseže najvišjo stopnjo dinamičnosti, zato v nadaljevanju uporablja drugačen princip strukturiranja – premočrtne gradacije se umaknejo razločnemu nizanju in ponavljanju kratkih blokov. Tako si od p. o. 43 naprej sledijo

56 Prim. skice za *Queensland Music*. Hrani jih skladatelj.

najprej hitra pasaža pihal navzdol (a), ponavljajoče se postopno gibanje klarinetov v triolah nad hitrimi staccati godal (b), pasaža godal navzgor s tremoliranjem klarinetov (c) in trilčki v godalih z ritmično figuro treh osmink v tolkalih (d). Nato skladatelj vse štiri bloke – a, b, c, in d – ponovi, odsek pa se zaključuje z vztrajnim ponavljanjem ritma treh osmink v tolkalih nad trilčki godal in nato še pihal. Ko potihnejo trilčki, ostane le še ritmični obrazec, ki logično preide v tremolo velikega bobna – s tem zvokom se je ta formalni odsek tudi začel, kar ponovno priča o zelo premišljenem formalnem strukturiranju in pogostem iskanju simetričnih rešitev (»palindrom«).

Na začetku petega formalnega odseka (»adagio«), v katerem kljub počasnemu tempu še vedno dominira visoka dinamičnost (dinamika *ff*), se nadaljuje način strukturiranja, ki je zaznamoval že konec prejšnjega odseka: sledi si več kratkih blokov, ki se ponovijo. Najprej dvigajoči se skoki v trobentah in pozavnah (a), nato daljši visoki toni trobent (b) in končno unisono ekspresivna melodična linija rogov (c), medtem ko večji intervali v »spremljavi« violin in flavt spominjajo na »melodiji« ekspozicije **B**. Skladatelj tudi zdaj, podobno kot že v prejšnjem odseku, vse tri domisleke ponovi, tudi zaokrožen je ta prvi del na soroden način kot prejšnji: ostaja le še šestnajstinski utrip v pihalih in godalih, kjer se prevesi v daljše glissande. Drugi del »adagia« izzveneva v agresivnih udarcih pedalnega tona *Fis*, ki napovedujejo »resignirano občuten konec«. ⁵⁷ To še potrjuje daljši del, v katerem se glasbeni tok popolnoma umirja, obenem pa ga poskuša skladatelj »osredičiti«: vse večkrat se ponavlja ton *c*, na katerem se je skladba tudi začela. Najprej ga prinese oboa, potem violončelo, nato še piccolo, ki na tonu *c*³ eksponira ritmično figuro, ki bo v veliki meri zaznamovala zadnji formalni odsek – kodo.



Primer 70: *Ritmična figura, ki dominira v šestem formalnem odseku* Queensland Music

Po treh težkih akordih se prične koda, ki jo zaznamujejo številne ponovitve (»vrnitve«) začetnih glasbenih misli. Tako se že takoj na začetku pri p. o. 52 ponovi značilno neenakomerno poudarjeno tremoliranje godal, kot smo ga srečali že v enoti **b** ekspozicije **A**, le da je tokrat zvezano s tonom *c*¹, ki ga unisono izvajajo vsa glasbila. Takoj zatem sledi v klarinetu in trobenti ponovitev »melodije a« iz ekspozicije **B** ter po nekaj melodičnih vzdihih violin, ki jih trgajo vztrajna ponavljanja triolskega ritma (gl. prim. 70) v violah, in bolj izčiščeni, terčni harmoniji še »melodije b« v flavti in fagotu. Zadnjič zazveni cel orkester ob dolgem, zelo gostem misterioznem akordu, ki je grajen precej »klasično«: v basu so razdalje med posameznimi toni akorda večje, v zgornjih legah pa se spreminja v cluster. Sledi le še nekaj repetitivnih triolskega ritma, nato se skladba zaključi na tonu *c* v štirih oktavah. Simbolično

57 Prim. koncertni list Simfonikov RTV Slovenija, 5. 4. 1991, in Klemenčič, 2000, str. 222.

se skladba konča torej tam, kjer se je začela – na tonu *c*. Zdi se, kot da bi iz njega izvirala in se vanj spet vračala. Krog je s tem sklenjen, kar dodatno potrjuje izredno tenkočuten skladateljev posluš za formalno strukturiranje.

Kot smo videli, zaznamuje celotno skladbo igra med znanim in neznanim, ki poteka na več različnih nivojih, ki bi jih v grobem lahko delili na:

1. »semantičnega« in
2. kompozicijsko-tehničnega.

Prvega lahko razberemo že iz naslova in podnaslova skladbe (oddaljena dežela in orkester nasproti aktualni slovenski politični pomladi) ter naročnikov (Avstralski glasbeni center in Zveza skladateljev Jugoslavije), bolj pomenljivo težo pa dobi na metaforični ravni, kjer lahko igro »med znanim in neznanim« povežemo s propadanjem stare države (Jugoslavije) in nastajanjem nove (Slovenija) – šele na ta način postane jasen podnaslov skladbe »v letu slovenske pomladi«, ki bi ga bilo mogoče razumeti kot skriti program skladbe in iskati njegovo realizacijo v dejanskem glasbenem tkivu.

Podobno zapleten je 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, *Hvalnice 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*. Konflikt nosi skladba sama v sebi, detajlna analiza pa nas je prepričala, da je integriran celo v osnovni glasbeni material skladbe.

I. Klemenčič odkriva v delu *Queensland Music* značilno postmodern(ističn)o razpetost: »Na eni strani torej še disharmonične napetosti, zgotovitve, dramatični izbruhi, krik, na drugi umirjanje v konkretnem pripovednega, poenostavljanje v enakomernosti in enovitosti, ponavljanje in variiranje, citati, povednost stvarnega, močnega čustva« (Klemenčič, 2000, 221). V skladbi je res mogoče odkriti »diatonične« melodije (»melodija a in b«), v katerih dominirajo čisti intervali kvarte, kvinte in oktave, oblika je prečiščena in se v svoji arhetipski tridelnosti približuje klasični sonatni obliki, manj je aleatorike, distribucija tonskih višin ni kontrolirana serialno, temveč z lestvicami – vse to naj bi pričalo o spremembi skladateljeve slogovne usmeritve, o »organskih spremembah« in »upoštevanju postmodernistične estetike« (Klemenčič, 2000, 221). Spet naj bi torej imeli opraviti z »dvema svetovoma«, ki sta na videz nezdružljiva, a vendar potekata hkrati. Toda skladba v nobenem trenutku ne

izraža takšne heterogenosti: tudi za »diatonično« melodijo s »čistimi« intervali se ne zdi, da bi pripadala povsem drugemu svetu, pač pa je smiselno integrirana v dvanaajsttonske bloke. Nekoliko drugačna je le njena funkcija znotraj skladbe; obstaja namreč možnost, da se nanjo »prilepijo« semantični pomeni, da jo torej razumemo kot »semantično« enklavo, kot neke vrste povedni okrušek.

Podobno kot *Invisibilia* je tudi skladba *In voce cornus* (1990) za solo rog (po slovensko *Z glasom roga*) zasnovana kot cikel miniaturni, ki so med seboj povezane preko uporabe skupnega materiala. Glavna razlika je povezana z izrazito idiomatsko zasnovo kompozicije, kar sugerira že naslov – Lebičeva skladba se skuša čim bolj prilagajati zvočnostim in specifikam roga.

Prva in zadnja miniaturni, »Prolog« in »Epilog«, služita kot okvirni miniaturni in izrabljata isti glasbeni material, ki je v skladu z izbranim instrumentom prvenstveno fanfarne narave. »Prolog« bi lahko razdelili na tri formalne odseke (s črkami jih v partituri označuje tudi skladatelj). Prvi (A) prinaša fanfarni motivni material (*f–b–es*⁵⁸) z nekaj tonalnega priokusa (*f–b* bi lahko razumeli kot nekakšno dominantno pred *es*), ki je v nadaljevanju enostavno obdelan, pri čemer je posebej pomenljiva ponovitev motiva seksto nižje v pritajeni dinamiki in z dušilcem, kar že sugerira igro z odmevi. Drugi odsek (B) je zgrajen iz hitrih pasaj, na konec katerih se umesti glavni motiv, končni del (C) pa prinaša oscilacije med dvema tonoma.

Druga miniaturni, »Signal in odmev«, izkorišča igro med najavo in odgovorom, s čimer Lebič prevzema tradicionalno asociacijo lovskega roga, glasbila, ki se je na lovu uporabljalo za signaliziranje in opozorila. Vprašanje je, ali se Lebič na ta način priklanja idiomatski tipiki instrumenta ali pa ga bolj zanima široko asociacijsko polje, pripeto na ta tradicionalni instrument; a pomembnejše je to, da se v obeh primerih odteguje instrumentalni abstraktnosti, »objektivnosti«. Celotna miniaturni je razpeta med najave in odgovore, pri čemer se paradokсно začenja z »odmevom« (mašena tehnika *stopsforzata*), nato sledi »signal«. Takšna igra se ponavlja, v sredini miniaturni pa skladatelj dosega kontrast, tako da se signal upočasni, njegov eho pa mu postane motivno bolj soroden.

Tretja miniaturni, »Harmonija«, ima tridelno obliko **aba**¹, kot pove že naslov, pa črpa iz specifične tehnike, pri kateri instrumentalist s hkratnim pihanjem in petjem v instrument ustvarja dodatne alikvotne tone in s tem iz glasbila izvablja akorde. V okvirnih delih srečamo tako niz durovih trizvokov (specifična, razširjena tehnika nas spet pelje v dotik s »preteklostjo«), v središču pa postopno kromatično vzdigovanje s pomočjo različnih enharmonskih prijemov.

58 Analiza upošteva v partituri zapisane tonske višine – zaradi transpozicije (rog v F) imamo v resnici opravlka s toni, ki zvenijo čisto kvinto nižje.

Četrta miniatura nosi enak naslov kot cikel v celoti, »Z glasom roga«, in je gotovo najbolj virtuozen del ciklusa. Uvodnim hitrim repeticijam sledijo hitre pasaže, ki se na višku spremenijo v »skrajno vznemirjene« glissande, zaključek miniature pa prinaša zaporedje predstavljenega materiala: repeticij, pasaż in glissandov.

Sklepni »Epilog« obnavlja material iz prve in druge miniature. Oblikovno je spet tridelen (**aba**¹), pri čemer prvi del prevzema material »Prologa« in **b** del motiviko »Signala in odmeva«. Idejo igre z odmevi bi zato lahko razumeli tudi na ravni makroforme in končni »Epilog« samo kot odmev prvih dveh miniatur. A v takšnem prilagajanju naravi instrumenta nedvomno ne gre le za skladateljevo željo po polni idiomatskosti skladbe za solistično glasbilo – v takšni igri je gotovo razpoznan tudi možnost za večjo komunikativnost in oblikovno preglednost.

Skladba *Recitativ in skerco* (1992) za klarinet in klavir je namenjena mladim glasbenikom, a to ne pomeni, da Lebič bistveno spreminja svoj odnos do kompozicije – skladba je tehnično prilagojena zmožnostim mlajših glasbenikov, kompozicijsko pa se Lebič naslanja na dvanajsttotsko tehniko, ki jo je sicer na lokalni ravni mogoče zaslediti tudi v kakšni izmed preostalih skladateljev skladb, toda nikoli ne uresničeno s tolikšno natančnostjo kot prav v *Recitativu in skercu*. Seveda tudi v tem delu skladatelj ne sledi suženjsko dodekafonski dogmi – v središču ni stalna distribucija tonskih višin iz pripravljene vrste, temveč bolj igra štirih variant vrste (original, inverzija, rakov obraz originala in rakov obrat inverzije), povezana s širšo kromatično tonalno podobo; ali še drugače: recitativna odseka postavljata v ospredje igro inverzij in rakovih obratov, skerco pa predvsem dvanajsttotsko zaporedje.

Skladba je zasnovana tridelno (**ABA**¹), pri čemer recitativno gradivo uokvirja osrednji skerco. Klarinet prinaša razpeto recitativno melodično linijo, zgrajeno iz šestih tonov (heksakord), ki jo klavir le na začetku in koncu harmonsko podpre, nato sledi inverzna ponovitev, ki se izteče v pohitevajoče ponavljanje štiritonskega obrazca v klarinetu. Skerco (**B**) je zasnovan še bolj izrazito dvanajsttotsko: klavirski uvod prinese dvanajsttotsko vrsto najprej v originalni varianti (gl. prim. 71) in nato še v inverziji, toda dosledna distribucijska logika se mestoma umika svobodnemu glasbenemu utripu. Očitno je, da Lebič vrsto obravnava motivično, saj iz celotne teksture jasno izhaja štiritonski motiv (prvi štirje toni vrste). Delu z vrsto sledi kratek ritmično-aleatorični odsek z odsekanimi akordi in trilčkom, nato sledi ponovitev gradiva, tokrat v inverzni varianti, ki spet vodi do aleatoričnega dela, ki prestopi v izpeljevalni del – ta doseže višek z glissandom in harmonskim grozdom, nato pride ponovno na vrsto gradivo recitativa. V tem zadnjem delu (**A**¹) skladatelj solistično linijo klarineta prinaša še v obeh rakovih variantah (originala in inverzije) in tako skladbo logično zaokrožuje.



Primer 71: *Nastop dvanajsttonske vrste v skercu*

Z ozirom na naslov, ki prinaša natančno zvrstno oznako, lahko *Simfonijo z orglami* (1993) uvrstimo v krog tistih Lebičevih del, v katerih skladatelj ni več zavezan zgolj hermetičnemu modernizmu, ki naj bi se kazal v brezpogojni zahtevi po iskanju novega in razbijanju vseh tradicionalnih prvin. Že naslov namreč prinaša določene asociacije, povezane z glasbo preteklosti, predvsem klasicistično-romantičnega obdobja. Vendar poskuša skladatelj v razlagi svojega dela v koncertnem listu ob krstni izvedbi zanikati prav te historične zglede, ko zatrjuje, da v *Simfoniji* ne obnavlja »preteklega simfonizma, na katerega je vezanih preveč določnih glasbeno vsebinskih opredelitev z začetka romantičnega 19. stoletja, pa tudi klasičnega simfoničnega (sonatnega) oblikovnega shematizma danes ni smiselno oživljati«. ⁵⁹ Kot ključno se pri analizi *Simfonije z orglami* kaže vprašanje, v kolikšni meri gre zaupati tej avtorjevi trditvi. Se v delu res izogiba tradicionalnim »simfoničnim« obrazcem, koliko »preteklega simfonizma« se vendarle sedimentira v zavesti ustvarjalca in kako vpliva na poslušalca, ki je prebral naslov dela in ga povezal s svojim pričakovanjem, ki so ga zaznamovale izkušnje poslušanj preteklih velikih simfoničnih del in ki jih zdaj bolj ali manj nasilno »vstavlja« tudi v novo delo? 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 komornostjo in širša celota pred posameznostmi«. ⁶⁰ Če bi to trditev razumeli kot napotilo za analizo skladbe, potem bi že na začetku izhajali iz ugotovitve, da je *Simfonija z orglami* bistveno drugačna kompozicija kot ostala Lebičeva simfonična dela: tako naj bi med posameznimi formalnimi odseki ne prevladovala kontrastna sintaktična razmerja, moč kontrastov v kvaliteti materiala, dinamičnih kategorij in dinamike naj bi bila bistveno omejena, na oblikovni ravni pa naj bi prevladovalo »izpeljevanje« iz eksponiranega materiala.

Odgovor na vprašanje, koliko »preteklega« simfonizma ostaja sedimentiranega v *Simfoniji z orglami*, nam daje predvsem pregled formalnih značilnosti dela. Pri tem bi

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

60 Prav tam.

veljalo opozoriti na to, da naslov dela zvrstno ne določa skladbe povsem enoznačno: gre za simfonijo, v kateri pa ima odločilno vlogo očitno tudi solistični inštrument – orgle. Zato smo pred dilemo, ali gre za simfonijo ali mogoče za kakšno koncertantno obliko. Vendar je delež orgel pomemben predvsem za zvočno razsežnost dela (moč dinamike, širši ambitus, imanentno zvočne značilnosti inštrumenta), veliko manj pa je virtuoznega razkazovanja orglavčeve tehnike in značilne igre dvogovora med orkestrom (»množica«) in solistom (»posameznik«). Osnovno vprašanje ostaja, ali bi lahko v formalni zasnovi *Simfonije z orglami* iskali značilno tridelno, sonatno obliko, razpeto med ekspozicijo (»najavo« materiala), izpeljavo in reprizo (»vrnitev«)? Pregled formalne zasnove na makronivoju nam razkriva značilno nizanje bolj ali manj zaključenih formalnih blokov, ki so ujeti v logično napetostno zaporedje gradacij, viškov in nižišč. Posamezni bloki so med seboj zaradi različne obdelave materiala precej jasno razločeni, vendar sintaktično med seboj niso povezani zgolj po principu kontrasta, temveč po nekakšnih »energijskih« stopnjah (nižišča, gradacije, ki prinesejo določeno stopnjo dinamičnosti, hitro menjavanje dinamičnosti brez izrazitih viškov ali nižišč, premočrtne gradacije, viški, umirjanja), za katere je značilna prevlada določene dinamične kategorije. To je moč razbrati že iz tabele 24: skladba se začne iz nižišča, po postopni gradaciji skladatelj doseže določeno stopnjo dinamičnosti, ki jo dalj časa ohranja, ne da bi se ustavil na izrazitejšem višku ali nižišču, šele od tod pa sledi prava gradacija, prvi višek itn. Iz tega bi se dalo sklepati, da o formalni podobi celote v dobršni meri odločajo dinamične kategorije in z njimi povezana »glasbeno-dinamična energija«. Veljalo bi premisliti, ali ni takšna razpostavitev nižišč, viškov in gradacij posledica nekega še bolj »primarnega«, arhetipskega oblikovnega vzorca (morda sonatne oblike), kot pa bi to pričakovali glede na naslov skladbe.

Tabela 24: *Formalna shema Simfonije z orglami v primerjavi s formalno logiko sonatne oblike*

1	2	3	4	5	6
1–11	12–16	17–20	21–26	27–34	35–37
začetek iz nižišča → počasno stopnjevanje	dosežena srednja stopnja dinamičnosti: stalne menjave, brez daljših stopnjevanj ali izrazitega viška	prva gradacija	kadenca (zmanjšana zvočnost) z menjavami dinamičnosti → osrednji višek (<i>Barbaro</i>)	začetek z nižišča → premočrtna gradacija z viškom	dosežena stopnja dinamičnosti → premočrtna gradacija proti sklepu
ekspozicija koral	prvi nastop orgel	prva gradacija	kadenca	osrednja gradacija z reprizo	zaključek z gradacijo
»dvojna« ekspozicija		izpeljava s kadenco in viškom		repriza s kodo	

Spodnja vrstica v tabeli kaže možno »sonatno razumevanje« oblikovne sheme *Simfonije z orglami*, vendar gre verjetno bolj za nekakšno arhetipsko tridelnost (**ABA**¹): najava – izpeljava ali »odmaknitev« – »vrnitev«. Argumentov, ki razkrivajo sonatnost skladbe, bi namreč lahko našli prav toliko kot tistih, ki pričajo zoper takšno oblikovno shemo; ni dveh kontrastnih tem, »dvojna« ekspozicija, značilna za sonatne oblike koncertnih stavkov, je zgolj navidezna (v drugem formalnem odseku gre zgolj za prvi nastop orgel, ki pa ne ponavlja v prvem odseku eksponiranega materiala), v izpeljavi ne pride do konfrontacije dveh tem in tudi vsi segmenti niso dosledno izpeljani iz eksponiranega materiala, temveč prinašajo pogosto povsem nov material, repriza je močno okrajšana.

Veliko bolj odločilno kot taka površinska primerjava oblikovne sheme je dejstvo, da je ekspozicijo glasbenega materiala v prvem formalnem odseku mogoče razumeti kot pravo tematsko ekspozicijo, kar *Simfonijo z orglami* postavlja bližje ob bok tradicionalnim simfoničnim modelom, kakršni so zaznamovali simfonično glasbo klasicistično-romantičnega obdobja. Vendar se zdi, da se želi skladatelj od takih »tematskih« postopkov deloma distancirati, saj je tematski material tuj, prevzet – gre za koral »Rorate caeli« (kasneje ga bo uporabil tudi v kantati *Božične zgodbe*).

Intr. 1.
R O-rá-te • caé-li dé-su-per, et nú-bes plú-ant
jú-stum : ape-ri-á-tur tér-ra, et gé-rminet Salva-
tó-rem.

Primer 72: Koral »Rorate caeli«

Ekspozicija tematskega materiala se obnaša kot citat, zato njena funkcija ni jasna: ali ima predvsem oblikovni pomen (ekspozicija) ali pa bi z njo morali povezovati semantične implikacije, ki jih očitno prinaša v povezavi s solističnim inštrumentom (orgle in koral zbuja asociacijo na nekaj arhaičnega)? To nam kaže, da se izbira zvrsti skladbe (simfonija), oblike (*quasi* sonatna tridelnost), materiala (gregorijanski koral) in inštrumentacije (solistične orgle) povezujejo v enovito semantično zanko, pri kateri ni jasno, kje se skriva začetek: je skladatelj izbral koral in ga obdelal v tradicionalni obliki s solističnim inštrumentom, ki ga povezujemo s sakralnim občutenjem, je skladatelj dobil naročilo za simfonično delo z orglami, ali je želel napisati veliko simfonično delo v tradicionalni obliki, ki je zaznamovala drugo polovico 18. in celotno 19. stoletje? Naše začetne zadrege v zvezi z zvrstjo in obliko skladbe izhajajo iz krožne zaprtosti semantične zanke, v katero je ujeta *Simfonija z orglami* in najbolj jasno nakazuje spremembo v Lebičevi slogovni usmeritvi.

Prvi formalni odsek skladbe – ekspozicija – se začne iz nižjega: nežni alikvotni toni v flautah, violah in violončelih ter žvižgi tolkalcev prinašajo ton *cis*, ki zaradi večkratnih ponovitev podeljuje začetnemu delu tonalno osredičenost. Med prosojne ponovitve tona *cis* so umeščeni melodični segmenti koral (1–7).



Primer 73: *Ekspozicija koral, njegova segmentacija in instrumentacija*

Po tretjem segmentu zamenjajo ponavljanja tona *cis* postopni vstopi godal, ki utripajo v konstantnem ritmu in polnijo tonski prostor od nizkega registra počasi navzgor, dokler se gostemu akordu (od c^2 do c^3 zapolnjuje cluster) ne priključijo vsa godala v počasnem crescendo. Temu prvemu vzponu sledi kratek prehod, ki ga zopet zaznamujejo ponovitve tona *cis*, med katere sta vpeti varianti dveh segmentov koralnega speva, daljši pianissimo akord pa pripravlja začetek naslednjega formalnega odseka.

V tem prvič nastopijo solistične orgle in prevzamejo domislek s prehoda med prvim in drugim formalnim odsekom: hitre repetitije tona. Te vsakič »izrisujejo« zelo podoben motiv, ki ga zaznamuje skok male terce navzdol in spust za še dve sekundi. Gostemu gibanju se pridružujejo godala s hitrimi figurami in kratkimi glissandi, tako da zvočnost orgel sploh ne izstopa bistveno iz celotne teksture. Figure se postopoma selijo v vsa godala, teksturo pa razgiba nekaj melodičnih vzgibov v trobentah in pihalih. Pri p. o. 13 se godala ustavijo na gostem clustru, medtem ko gibanje ohranjajo pihala in timpani. Ponovna krajša gradacija se prične pri naslednji partiturni oznaki, ko trobila prinašajo isti melodični obrazec v kanonično urejenih vstopih, s katerimi se gosti tekstura in postopoma viša dinamika. Pri p. o. 15

je dosežena dovolj gosta tekstura, da iz nje, potem ko se končajo kanonični obrazci tolkal s postopnim crescendom, izstopajo izmenjujoči se akordi orgel in preostalega orkestra. Take oscilacije – tako v dinamiki kot v prehajanju iz *tutti* zvoka v *solo* orgel – se zaključijo z gostim akordom v godalih, ki je hkrati harmonska podlaga za sledeče umirjanje texture, ki poteka preko treh »punktualističnih« nastopov trobil, dokler ne ostane le še gosto »bitje« zvonov in vibrafona.

V drugem formalnem odseku je skladatelj s kratkimi stopnjevanji in nato z umirjanjem že dosegel določeno stopnjo dinamičnosti, ne pa še pravega viška. Tega s počasno, postopno gradacijo gradi v tretjem formalnem odseku, ki se začne s hitrim, ponavljajočim se obrazcem v basovskem registru in zajema le nekaj tonov, to teksturo pa ritmično dinamizirajo trije nastopi tolkal. Šele nato se prične bolj odločna gradacija z daljšimi linijami hitrih šestnajstink v trobilih, ki potekajo kanonično, podobno kot že v kratki gradaciji prejšnjega formalnega odseka. Kanonično se med seboj izmenjujejo tudi hitre pasaže v godalih. Takšno »kanonično« stopnjevanje se dvakrat ponovi, nato sledi nekaj akordskih udarcev. Vendar glavni višek še ni dosežen: šele po hitri spuščajoči in dvigajoči se pasaži pihal ostaja tekstura dalj časa na visoki dinamični stopnji. V fortissimo dinamiki utripa ritmično celotni orkester, vmes pa se umeščajo akordi orgel. Po štirih takih ponovitvah sledi kratka kulminacija s pasažo celotnega orkestra navzgor, ki se takoj tudi spusti in umiri na daljšem basovskem tonu *E*.

Sledi daljša kadenca orgel, ki se prične s sekvenco »suhih« (*secco*) fortissimo akordov, ki se ponovijo še v bolj prefinjeni registraciji, nato orgle nadaljujejo s hitrimi pasažami (da je hitrost pomembnejša od tonskih višin, dokazuje aleatorični zapis), ki jim napol »improvizacijsko« sledijo »odmevi« v tolkalih. Po hitrih repetitivnih akordov v orglah se spet priključi celotni orkester in po več akordih orkestra ter v ritmu stopnjujočih se ponovitev istega akorda orgel doseže skladatelj centralni višek nekako točno na sredini skladbe. Gre za povsem samosvoj odsek, ki iz partiture odstopa že po svoji grafični podobi – v celoti je namreč zamišljen aleatorično. Pihala izvajajo hitre pasaže, trobila različne glissande, medtem ko »zapis orgelske igre služi le za vzpodbudo raznolike in aktivne improvizacije skladno z dinamično in dramatično igro orkestra.«⁶¹ Osrednjega pomena torej niso tonske višine ali ritmične konture, temveč izrazita dinamična moč, jakost in dramatični naboj, k čemur navaja tudi oznaka tempa, *Estatico con la tutta forza – Barbaro*. Še bolj razločno daje skladatelj prednost izrazu in moči, ko dovoljuje tudi »drugačna branja« te strani v partituri, saj je »zvočno snov« moč urediti še na ta način, da glasbila po jasnem načrtu vstopajo drug za drugim. Dotlej urejeni glasbeni tok se torej v tej središčni

61 Lojze Lebič, *Simfonija z orglami*, rokopis, str. 43.

kulminaciji spremeni v divje utripanje zvočnosti, ki se zaradi konstantno ponavljajočega se gibanja spreminja v impozantno fresko hrupnega statičnega gibanja. Po zaključnih hitrih glissandih sledi daljši prehod do sledečega formalnega odseka, ki opravlja predvsem funkcijo umirjanja teksture. Najprej se glasbeni tok ustavi na ležečem tonu *b*, po nekaj glissandih pa sledi vrsta ritmično neurejenih akordskih udarcev. Ti so sprva še zelo dinamični in »odrezavi«, a postopoma izgubljajo svojo moč, dokler ne ostane le še zadržani ton *b* v godalih.

Prav iz tega tona se začenja naslednji formalni odsek, ki je najdaljši in hkrati tudi najbolj raznolik, saj na začetku prinaša umirjeno atmosfero (kot nekakšen adagio stavek – nižišče), nato opravlja funkcijo reprize, proti koncu pa preide v daljšo, osrednjo gradacijo. Počasna, espressivo melodična linija godal potrjuje, da skladatelj uporablja značilno lestvico, v kateri se menjavajo polton, cel ton in mala terca.



Primer 74: *Melodična linija violin z začetka petega formalnega odseka Simfonije z orglami*

Počasne, enakomerne četrтинke in razredčena tekstura dajejo temu delu miren karakter, ki se nadaljuje tudi pri p. o. 28 s pedalnim tonom E_1 v kontrabasih in pedalu orgel. Statično harmonsko »sliko« zgotosti devet tonov, ki jih »orglavec mirno, brez naglice«⁶² fiksira, da zvenijo ves čas kontinuirano v *ppp* dinamiki. Nad to prosojno harmonsko zaveso (pedalni ton in fiksirani toni orgel) se razpreda dialog med manualom orgel in altovsko flavto, ki kratkim melodičnim mislim orgel odgovarja v obliki odmeva, pri čemer so nekateri motivi izpeljani iz posameznih segmentov glavne teme, to je korala »Rorate caeli« (variirana sta drugi in četrti segment). Nižišče skladbe opravlja v formalnem smislu tudi funkcijo izpeljave. Po štirih melodičnih vzgibih v orglah in odgovorih v flavti – ti so med seboj ločeni z značilnim zvokom činele, ki jo mora tolkalec med tremoliranjem dvigovati iz vedra za vodo – godala za kratek čas spet razpredajo počasne melodične linije, orglavec mora »postopno (iz sredine) osvobajati fiksirane tipke«, ⁶³ kontrabasi pa se iz pedalnega tona E_1 spustijo do C_1 , ki predstavlja izhodišče za novo, najdaljšo in osrednjo gradacijo. Kompozicijski postopek, po katerem se gosti tekstura in razraščajo melodične linije, je zelo podoben »kanoničnim« tehnikam iz drugega in tretjega formalnega odseka. Med posameznimi instrumenti prehaja nekaj melodičnih obrazcev, ki se gostijo in postajajo ritmično hitrejši, širi se tudi ambitus. Zgoščevanje, širjenje ambitusa, večanje dinamike in pospeševanje gibanja se ustavi pri p. o. 33, ko skladatelj doseže gost akord, štirje rogovi pa unisono

62 Prav tam, str. 49.

63 Prav tam, str. 53.

v izpostavljenem fortissimu ponovijo prvi in drugi melodični segment koral. Skladatelj je torej na povsem klasičen način dosegel osrednji višek, ki pa se hkrati prelomi že tudi v »reprizo« tematskega materiala. Ta se nadaljuje tudi v solo nastopu orgel, ki obdelujejo začetni tematski material precej svobodno. Posebej zanimive so harmonije orgel, v katerih prevladujejo kvinte in kvarte ter vzporedno vezani kvintakordi (pri njihovi vezavi pride do vzporednih kvint in oktav), ki močno spominjajo na harmonijo prvih večglasij (organum), torej na prve harmonizacije gregorijanskega koral. Po ritmičnem stopnjevanju se orgle skupaj z orkestrom zaustavijo na »prazni kvinti«: tonih *fs* in *cis*, s čimer je še bolj odločno poudarjena »arhaičnost«, ki so jo napovedovale že harmonije predhodnega orgelskega sola.

»Arhaični« fortissimo akord služi kot sklep petega in začetek zadnjega formalnega odseka, ki je zamišljen kot premočrtna gradacija proti efektnemu zaključku kompozicije. Kot že predhodne gradacije, se tudi ta začne iz nizkih basovskih tonov. Teksturo gostijo hitre pasaže v godalih, ki se »selijo« vedno višje in v več skupin godal, s postopnimi vstopi pihal in trobil pa se »sestavlja« gost akord. Po ritmičnem zgoščevanju v trobilih je tekstura od p. o. 37 naprej s hitrimi pasažami navzgor in navzdol, divjimi ritmičnimi obrazci tolkal, glissandi v godalih in trilčki v pihalih izredno razgibana, dokler skladatelj s skupnim akordom celega orkestra ne doseže še zadnjega viška. Po treh crescendih dveh fleksatonov nad pedalno harmonijo orgel se skladba zaključi z odrezavim sforzato akordom.

Odgovor na začetno vprašanje o tem, v kolikšni meri je *Simfonija z orglami* zavezana tradiciji simfonične glasbe 19. stoletja, nam lahko da končni pregled formalne ustrojenosti skladbe, pri čemer ima poseben pomen primerjava oblikovne sheme Lebičevega dela s klasično sonatno obliko. Opazimo lahko, da je moč tudi iz *Simfonije z orglami* izluščiti klasično tridelnost, vpeto v lok »najava« – izpeljava – »vrnitev«, ki je značilen za klasicistično sonatnost. Vendar pa lahko podobna tridelnost zaznamuje tudi nekatere variante pesemskih oblik, zato bi morali kot dokaz za sonatno oblikovanost *Simfonije z orglami* poiskati še druge »sonatne« elemente. Še bolj pomenljivo je to, da lahko podobno tridelno shemo razberemo tudi iz drugih Lebičevih simfoničnih del. Določitev sonatnosti je v teh primerih odvisna predvsem od končne »reprize«: ta je sredi modernističnega konteksta, ki ga sugerirata predvsem glasbeni material in njegova izraznost, nepričakovana, naša vpetost v tradicionalne obrazce pa nam narekuje, da tako ponovitev takoj povežemo z že znanim formalnim modelom.

Bistveno se *Simfonija z orglami* v svojem ustroju razlikuje od drugih Lebičevih del po tem, da ima v začetku eksponirani glasbeni material tematsko vrednost. Vendar se želi skladatelj od tega postopka, ki močno spominja na dediščino »romantičnega« simfonizma, očitno distancirati, saj kot tema fungira citat – koralna

melodija »Rorate caeli«. Osrednje teme torej ne kaže v smislu simfonizma 19. stoletja razumeti kot osrednje individualne značilnosti skladbe oziroma neposrednega izraza skladateljeve subjektivnosti. Veliko pomembnejša je namreč njena vpetost v »semantično zanko« – šele ta razkriva pravo »temo« dela, ki kroži okoli »sakralne arhaičnosti«, »skrite« v vseh elementih semantične zanke:

1. kot tematski material je eksponirana koralna melodija – gregorijanski koral asociira na liturgičnost preteklosti
2. specifična orkestrska zasedba, iz katere izstopajo solistične orgle – inštrument, 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.

Semantična zanka ne zaznamuje zgolj zunanjih dimenzij *Simfonije z orglami*, to je zasedbe, oblike in tematskega materiala, temveč je zažrta v mnoge kompozicijsko-tehnične postopke, ki dominirajo v skladbi:

1. skoraj vse gradacije so zgrajene s pomočjo kanoničnih postopkov, ki so zaznamovali velik del frankoflamske sakralne polifonije
2. skladatelj večino tonskih višin določa s pomočjo lestvice, prav tako »klasičnega« urejevalnega postopka
3. orgelsko harmonizacijo izpeljav iz koral zaznamuje »stara«, »organumska« harmonija – intervala kvinte in kvarte ter gibanje v vzporednih kvintah in oktavah.

Celotna skladba je torej organsko povezana – tako zunanje dimenzije kot imanentno glasbeni postopki izvirajo iz osrednje ideje, ki ima prvenstveno semantični pomen. Prav taka semantičnost, ujeta v sklenjeno zanko, pa veliko bolj zrcali skladateljeve slogovne spremembe kot sama natančna zvrstna določitev. Skladatelj se ne »vrača« k modelom iz preteklih stoletij, temveč jih le na novo »obišče« (Calinescu, 1987, 277).

Skladbo *Rej* (1995) za harmoniko lahko razumemo kot poseben način Lebičevega soočanja s tradicijo, s preteklostjo, in prilagajanja asociacijskim vezem, ki jih sproža izbrani inštrument. V kontekstu slovenske glasbe privzema harmonika jasne zveze z ljudsko glasbo, zato izbira naslova skladbe ne preseneča: rej namreč označuje star slovenski obredni ples. Zveza z ljudskim se ohrani tudi na ravni materiala, saj Lebič v svojem delu izhaja iz dveh krajših melodičnih okruškov ljudskih pesmi, koroškega »Prvega reja« in belokranjskih »Kresnic«. Toda melodiji nista uporabljani v smislu enostavnih citatov, temveč sta precej stopljeni s preostalim glasbenim »kontekstom«.

Skladba sestoji iz petih formalnih enot, **ABCDE**, ki jih Lebič jasno naznači v partituri, izrazno pa so vpete v menjavanje med meditativnim in bolj razgibanim. Prvi del

je razdrobljen na več okruškov, razporejenih v simetrični logiki. Tako skladbo odpira značilen gost in intervalno napet akord (a), ki mu sledi igra repetitiv, oscilacij in trilčkov (b), pri čemer kot harmonsko ozadje služi »obogateni« A-dur akord (trizvoku je dodan disonantni es v basu). Ta predstavlja osnovo tudi za prvi nastop belokranjskih »Kresnic« (c, gl. prim. 75 zgoraj), ki pa je harmonsko pravzaprav potujen: vzporedne kvinte namreč vzbujajo povezavo z organumsko zvočnostjo, torej s srednjeveškim, starinskim – uporaba ljudske melodije je potemtakem zvezana s primordialnostjo. V središču prvega dela sledi odsek s harmonskimi grozdi, nato se ponovijo enote a, b in c.

Drugi del (B) prinaša enosmerno stopnjevanje, pri čemer je glasbeni material še enkrat več povezan z lestvico izmenjujočih se celih tonov in poltonov. Skladatelj dosega naraščanje s podaljševanjem lestvičnega niza, dodajanjem akordskih tonov in stopnjevanjem v tempu. Višek se odpre s tremolom in hitrim arpedžom, v njihovem središču pa se v kratkem odseku »zasveti« še koroški »Prvi rej« (gl. prim. 75 spodaj). Ponavljajoči se odsek naj bi bil glede na skladateljevo navodilo podoben »godčevski obsedenosti s širokim mehom« (Lebič, 1999, 3). Toda original je zopet potujen in zavrt v konfliktni kontekst: melodijo namreč spremlja veriga dominantnih štirizvokov, ki so brez funkcijske logike in tudi v ritmičnem nesoglasju z ljudsko melodijo (tako za melodijo kot spremljavo je sicer značilna podelitev 3 : 2, le da takšno podelitev melodija prinaša v osminkah in spremljava v šestnajstinkah). Lebič torej zapušča romantično idejo ljudske pesmi kot neskajljene idile ali vira nacionalnih čustev in razume ljudsko glasbo bolj kot del glasb sveta, zato lahko njen okrušek brez težav vstavi v divje modernistično sosledje harmonskih grozdov in ritmične fragmentacije.

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt is a piano introduction, showing a treble and bass staff. It features a series of triplets in the treble staff and a bass line with dynamic markings 'p' and 'pp'. The bottom excerpt shows a rhythmic pattern with a 3:2 ratio and a tempo of 138 BPM. It includes a note about holding the rhythm like a bagpipe melody (4) obdržati v prijemu igra podobna godčevski obsedenosti s širokim mehom (podobna tudi v naslednjem sistemu). The bottom staff shows a series of chords: H⁷, As⁷, and F⁷.

Primer 75: Uporaba ljudskega materiala v skladbi Rej

Višku sledi postopno umirjanje in prehod v nov meditativni odsek (C) preko niza terčnih akordov (A-dur, cis-mol, c-mol, g-mol). Skladatelj ponovno izrablja material iz prvega dela, to je motiv ljudske pesmi (c) in motiv osciliranja ter trilčkov (b), temu pa dodaja »eterične« hitre repetitive, podobne enharmoničnim tonom različnih barv, ter »skrivnostni« akord v dinamičnem naraščanju in upadanju.

Del D prinaša ponovno stopnjevanje, tokrat zgrajeno na osnovi ostinatnega obrazca v basu in sekvenčno ponavljajočih se figur. Največja napetost se še enkrat več sprosti s harmonskimi grozdi. Sledi krajša koda (E), v karakterju zopet stopnjujoča: zvišuje se dinamika, višajo tonske višine, pohitevanje je tudi izpisano (vedno krajše notne vrednosti), nato se ritmični proces zaobrne in skladba se zaključuje s »širokimi« akordi.

Obsežna kompozicija *Ajdna – Glasba o času* (1995) za kljunaste flavte, soliste, mešani zbor, tolkala in sintetizator je v resnici zgrajena iz kombiniranja zborovske zbirke *V tihem šelestenju časa ...* na besedila Gregorja Strniše in cikla *Od blizu in daleč* za kljunaste flavte in asistenta. Že naslov sugerira predzgodovinski svet, Ajdna je namreč ime arheološkega najdišča iz pozne antike, medtem ko je sedem skladb za kljunaste flavte poimenovanih po ljudskih pesmih, čeprav skladatelj ne uporablja ljudskega materiala; pomembnejša je specifična uporaba kljunastih flavt, ki od daleč spominja na predzgodovinsko, neandertalčevo kost, najbrž najstarejši znani inštrument, ki so ga našli v jami Divje babe. Skladatelja so torej k ustvarjanju »pritegnile stvaritve iz davnine, iz arhaične odmaknjenosti in zunajčasovnosti« (Učakar, 2004, 43).

Prvotna ideja je izhajala iz zamisli, da bi bilo mogoče skladbo izvesti na arheološkem najdišču in bi bila zasnovana kot nekakšen ritual. Ta ideja se kasneje ni realizirala, toda osnovni koncept je našel svojo pot v obliko in vsebino skladbe. Lebič je želel zarisati glasbeno-mistično pokrajino starodavnega, predkrščanskega časa, toda njegove rešitve niso vedno zvezane z zvestobo historičnosti, kar utemeljuje skladatelj takole:

Glasba AJDNE ne teži k estetsko slogovni opredeljivosti. V ospredju je magično in simbolično. Je razpeta med vitalizem in estetsko zadržanost, starinsko polifonijo in tehniko grozdov, med trivialnim in poudarjeno umetniškim, med poduhovljenim in naturalističnim [...] Ni hvalnica preteklosti, ne meri na idilično. Je zazrtje med sence prednikov. V vsem so nam blizu, v radostih in nesrečah, samozavesti in obupu. So na začetku tudi naših današnjih duhovnih stisk.⁶⁴

Sedem skladb za solistične kljunaste flavte in štiri zborovske skladbe je urejenih v dramatičen niz, ki se pričinja z bistvenimi vprašanji našega bivanja (*Kje smo mi,*

64 Skladateljevo besedilo k CD plošči: Lojze Lebič, *Ajdna*, Mohorjeva družba, Celje 1996.

ko smo bili / kje bomo, ko nas več ni?), konča pa se po plesu smrti z osvobajajočim spoznanjem. Takšna struktura je v glasbi vzporedno uresničena s »potjo«, ki vodi od totalne kromatike proti modalni diatonični harmoniji, vendar Lebič med obema »svetovoma« vzpostavlja most – kromatika in modalnost sta združeni v enotni lestvici, ki lahko služi kot dvanajsttonska vrsta ali modalna zaloga.



Primer 76: Osnovna lestvica/serija v skladbi *Ajdna* (označeni toni so nosilni toni zborovskega parta)

Tabela 25: Oblikovna shema Ajdne

kljunaste flavte (<i>Od blizu in daleč</i>)	»Pti- čica sva- rilka«	»Kačji kra- ljič«	»Je- mlji, jemlji zdaj slovo«	»Otroci uklete ptice«	»Me- glice dol popa- dajo«	»Godec pred pe- klom«	»Se že svita, bo dan«
zbor (<i>IV tihem še leste- nju časa ...</i>)	»Iz veka ve- kov«	»Moza- iki«			»Iz ka- mna v vodi«		»Pe- sem o smrti«
vsebinska	ujetost v ma- gični krog življe- nja		umik iz izolira- nega stanja ujetosti		goreč poziv naravi		odre- šujoče spo- znanje

Naslov sedmih skladb za kljunaste flavte *Od blizu in daleč* lahko razumemo dobesedno ali metaforično. Skladatelj pogosto izrablja dialog med bližnjimi in oddaljenimi zvoki (to dosega s pomočjo asistenta, uporabo različnih inštrumentalnih registrov ali razširjenih izvajalskih tehnik) ter tudi med starodavnimi glasbenimi modeli in modernističnimi postopki. V formalnem pogledu so skladbe za kljunaste flavte domišljene v mozaični logiki, a v splošnem še vedno prevladuje občutek homogene poenotenosti, kar skladatelj dosega s ponavljanjem osnovnih materialnih idej. Posamezne miniature se pomikajo med dvema svetovoma – med oddaljenim, »poganskim« svetom in svetom *nove glasbe*. Prvega naznačuje uporaba paralelnih kvint (v »Kačjem kraljiču« glasbenik simultano poje in igra), asistentova uporaba ljudskih inštrumentov ter uporaba arhetipskih formalnih modelov (simetrija v »Kačjem kraljiču«, dvodelna oblika v »Otrocih uklete ptice« in rondo v »Meglice dol popadajo«), medtem ko svet *nove glasbe* predstavljajo razširjene izvajalske tehnike (žvižganje, petje, multifoniki, vdori aleatorike, igranje na ustnik, glissandi itd.) in mestoma gosta kromatika. Toda oba svetova nista nikoli

popolnoma ločena; najboljši primer zvez med starodavnim in novim predstavlja tonski material za miniaturo »Meglice dol popadajo« – gre za vrsto, ki sestoji iz enajstih kromatičnih tonov, ki jih skladatelj uporablja segmentno, kar daje celoti bolj modalni občutek.



Primer 77: *Vrsta in njena segmentacija v miniaturi »Meglice dol popadajo«*

Podobna igra med historičnim in novim zaznamuje štiri zborovske skladbe, ki prinašajo še dodatne ritualne in gledališke elemente. Prvi zbor, »Iz veka vekov«, se pričinja razdrobljeno s tihimi šepetanci, sunkovitimi vdih, mrmranji in alikvoti. Kasneje postaja tekstura bolj kromatična in distribucijo tonov je mogoče povezati z osnovno tonsko vrsto. Po tem, ko se izpostavi takšen vseobsegajoči kromatični svet, Lebič v naslednjem zboru, »Mozaiki«, vpelje še idejo rituala. Zbor poteka na treh ravneh: (1) štirje pevski solisti vzpostavljajo z alikvotnimi toni okoli centralnega tona *e* pedalni ton in pri tem udarjajo na priročna tolkala (triangle ali antične činele), procesijski karakter pa dodatno ojača še njihovo gibanje po dvorani (solisti zagotavljajo »lebdečo« prisotnost tona *e* v prostoru), (2) dva basa in tenorja pojeta v kanonu v kvinti koralno melodijo »alla gregoriano«, medtem ko preostali zboristi in sintetizator (3) počasi razgrinjajo harmonsko »zaveso«. Odsek **B** zaznamujejo kvarte in kvinte, ki prinašajo asociacijo na srednjeveški organum, ta pa se na višku umika zaporedju trizvokov; sledi ponovitev delov **A** in **B** z zaključno kodo.

Če je »Mozaike« mogoče razumeti kot tiho, kontemplativno ritualno meditacijo, zveni zbor »Iz kamna v vodi« bolj kot ritmično poudarjeno zaklinjanje, ki dominira v gradacijskih valovih in obsesivni uporabi različnih ostinativ. Spet novo podobo prinaša zadnji zbor, »Pesem smrti«, ki se pričinja z osemglasnim kanonom. Nadaljevanje skladbe zaznamujejo repetitivni vzorci marimbe in vibrafona ter vdori simulacij ljudskih pesmi. Lebič jasno pove, da »glasbenih citatov v delu ni, [...] kar daje vtis citatov, je vzeto iz skladateljeve domišljije«. ⁶⁵ Takšni izolirani otoki aluzij funkcionirajo znotraj modernističnih tekstur kot sprožilci semantičnih asociacij, povezanih s podobami predhistoričnega, primordialnega, naravnega, arhetipskega in magičnega. Posebej zanimiva je Lebičeva notacija simuliranih citatov ljudskih pesmi, ki so zapisani v krožnih shemah, v katerih lahko prepoznamo namig na krožno strukturo časa in življenja, saj posebnih glasbenih implikacij takšen zapis sicer nima. Teksturo v nadaljevanju še bolj

65 Prav tam.

zgostijo ostinatni obrazci in po vrhuncu skladatelj vzpostavlja nekakšno reprizo: ponovi se melodija kanona, tokrat v unisonu, tekstura pa postaja ponovno gosta, saj vanjo vdirajo simulirani citati ljudskih pesmi, ki tokrat ne vstopajo zaporedoma, temveč hkrati. Ko se vključijo vsi glasovi, sledi dolg decrescendo, zboristi pa postopoma zapuščajo oder z »ritualnimi koraki«. Petje izginja za odrom, odrske luči se ugašajo.

Bas $\text{♩} = 132$

1) V be-li hi - ši iz ko - sti re - brast re - br - nik se - di.

3) 10) Vstop basov I (4 3 2 1) in perc. II v f. (glej spodaj)

Bariton $\text{♩} = 56$

2) O - krog hi - še vrt strupen tr - nov plot in hra - stov les.

Alt $\text{♩} = 90$

5) Sre - di go - zda vrt strupen, na li - ma - ni - cah se - di smrt.

11) Dirigent da znak 4 (glej na naslednji strani) potem ko solist 5 (alt) zaključi krožnico 1.

Tenor $\text{♩} = 63$

3) 8) Smrt je mojhen pi - san pišč sre - di go - zda, ki ga ni.

Alt $\text{♩} = 76$

4) Tr - ka, tr - ka, noč in dan, po ve - ji, ki je ni več tam.

Primer 78: Notacija simuliranih citatov ljudskih pesmi

Tudi zborovske skladbe so jasno razpete med »starinsko« in sodobno, takšno dihotomijo pa Lebič uresničuje z glasbenimi in gledališkimi sredstvi. Namigi na organum, koralno petje, simulacije ljudskih pesmi, tradicionalno polifonijo in petje v kanonu se soočajo z gosto kromatiko, harmonskimi grozdi, razširjenimi vokalnimi tehnikami, aleatoričnimi odseki in odmevi skoraj trivialne repetitivne minimalistične glasbe. Z dodatno pomočjo scenskih akcij in manipulacije prostorskega zvoka se Lebič približuje ritualu, ki nas vodi v dotik s starodavnim, poganskim časom z namenom, da bi, paradokсно, poudaril osnovna eksistencialna vprašanja našega časa.

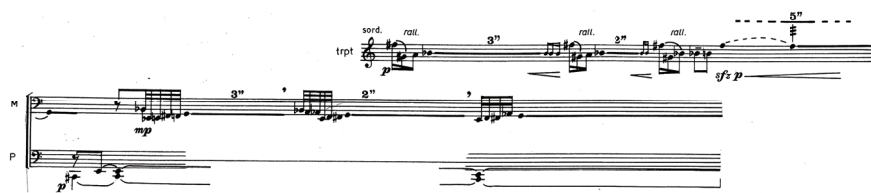
Komorna skladba z latinskim naslovom *Illud tempus ...* (*Ta čas ...*; 1996) za trobento in orgle je izrazito slogovno razpeta: tako so na eni strani številni odseki zasnovani svobodno aleatorično (koordinacija med glasbenikoma ni dokončno določena, nekatere figure so zgolj napotki za improvizacijo), drugi pa so zapisani s standardno notacijo. Temu ustrezno na eni strani skladbo zaznamujejo divji modernistični harmonski grozdi in pasaže ter na drugi izrazito ponavljanje motivičnih enot, celo nekakšno preprosto motivično delo (gl. tab. 26). Naslov skladbe je mogoče brati prav iz takšne slogovne plati: delo je močno zasidrano »v času«, kar pomeni, da reflektira aktualni trenutek in njegovo slogovno vmesnost, razpetost.

Tabela 26: Razmerje med aleatoričnimi in notiranimi odseki v skladbi *Illud tempus ...* v povezavi z oblikovno zasnovo

del	A			B				C			koda	
odsek	a	b	a'	a	b	c	a'	1	2	3	1	Aa'
mate- rial	akor- di	fan- farni od- mevi	akordi	motiv treh dviga- jočih se kroma- tičnih tonov	igra od- mevov	terčni akordi	motiv treh dviga- jočih se kroma- tičnih tonov	repe- titive, pasa- že	pona- vljajo- či se motiv	»mor- se« ritem	nov pona- vljajo- či se motiv	akor- di
aleto- rično/ noti- rano	alea- torič- no	alea- torič- no	alea- torič- no	aleato- rično	aleato- rično	notira- no	aleato- rično	alea- torič- no	noti- rano	alea- torič- no	kom- bina- cija	alea- torič- no

Skladbo sestavljajo trije kontrastni deli (ABC) in koda. Prvi del (A) je zasnovan simetrično (**aba'**), zaznamujejo pa ga tipične fanfarno-intradne figure v trobentah – skladatelj v partituri določa, da naj bo glasba začetka »glasno svečana« in »soli-istično bleščeča« (Lebič, 2010). Skladbo odpirajo mogočni akordi v orglah (**a**), ki postajajo od začetne prazne kvinte in molovega sozvočja zmeraj bolj napeti zaradi dodanih tonov, dokler se trobenta in orgle ne zapleteta v fanfarni dialog (**b**). Pri tem obe glasbili ritmično neodvisno izvajata niz obrazcev, ki si sledijo v takšnem zaporedju, da pogosto ustvarjajo igro odmevov. Ko se takšna igra izčrpa, se odsek zaključí z začetnimi odrezavimi akordi (**a'**).

Drugi del (B) je bolj meditativen in razpada na več odsekov (**abca'**). Prvega (**a**) začenjajo hitre poltonske pasaže, ki najdejo svoj odmev v melodični figuri trobente (gl. prim. 79). Naslednji odsek (**b**) je zasnovan kot igra odmevov: melodični obri-si v trobenti so podobni tistim iz prvega dela, na podoben način z neodvisnimi obrazci je zamišljena tudi aleatorična koordinacija med inštrumentoma. Šele tretji odsek drugega dela (**c**) prinese prvič standardno notiran material – terčne trizvoke, ki pa ob svojem sopostavljanju vendarle sestavljajo napete, disonančne harmonije (podobno metodo smo srečali v *Novembrskih pesmih*). Zaključek dela je ponovno v znamenju motiva treh dvigajočih se kromatičnih tonov.



Primer 79: Motiv treh dvigajočih se tonov iz drugega dela skladbe *Illud tempus ...*

Kontrastni tretji del (C) je bistveno bolj razgiban, hiter, odrezav. Temu primer-
no je material manj zaobljen, modernistično »razbit« – prevladujejo repetitije
tonov in pasaže. Krajši drugi odsek je spet standardno notiran, materialno ga
definirajo tri ponovitve istega dvigajočega se motiva, nato dobi ritmično repe-
tiranje stalno obliko: v menjavanju dolgih in kratkih repeticijskih v razmerju 1 : 2
lahko prepoznamo znake Morsejeve abecede, s katerimi je glasbeno izpisano
ime papeža Janeza Pavla II., ki je le mesec pred prvo izvedbo dela (27. 6. 1996)
prvič obiskal Slovenijo. Lebič na ta način uvaja poseben tip glasbene semantike
– preko dogovorjenega koda postane ritmični substrat glasbe dejanski »izpiso-
valec« verbalnih pomenov.

Sklepna koda se pričinja meditativno: nad zadržanim akordom orgel trobenta po-
novno jasno izpostavi nov motivični material, nato sledita krajša aleatorična medi-
gra orgel in zaključek z začetnimi odrezavimi akordi, ki skladbo sklenejo na prazni
kvinti *cis-gis*.

Skladatelj je naslov za novo delo iz cikla *Chalumeau – Aprilske vinjete (Chalume-
au III)* (1997) – prevzel po pesmih Leopolda Legata, ki je bil komaj dvajsetleten
usmrčen v povojnih pobojih na Teharjah, zato je skladbo mogoče razumeti kot
epitaf in hkrati opomnik – Lebič znova dokazuje, da glasbo razume eksistenciali-
stično, da je prepričan, da je z njo mogoče podajati svetovnonazorske izjave, da nosi
s seboj del resnice skrivnosti sveta in življenja. Naslov pa ne določa le osnovnega
razpoloženja, temveč tudi formalno rešitev: vinjete so namreč literarni žanr, ki v
središče postavlja kratko, impresionistično zaznamovano sceno, ki se osredotoča na
kratek, izbran trenutek. Toda nizanja vinjet ne gre razumeti samo na makroravni
v obliki zaporedja štirih miniatur – tudi same miniaturre so večinoma zgrajene iz
krajših odsekov in fragmentov, torej vinjet, ki se ponavljajo, Lebič pa bolj kot v
drugih delih izkorišča še inverzije, rakove obrate in simetrije.

Prva miniatura, *Energico con moto*, je sestavljena iz niza različnih domislekov, vi-
njet, ki se ponavljajo in tvorijo štiri večje enote. Hitrim predložkom pred tonom
*c*³ (a) sledi oscilacijsko-repeticijska figura (b), tej pa niz tritonskih hitrih izmikov
v kvintolskem ritmu (c). Po krajšem improvizacijskem vložku in izpeljevanju iz
enote c sledi ponovitev figur b in c v rakovem obratu, s čimer se ustvarja občutek
zrcala (gl. tab. 27). Po daljši cezuri nastopi novo gradivo: repetirajoči staccati v
pohitevajočem tempu (d), pasaža, ki jo zaznamujejo udarci zaklopke z zrakom
(e) in nova kvintolna figura (f) ter ponovitev enot d in e, kar zopet ustvarja
nekakšno simetrično tridelnost. Sledi višek na nizu trilčkov in tonskih repeticijskih,
zaključek s padajočimi predložki pa je mogoče razumeti kot odjek prvega do-
misleka (a').

Če je za prvo vinjeto značilno nizanje domislekov, je druga, *Molto quieto*, ujeta v jasno tridelno formo (ABA'). Prvemu delu (A) je kot izhodišče postavljen ton *cis*, ujet v različne barvno-artikulacijske variante in krajše melodične izmike, sledi nekakšen izpeljevalni del (B), ki v središče postavlja podobno osrediščanje na barvne razločke enega tona in krajše figuracije. Zadnji del (A') je mogoče razumeti kot reprizo: ponovitvi prve enote sledi njena inverzna ponovitev, zdaj spuščena s tona *cis* na ton *fis*.

Tretja miniatūra je zasnovana kot premočrtno spreminjanje, prinaša pa pravi kontrast, saj je zgrajena večinoma iz hitrih pasaž in živahnih »dogodkov«. Hitrim dvigajočim in spuščajočim se pasažam, zaigranim z malo zraka, sledijo pasaže, ki vključujejo repetitije tonov, nato pridejo na vrsto tremoli in frullato, dokler ob največji intenzivnosti skladatelj ne ponudi solistu nekaj improvizacijskih obrazcev. Končni del je po nizu padajočih figur zasnovan z doslednim »črtanjem« tonov ene izmed melodičnih arabesk, dokler ne ostane samo še *cis*³ (gl. prim. 80), ki služi kot izhodišče za zadnjo vinjeto.

kot prej - as before
samo pp - odmev / only pp - echo

stentato
(firiti, zadrževati, umirjati)
(stretch, hold back, calming down)

IX *

Že silhueta tvoja se je z dnevno senco zlija.
Nočuj ... med sabo in drevena govorijo;
ah! in zakaj ti roke žalostno drtijo
vijoče se kot bled oblak kadila?

IX *

Your silhouette already has merged with the daily shadow.
Tonight... even trees speak among themselves;
oh! And why your hands shiver with sadness
twisting like pale cloud of incense

* "lepa tišina" - "a beautiful silence"

Le moje boli so ti vedno bližje
in kličem jih nazaj, ker so zaprte tvoje duri,
še pota, ki gredo do tvojih ušes, so kot ciprese v dalji: majhne, vedno nižje.

Only my pains are ever closer to you
and I call them back, for your door is closed
also the paths that lead away from you at this hour
are like cypresses in the distance: small, and ever smaller.

Translated by Igor Mavro

Primer 80: Postopek »črtanja« tonov

Zadnja vinjeta, *Lentamente rubato*, nosi naslov »Glasba spomina«, skladatelj pa je pred njo v partituro tudi izpisal eno izmed Legatovih vinjet, ki naj bi odsevala v glasbi. Ne gre prezreti, da je Lebič podobne »spominske« odseke vstavil tudi v skladbe *Epicedion*, *Invokacija* (»Glasba slovesa«) in *Invisibila* (»Glasba spomina«). Posebej pomenljivo pri tem je, da je tudi v primeru teh skladb takšen odsek postavljen v zadnjo tretjino skladbe, kar še potrjuje ugotovitev, da skladatelj tradicionalno mesto dinamično-dramatičnega viška zaznamuje s poudarjenim semantičnim izstopom. Zadnja vinjeta je oblikovana najbolj klasično, kot tridelna pesemska oblika (ABA'), pri čemer posamezni odseki prevzamejo celo tematsko vlogo. Tako je za prvo temo (a) značilno spuščanje, ki ga zaznamuje najprej dvakratna ponovitev poltonskega zdrsa in nato skok čiste kvinte, druga (b) pa prinaša širše intervale in značilno kompleksno ritmično figuro, ki ji »kot odmev« sledi ponovitev prve teme, tokrat na tonu *g*. Srednji del (B) je sestavljen iz ponovitve treh pasaž, ki so barvno vsakič drugače obarvane, ob koncu pa se razpustijo na

visokih tonih. Sledi repriza (A'), v kateri nastopi najprej tema b v rakovem obratu in nato še skrajšani odmev teme a.

Tabela 27: *Formalna shema* Aprilskih vinjet

1. <i>Energico con moto</i> (nizanje)													
A						B						C	A'
a	b	c	impr.	izp. c	rak c	rak b	d	e	f	f	d	e	a'
2. <i>Molto quieto</i> (tridelna forma)													
A						B						A'	
a						izp. a			b			a	inv. a
3. (nizanje)													
premočrtno spreminjanje v nizu odsekov													
4. <i>Lentamente rubato</i> (tridelna forma)													
A				B				A'					
tema a	tema b		tema a		b		b'	b''		rak teme b		tema a	

Ciklično zasnovana skladba *Letni časi* (1997) za ženski ali mladinski zbor – na posnetku zbora Carmina Slovenica je delo žanrsko označeno kot suita⁶⁶ – postavlja v središče minevanje letnih časov, ki je v zgodovini glasbe pogosto vir skladateljskega navdiha (pomislimo na Vivaldijeve *Štiri letne čase*, na klavirski cikel P. I. Čajkovskega, na baleta A. Glazunova in J. Cagea). Lebič se je oprl na japonsko poezijo haikujev, torej kratkih liričnih oblik. Haikuji v središče postavljajo impresije narave, ki so tesno povezane s človeškim notranjim občutenjem, z menjavanjem razpoloženja, z organskim dožemanjem ciklusa življenja in smrti.

Značilno je, da so štiri krajše skladbice jasno razpete med zvestobo besedilu, celo poizkusu glasbenega približevanja posameznim besedam in zlogom, s čimer se Lebič približa renesančnim madrigalizmom, in imanentnim glasbenim oblikovanjem s poudarkom na značilni tridelni formi. Povsem se besedilu, Bašovemu haikuju (*Zvonjenje prihaja postopoma / od daleč / skozi pomladno meglo*), prilega prva skladba, »Pomlad«. Začne se z vokaliziranjem fonemov na tonu *b*, ki posnemajo bitje zvonov, to »pozvanjanje« pa se v nadaljevanju z nizanjem ponavljajočih se obrazcev zvonjenja, ki prinašajo še glissandirajoče zdrse s tona *b*, bolj zastira. Takšna zvenska »zavesa« se v drugem delu prevesi v petje besedila: dominirajo poltonski postopi, in to prav na besedo »postopoma«; podobno lahko v duhu madrigalizmov razumemo tudi uglasbitev besede »daleč«, ki se dvakrat oglasi na durov kvartsektakord (najprej Des-dur in nato Fes-dur), torej na harmonijo

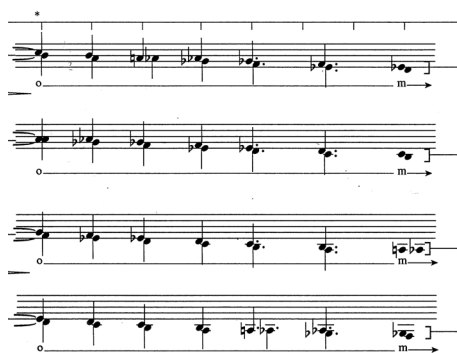
66 Carmina Slovenica, *Citira*, Carmina Slovenica, Maribor 2001.

»glasbe preteklosti«. Tretji del je treba razumeti v povezavi z besedo »megla«: jasni Des-durov akord se vsakič sproti zastre v harmonski grozd, zgrajen iz kombinacije poltonov in celih tonov – prav ta material zaznamuje vse skladbe ciklusa.

Tudi zbor »Poletje« je v grobem zasnovan tridelno (**ABA'**), pri čemer skladatelj kombinira dva slovenska prevoda haikujev in originalno varianto prvega v japonsščini. Kljub tridelnosti je skladba v povezavi z obema haikujema zasnovana izrazito polarno: na eni strani imamo »umazani zrak velemesta« (*Pazi kresnica / umazan je zrak / velemesta!*), ki grozi naravi in življenju, ter na drugi svež veter neomadeževane narave (*V slehernem latu trave / živi / svež veter.*). Z velemestom Lebič na glasbeni ravni povezuje ritmično izgovarjanje besedila, šepetanje, različne šume, krike in žvižge, medtem ko naravo naznačujeta klasično petje in preprosta, arhaična malostopenjska lestvica.

Prvi del (**A**) je sestavljen iz več domislekov: ritmičnega izgovarjanja besedila s spuščajočim in dvigajočim se glasom (a), »šumenja« s pomočjo vokalizacije (b), ritmičnega izgovarjanja zlogov *takete-taketi* (c) in glissanda, ki prehaja v cluster (d). Drugi del (**B**) črpa iz domisleka ritmičnega izgovarjanja besedila, ki je zdaj preko ponavljajočih se obrazcev kontrolirano v logiki kanona. Nad temi »umazanimi« obrazci solisti prinašajo kratke pete melodične okruške »svežega vetra«, na višku pa se zgoščanje prepevanja besedila »živi svež veter« na tonu *d* združi z različnimi vzkliki, glissandiranjem in drugimi zvočnimi efekti, skladatelj pa ta odsek naslovi kot »protest zoper svet odraslih«, s čimer se metafora razmerja med velemestom in naravo še razširi – velemesto je svet »padlih« odraslih, narava svet neomadeževanih otrok. Zadnji del (**A'**) prinaša ponovitev fragmentov, le da je zdaj zaobrnjena dinamika, ki vodi proti počasnemu dinamičnemu izginevanju.

Zbor »Jesen« uglasblja tri haikuje v tridelni obliki (**ABA'**), pri čemer pa vsak del ne prinaša tudi svojega haikuja. Prvi del (**A**) se pričinja s postopnim nalaganjem akorda, ki je zgrajen iz znanega lestvičnega zaporedja (menjavanje poltonov in celih tonov), nad njim pa solistki ritmično izgovarjata (recitirata) Busonov in Bašev haiku. Srednji del ohranja začetno idejo ozkega vokalnega ambitusa (trije glasovi se gibljejo v razdalji sekunde, terce ali največ čiste kvarte), ki se postopoma viša in pripelje do viška na kvartsekstakordu Des-dura, potem sledi hitra umiritev. Zadnji del (**A'**) spet nastavi akord, sestavljen iz kombinacije celih tonov in poltonov, nad katerimi solistična glasova hkrati recitirata haikuja, v izzvenu pa Lebič jasno poveže harmonsko in melodično raven: akord, sestavljen iz umetne lestvice, se postopoma niža, pri čemer upadanje po stopnjah sledi lestvični logiki.



Primer 81: *Sklep zbora »Jesen« z uporabo značilne lestvice izmenjujočih se poltonov in celih tonov na vertikalni in horizontalni ravni*

Najbolj kompleksno in raznoliko je zasnovan zadnji zbor iz cikla, »Zima«, čeprav natančna analiza zopet razkriva zametke tridelnosti (**ABA'** – »reprizo« **A** dela bi bilo mogoče razumeti tudi kot kodo), le da se posamezni deli delijo še bolj nadrobno. Začetek prinaša izrazito melodičen material, ki je ujet tudi v močan ritem, ki ga definira skoraj nekoliko »jazzovsko« razmerje 1 : 2 (šestnajstinki sledi osminka). Ponovno se določene rešitve približujejo madrigalizmom: tako je naletavanje snega glasbeno prikazano s tekočimi ritmičnimi kanoni, ki jih podpira vokalno glissandiranje v funkciji slikanja zavijanja vetra. Ritmično kombiniranje osminkskega in šestnajstinskega gibanja se še stopnjuje in zgošča, dokler na besede »le sneg« zbor ne sestavi značilnega undecimnega akorda, ki vodi do najvišjih tonov in prestopa v hihitanje. Temu takoj sledi drugi del (**B**), ki zopet gradi na ponavljanju izredno hitrih ritmičnih obrazcev (melodični obrisi se zdijo stranskega pomena in so tudi sicer zgrajeni iz le nekaj sosednjih tonov). Nad njimi solisti prinesejo v krožnem zaporedju (partiturni zapis je domišljen v obliki kroga, podobno kot odsek v *Ajdni*) »folklorno obarvane klice«. Nov višek prestopi v enovit ritem, nad katerim se v naraščajoči dinamiki vrsti izklicevanje mesecev leta (»enajst jezdecev«), solisti pa gradijo skorajda v celoti celotonski akord, v katerem se oglasi citat znane otroške pesmi »Zima, zima bela« (z njim skladatelj še na tej aluzijski ravni krepí semantično polje zime). Sledi kratek zaključek (**A'**), ki obnavlja predhodni material – melodično misel iz prvega dela in ritmično gibanja drugega dela – in vodi v efekten, ritmično nabit konec.

Skladatelj tudi v tem obdobju ostaja zvest prirejanju ljudskih pesmi. Kot osnova za enostavno priredbo ljudske pesmi *Povej, povej* (1994) za moški zbor mu služi melodija, kot jo je zapela pevka iz Stične. Skladatelj je skladbo napisal »[n]a

prošnjo kolega arheologa Ljubiča⁶⁷ za Stiški moški kvartet. Tudi tokrat Lebič ubira občutljivo »srednjo« pot med enostavnostjo, ki ustreza preprosti ljudski pesmi, in tenkočutnimi, predvsem harmonskimi barvanji. Tako skladba, za katero je značilno menjavanje med 3/4 in 4/4 taktovskim načinom, harmonsko zarisuje osnovne napetosti med toniko in dominantno, a skladatelj harmonijo vendarle širi z uporabo stranske dominante (D_{II}), krajši srednji del pa prinaša tudi kratek izmik v paralelni g-mol.

Izvor melodije ljudske pesmi *Zmeraj moram vandrati* (1998), ki jo je Lebič priredil za moški ali mešani zbor, ni povsem jasen, saj ni natančno izpričano, ali gre za koroško ljudsko pesem ali za umetno pesem Milke Hartman, ki je kasneje ponarodela. Lebič v svoji priredbi ponovno ubira premišljeno sredinsko pot: na eni strani ne posega premočno v osnovno gradivo, a ga vendarle želi razgibati s skladateljskimi sredstvi in tako dati ljudskemu gradivu resnejšo kompozicijsko vrednost. Skladbo bi bilo mogoče oblikovno razumeti kot tridelno pesemsko obliko (ABA'). Prvi del (A) prinaša v harmonskem pogledu (razpetost med toniko in dominantno) enostavno priredbo ljudskega napeva, medtem ko skladatelj v srednjem delu (B) osnovno gradivo izrablja variacijsko. Spremeni se tekstura: melodično gibanje postane bolj neodvisno, kar daje občutek polifone teksture, zaznamujejo ga tudi številni kromatični toni in posledično drznejša harmonija s številnimi prestopi v bližnje tonalitete. Nasploh se variacijskost srednjega dela usmerja v središčni višek, ki je dosežen na akord d-mola in širok nonakord (*f-as-c-e-g*), ki mu sledi izmiritev s trikratno ponovitvijo uvodnega melodičnega gibanja s pedalnim tonom na dominantni središčnega G-dura. Zadnji del prinaša zopet enostavnejšo, torej bolj »ljudsko« atmosfero s preprostimi harmonskimi rešitvami, »pomiritev« pa sugerira tudi stalni kvintni pedal v basih. Sledi krajša, predvsem harmonsko-barvno osvetljena koda.

Miti in apokrifi (1999) za basbariton in orkester so po svoji zasnovi sorodni *Požgani travi* – gre za niz povezanih pesmi, orkestrskih samospevov, ki v središče postavljajo pesnika, tokrat Vena Tauferja. Lebič je izbral pet Tauferjevih besedil iz pesniških zbirk *Pesmarica rabljenih besed* (1975) in *Vodenjaki* (1986) ter jih povezal glasbeno (material prve pesmi je mogoče prepoznati tudi v zadnji; celotno delo izkazuje ciklično, »simfonično« logiko) in vsebinsko. Izbrane Tauferjeve pesmi so si sorodne že po pesniških sredstvih: pesnik opušča ločila in verze skladenjsko razklene, tako da v njih prevladujejo paralelizmi (Dolgan, 1976), ponavljanja kratkih verzov in besed, naštevanja in izštevanja, ki se pogosto naslanjajo na zvočnost besed in tudi sicer prihajajo v bližino poudarjene muzikalnosti, zato ne čudi, da so izbrani verzi pritegnili Lebičevo zanimanje. Toda poleg močno glasbeno prepredene

67 Gl. rokopis partiture.

pesniške skladnje in metrike je morala Lebiča pritegniti tudi notranja vsebina Tauferjevih pesmi. To je še posebej razvidno iz njihove dramaturške razporeditve v Lebičevem ciklusu, ki pripoveduje jasno zgodbo: prva pesem, »Še več vemo pa ne povemo«, napeljuje na neizgovorjeno skrivnost, ki je, sodeč po naslovu druge pesmi, »Dolgo tiho«, precej časa ostajala zamolčana. Vzroke za molk izdajata srhljivi pesmi »Godec pred peklom« – godec se »igra« z dušo – in »Mrtvaška kost« – kosti lahko razumemo kot končni rezultat godčeve igre. Zadnja pesem, »Gospod Baroda« (naslov prinaša aluzijo na slovensko ljudsko pesem, ki govori o neizbežnosti smrti), je priprošnja smrti, želja po končnem očiščenju. Ob taki »zgodbi« se je mogoče vprašati, ali ne velja Lebičeve izbire in razpostavitve besedila razumeti kot nekakšen komentar, posvetilo slovenskim poveljnim pobojem. Malenkostna tipografska posebnost v partituri daje na to vprašanje pomenljiv odgovor: Tauferjeva pesem »Mrtvaška kost« govori o kosti, ki čaka in plane »počez in navzkriž / iz roga teme«, medtem ko skladatelj v partituri besedo »rog« zapiše z veliko začetnico, in to celo dvakrat, tako da resnično ne moremo govoriti o napaki – v kontekstu takšne interpretacije bi bilo mogoče »rog teme« razumeti dobesedno kot Kočevski Rog, prizorišče najbolj grozljivih množičnih poveljnih pobojev v Sloveniji. Lebič na ta način ne privzema samo zanj značilne eksistencialistične drže, temveč jo ponovno razširja v pravo družbenopolitično kritiko.

Forma skladbe se v največji meri prilega izbranim besedilom, predvsem njihovim pomenskim meandrom. Prva pesem, »Še več vemo pa ne povemo«, je zamišljena kot nekakšen rondo: orkestrskemu uvodu sledijo namreč tri ponovitve uvodnega dela (A), med katere sta vstavljeni variirana ponovitve orkestrskega uvoda in nova epizoda B. Formalna shema pesmi je tako **uvod – A [a-b-c-d] – uvod' [b-c] – A' – B – A''**. Posamezne enote so členjene še bolj nadrobno; tako orkestrski uvod razpada v štiri odseke. Prvi (a) predvsem jasno utrjuje ton *cis* kot središčni (na njem tudi začne pevski glas), drugi (b) prinaša skoraj punktualistične hitre akorde, vzdihne in odrezave staccate, v središču tretjega (c) je punktiran ritem, ki bo odigral pomembno vlogo v tretji pesmi, v zadnjem (d) pa dominira solistična linija basovskega klarineta, ki poteka nad pedalnim tonom *cis*, torej izhodiščnim tonom. Pevec začenja prav s tona *cis* in se s svojo linijo ves čas postopoma vzdiguje iz tega izhodišča, pri čemer v melodičnih korakih prevladuje gibanje v poltonih, celih tonih in malih tercah, kar daje slutiti, da Lebič tudi tokrat osnovno tonsko zalogo črpa iz svojih treh značilnih lestvic (nekateri kasnejši primeri bodo to samo še potrdili). Posamezne pevske linije prekinjajo krajši ritmični medklici klavirja in tolkal, medtem ko pevski vstopi postajajo vsakič daljši, melodično bolj razgibani (širši intervali) in ritmično jasneje fiksirani (sprva daje skladatelj solistu več aleatorične svobode). Po doseženem najvišjem petem tonu (*des¹ = cis¹*) sledi ponovitev odsekov

b in c orkestrskega uvoda in nato ponovne dvigujoče se linije basbaritona (A'), pri čemer je tokrat izhodiščni ton nizki *Gis*, orkestrski medkllici pa so bolj elaborirani (ponavljajoče se figure v godalih). Nova epizoda (B) je zgrajena iz materiala »refrena« A (gl. prim. 82); postopno vzdigovanje zarisuje izmenjujoči se lestvični niz poltonov in celih tonov, le da je ritmično jasno ujet v menjavanje med binarnimi in ternarnimi podelitvami dob. Pevec doseže višek (*e'*) nad godalnim clustrom, nato sledi nov nastop dviganja z izhodiščnega tona *Gis* (A'').



Primer 82: *Značilni lestvični postopi v prvi pesmi Mitov in apokrifov*

Naslednja pesem, »Dolgo tiho«, se pričinja brez prekinitev, njena zgradba pa je simetrična, kar ustreza besedilu, v katerem lahko razberemo številne nasprotnostne simetrije med začetnimi in končnimi verzi (npr. verza *dolgo tiho / blizu se mudi* sta na koncu spremenjena v *blizu tiho / daleč se mudi* in verza *s soncem pride / z luno gre* v *z luno pride / s soncem gre*). Formalno shemo bi lahko zapisali takole: **uvod – A – prehod – B – prehod – A' – koda**. Orkestrski uvod obvladujejo številni zvočni fragmenti (arabeske v altovski flavti, ostro šepetanje besedila »dolgo tiho blizu« v drugo flavto, tolkalne intervencije). Pevec ob prvem nastopu (A) svojo linijo oblikuje melodično precej svobodno (ritem je natančno izpisan), kot nosilen pa se izkaže končni ton *c'*. Posamezne fraze pevec zaključí z ostrim šepetom, ki preide v »šumenja« S-s-s-s tolkalcev in godalne figure, ki skušajo na podoben način zvočno posnemati šepet. Kot kratek prehod služi akord, središčni del (B) pa zaznamuje večslojnost: pevski glas, ki je ritmično bolj enakomeren, spremljajo motorične osminke v harfi, klavirju, kitari in vibrafonu (izrabljajo specifični modus osmih tonov) ter melodična linija v solistični violini in violončelu. Po novem prehodu se vrne material dela A, le da je spremljava orkestracijsko nekoliko drugačna. Koda – skladatelj v oznaki tempa zapiše »magico« – prinaša nekaj okusa po tradicionalnih harmonijah (trizvoku Fis-dura sledi »obogateni« E-dur, kar bi lahko razumeli kot plagalno kadenco, sledi še zdrs v Es-dur z dodano seksto in končno prazno kvinto *d-a*).

V tretji stavek sta združeni dve pesmi, »Godec pred pekлом« in »Mrtvaška kost«, izrazno pa gre v celotni simfonični formi za nekakšen srhljivi scherzo. Glasbeni material zaznamujejo številne hitre lestvične pasaže (spet najdemo tipične Lebičeve moduse – gl. prim. 83), hitro menjavanje taktovskih načinov in močan ritmični impulz. Formalno se izmenjujeta dva odseka: za prvega je značilno

menjavanje med binarnimi in ternarnimi podelitvami v pevski liniji, perkusivni efekti v pihalih in ritmično nenadni akordski udarci, za drugega pa ostinate staccato figure v godalih in punktiran ritem v pevski liniji, ki bi ga lahko razumeli kot odmev iz odseka c orkestrskega uvoda prve pesmi. Zadnji ostinati pripeljejo do besedila »Mrtvaška kost«, ki predstavlja dinamični in izrazni višek skladbe (»iz Roga [*sic!*] teme«), pomenljiv je tudi odsek s hitro pizzicato kontrabasovsko linijo, ki v kombinaciji z ritmom v čineli asociira na jazzovsko glasbo, zelo podobno tisti iz cikla *Od blizu in daleč*. Takšna asociacija sproža močno semantično vrednost, ki bi jo najbrž lahko opredelili kot vdor vulgarnega, kakor je to značilno za podobne »vdore« idiomov popularne glasbe v skladbe Alfreda Schnittkeja (Redepenning, 1999). Orkestrski prehod v zadnjo pesem je na harmonski ravni zgrajen iz trkov različnih terčnih sozvočij (f-mol, C-dur, d-mol, As-dur, es-mol), ki zaobsegajo tako harmoničnost (akord sam na sebi) kot tudi disharmonijo (trk dveh akordov prinaša disonančne intervale).



Primer 83: *Uporaba specifičnih lestvic v tretjem stavku* Mitov in apokrifov

Zadnji stavek, »Prosim vzemi me nazaj ...« (Tauferjeva pesem ima naslov »Gospod Baroda«), je nižišče in hkrati pomiritveni izven skladbe. Lebič daje stavku izstopajočo semantično vrednost tudi s pomočjo spremenjenega materiala: takoj na začetku pesmi se namreč oglasi prva izrazitejša melodična linija v solo flavti (gl. prim. 84). Sledi spuščajoča se pevska linija, katere melodični koraki spominjajo na prvo pesem, le da je zdaj melodična linija zaobrnjena navzdol. Po drugem nastopu melodije, tokrat v klarinetu, sledijo daljši pevski solistični odseki, ki pa postajajo vse bolj fragmentirani in prestopajo v šume in *sprechgesang*. Koncu pesmi je pripojen »Epilog – Poigra«, ki poteka v treh slojih. Prvega predstavljajo violončela, kontrabasi, basklarinet, harfa in klavir, ki prinašajo dolge izdržane tone, harmonsko zvezane s tonom *d*. Na takšno harmonsko osnovo so postavljeni daljši zadržani toni solističnih godal, ki postopoma izginjajo na tonu *d*, nad takšno zaveso pa izvajata svoj ritmično neodvisni part (vstopna melodična gesta je povzeta po melodiji zadnje pesmi) dve flavti v kanonu. Igra dvogovorov in odmevov je še okrepljena s prostorsko razporeditvijo, saj naj bi odgovori »zamaknjene« druge flavte prihajali izza odra ali posnetka na traku, s čimer skladba tudi metaforično razpira dvojnost med preteklostjo in sodobnostjo ter sugerira, da prva močno odmeva v drugi. Skladatelj poudarja, da je iz takšnega zaključka »do konca naših dni slišati glas krvi umorjenih bratov« (Križnar, 2003, 11).

Tranquillo poco rubato

Flute 1 *p*

Flute 2 *p*

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet *sfz* *p*

Primer 84: *Melodična misel iz četrte pesmi* Mitov in apokrifov

Kantato *Božične zgodbe – Puer natus ...* (2000) za sopran, bariton, mladinski zbor, mešani zbor in orkester je skladatelj napisal po naročilu RTV Slovenija za božični koncert leta 2000. Izraz svojega dela je prav gotovo prilagodil posebni priložnosti in koncertu, ki je bil ob posebnem prazničnem času leta namenjen nekoliko širšemu občinstvu in hkrati tudi oddajan v evropski radijski eter. Skladatelj je kompromis med zvestobo svojemu lastnemu estetskemu кредu in širši sprejemljivosti poiskal v združevanju starega in novega, ki je zaznamovalo tako izbiro besedil kot tudi glasbenega materiala. Odločil se je za uglasbitev odlomkov iz srednjeveške latinske božične himne »Puer natus in Bethlehem«, slavnostne božične pesmi iz 14. stoletja »Resonet in laudibus« (za skladatelja gotovo ni nepomembno, da je motetno verzijo med drugim pripravil tudi Jakob Gallus Petelin in da je tako nekako usidrana v slovensko tradicijo), gregorijanskega koral »Rorate caeli«, ki se največkrat izvaja v mašah adventnega časa in jih kombiniral s »sodobnejšo« poezijo: sonetom »Krilata noč« Braneta Senegačnika in pesmimi »Pod nočjo« Mirana Jarca (iz zbirke *Novembrske pesmi*, ki je že navdihnila Lebičevo istoimensko skladbo), »Petrčkove poslednje sanje« Pavla Golie, »V sveti noči« Anice Černej⁶⁸ in »Koledniki« Gustava Strniše. Skladatelj se tako hkrati odpoveduje religiozni liturgičnosti, a se skladba pri tem ne odmika občutenju skrivnostne mističnosti izbranega trenutka v krščanskem liturgičnem letu. Izbrana srednjeveška besedila so seveda zvezana tudi z glasbo, to je z gregorijanskim koralom in nekoliko kasnejšo srednjeveško melodijo pesmi »Resonet in laudibus«, ki pa ju Lebič samo nakazuje in ne prevzema v celoti. Temu je prikrojen tudi oblikovni model: skladba je sestavljena kot zaporedje petih stavkov, vendar daje predvsem občutek niza pesmi, med katere so vstavljeni krajši inštrumentalni vložki, ki služijo kot prehodi, saj v njih ne nastopi pomembnejši glasbeni material. Takšna »pesemskost« odpira širok raster od citata gregorijanskega koral, simulacije organumske zvočnosti, protestantskega koral, slovenskega ljudskega petja do orkestrskega samospeva, opernega dueta

68 V skladateljevem notnem gradivu je zapisan napačen priimek: Černe.

in umirjenega recitativa. Žanrska raznolikost je namenska, izhaja pa iz skladateljeve osnovne ideje, da bi vzpostavil »ravnotežje med slovenskim domačijskim božičnim razpoloženjem in univerzalno glasbenostjo« (Ukmar, 2008a, 6). Takšno ravnovesje skladatelj dosega s postopkom, ki niha med kolažnostjo in palimpsestnostjo – starinski, srednjeveški glasbeni emblemi se »izvijajo pa zopet vračajo in utaplajo v sodobnejšo zvočnost« (Ukmar, 2008a, 6).

Prvi stavek se pričinja polscensko, saj skladatelj predpisuje tako osvetlitev (poltema, osvetljeni so samo tolkalci) kot tudi gibanje nastopajočih – zboristi (mešani in mladinski zbor) naj bi podobno kot v *Fauvelu* '86 in *Ajdni* postopoma prihajali na oder. Orkester in zbor na začetku s svojo zvočnostjo predvsem vzpostavljata uvodno atmosfero, povezano z božično skrivnostjo. Zvončki, krotali in metalofon z redkimi tonskimi posegi in violine z umetnimi kvartnimi flažoleti vzpostavljajo tenkočutno zvočno zaveso, ki se ji z alikvotniškimi labializacijami na tonu *fis* pridružuje mešani zbor, nekoliko kasneje pa z obrazci, v katerih je že nakazana osnovna tematika pesmi »Resonet in laudibus«, tudi mladinski zbor. Takšno statično teksturo prekinja zbor s pesmijo »Resonet in laudibus«, ki je zasnovana kot svobodni fugato s tonsko zalogo, ki, sodeč po predznakih, prinaša tone E-dura, harmonsko-funkcijsko pa je skladateljev postopek težje določljiv in bi ga bilo mogoče razumeti bolj v modalnem smislu. Tematika zbora se pri tem spretno bliža in oddaljuje od originalne srednjeveške uglasbitve: v prvem delu skladatelj izpušča značilno gibanje po tonih akorda navzgor in navzdol, a v drugem delu ohranja značilni zgornji menjali ton.



Primer 85: Primerjava med srednjeveško pesmijo »Resonet in laudibus« ter Lebičovo varianto

Po doseženi največji gostoti in višku sledi neposreden prehod v novo »pesem«, tokrat zbor »Puer natus«, v katerem sodelujejo glasovi mladinskega zbora. Tudi v tem primeru je skladateljeva kompozicijska tehnika razpeta med staro in novo: zbor prinaša koralni občutek, ki je tokrat pobarvan še organumsko – mešani zbor ozvoča svojo melodijo, za katero je značilno gibanje v »koralnih« postopih, z vzporednimi kvartami, ki jih s protipostopnim gibanjem v vzporednih kvintah barvajo mladinski glasovi. Le nekaj izmiritvenih taktov je potrebnih za prehod k novi pesmi, novi »simulaciji« srednjeveške glasbe, ki jo tokrat prinese mladinski zbor, odgovarja pa mu z durovsko varianto melodije solo violončelo z zvočnostjo naravnih flažoletov, ki dajejo značilen občutek razpetosti med starinsko melodiko in krhko zvočnostjo labilne intonance. Še en podoben domislek druženja starega in novega zaznamuje zadnje takte prvega stavka, ko podobno organumsko-koralno zvočnost prinašajo deljena violončela, ponovno z vzporednim in protipostopnim gibanjem.

ženski zbor

Pu - er na - tus in Beth - le - hem

moški zbor

Pu - er na - tus in Beth - le - hem

otroški zbor

Pu - er na - tus in Beth - le - hem

Primer 86: *Vzporedna, organumska gibanja v zboru »Puer natus«*

Drugi stavek postavlja v središče bariton solo in ga je mogoče razumeti kot samospjev z orkestrsko spremljavo (skladatelj je kasneje pripravil še verzijo za glas in klavir ter jo vključil v zbirko *Pet pesmi za basbariton in klavir*). Prvo kvartino Senegačnikovega soneta uvaja recitativ baritona, sledi bolj ariozno gibanje v postopih, ki jih spremlja enakomerno triolsko gibanje razloženih šestglasnih akordov v harfi in čembalu, zaključek pa je kratek odsek govornega petja s spuščajočo se melodično linijo. Druga kvartina ponavlja prvo, za uglasbitev tercina pa uvaja skladatelj nov glasbeni material. Glas sicer še vedno vztraja v gibanju, za katero so značilni postopi, novost pa je povezana predvsem z ritmično enakomerno spremljavo v osminkah, ki prinaša štiriglasne akorde, ki na videz izhajajo iz terčnih oblik, a so pobarvani s številnimi sekundami in kvartami. Večji skoki zaznamujejo pevsko linijo šele na besedilo »O resni, neizmerni sad otroštva« in zaznamujejo višek pesmi, sledita ponovitev odseka z enakomerno osminko spremljavo in zaključek s postopnim ritmičnim izmirjanjem, v katerem postane bolj raztrgana tudi pevška linija.

V tretjem stavku, naslovljenem »Pod nočjo«, skladatelj kombinira pesmi Jarca in Golie, kar pomeni, da sta besedili razrezani in interpolirani, kar koristi skladateljevim vsebinskim in seveda tudi formalnim nameram. Uvodni takti vzpostavljajo tonske repetitije recitacije na tonu *cis* (glede na začetni in končni ton skladbe bi morda lahko govorili o dominantni), prva uglasbitev Jarčevega besedila »Nocoj je čudno dober večer« pa prinaša vzpostavljanje gostega akorda, ki preide v labIALIZACIJE. Iz takšne modernistične teksture se nato izvije tradicionalni harmonski zborovski stavek, torej nova »pesem«, ki s svojo funkcijsko harmonijo, harmonskim ritmom in melodiko celo prinaša aluzijo na slovensko ljudsko glasbo, torej na slovensko božično »domačijsko« vzdušje. Nato hitro sledi nova »pesem« (Golia), melodija za solista mladinskega zbora, ki se ponovno giblje po tonih E-dura, ambivalentnost pa izdaja spremljava z dvojnimi kvintnim pedalom (*e–b* in *b–fis*), medtem ko spremljava z ozvočeno kitaro prinaša rahlo aluzijo na sodobni mladinski svet. Zaključek mladinske pesmi je v znamenju politonalnega, vzporednega gibanja kvart. V logiki tridelnosti sledi ponovitev tonalne pesmi »Nocoj je dober večer«, stavek pa zaključuje nekakšen duet med sopranom in baritonom, ki iz uvodnega recitativnega odseka preide v bolj ariozno navdahnjenega. Končni verz »in sneg naletava« uglasbi skladatelj s hitrimi pasažami v pihalih in godalih, nato pa še bolj slikovito zariše tudi zvočno z glissandi v zvončkih, čelesti in harfi.

Četrty stavek, »Koledniki«, se pričinja z novo varianto druženja starega in novega: pihala v zaporedju piccolo, flavta, klarinet, oboa in rog prinašajo simulirane okruške ljudskih in otroških pesmi, ki jih ponavljajo in tako postopoma zgoščajo teksturo, ki jo podpirajo flažoleti violin. Mladinski zbor z ritmičnim izgovarjanjem, podprtim s ploskanjem, uvaja kontrasten material, ki se kombinira z mešanim zborom, katerega melodična linija prinaša postopno vzdigovanje po tonih oktatoniike (Lebič se torej ne odreka svojim značilnim kompozicijskim sredstvom), glasbeni tok pa vodi proti osrednjemu klimaksu, ki je zgrajen s pomočjo razpršenih aleatoričnih obrazcev mladinskega (ritmično izgovarjanje besedila, glissandi, podobni krikom, kratki melodični obrazci) in mešanega zbora, ki se prečistijo v ritmično in dinamično monumentalno ponavljanje enostavnega ritmično-harmonskega obrazca, ki celo spominja na podobno mesto iz drugega dela *Glasbe za orkester*.

Takšen klimaks služi kot prehod v končni »Epilog«, ki kantato zaokrožuje z motiviko iz prvega stavka. Tako uvodnemu ritmičnemu izgovarjanju besedila »Puer natus« sledi ponovitev zbora »Puer natus« (tokrat s slovenskim besedilom »Oj dete je rojeno«) z vzporednimi kvartami in kvintami, pri čemer se tokrat spremljava zmeraj bolj zgošča. Po doseženi največji gostoti skladatelj glasbeni stavek ponovno umirja. Nad ponavljajočimi se melodičnimi obrazci mladinskega zbora,

ki ustvarjajo prosojno lebdečo atmosfero, podobno tisti s samega začetka skladbe, prinaša solistični sopran fraze gregorijanskega koral »Rorate caeli« (isti koral je bil skladatelju pomemben vir glasbenega materiala že v *Simfoniji z orglami*), ki se prevesijo v ponovne labializacije mešanega zbora in starinsko negibnost obrazcev v čembalu (podobno semantično vlogo opravlja čembalo v diptihu *Glasba za orkester*), s katerimi skladba postopoma ugaša, dokler ni dosežen sklepni pianissimo akord Fis-dura, ki skladbo zaokrožuje tudi v tonalnem pogledu.

Skladba *Upanje* (2000) za mladinski ali ženski zbor z dodatnimi glasbili (kljuna-ste flavte, okarina, melodika) je bila napisana za mednarodni projekt »Songbridge 2000« in je bila premierno izvedena na festivalu »Europa Cantat« v francoskem Neversu. Za skladatelja gotovo ni bilo nepomembno dejstvo, da je bil zborovski festival vključen v »Leto miru« pod pokroviteljstvom Združenih narodov in Unesca in da je bila osrednja tema tega leta »Glasba v službi miru«. Skladatelj je izbral dve besedili (*Iz pomladnih pesmi* Antona Vodnika in *Pomladno željo* Anice Černej⁶⁹), katerih »motivi [...] odpirajo pritajeno simboličnost« (Ukmar, 2008b). Vsebinsko povezavo izdajata že naslova pesmi: pomlad, ki je v središču obeh pesmi, je širša metafora za željo po sreči, ljubezni, celo življenjskem prerajanju – skupni imenovalec takšnih asociacij, na nevsiljiv način povezanih s krovno temo leta, pa je prav gotovo upanje, prebujanje nežnih čustev.

Skladatelj je skladbo zasnoval v obliki trizborja, s katerim pogosto dosega značilne efekte odmeva. Takšna igra daje znotrajglasbeni občutek prostorsкости, ki ga skladatelj še nadgrajuje s številnimi mesti, ki omogočajo poudarjeno scensko realizacijo skladbe: tako je z začetnim prihajanjem zboristk na oder in končnim odhajanjem, »začudenostjo«, ki naj bi jo pevci izkazali ob petju besedila »kakor da ne moremo verjeti«, »razigrano kadenco« z vzkliki in petjem koral, ki naj bi se spremenil v nekakšen spev celotne »komune«. Toda tudi takšni »scenski« izstopi ostajajo na ravni simbolnega – skladatelj svojega dela ne opremlja s plakatsko enostavno sporočilnostjo.

Na ravni glasbenega stavka so skoraj izginili modernistični trki, robotost, zvočni eksperimenti, prednost pred njimi imajo bogate, »zmehčane« harmonije in mestoma celo melodični duktus, ki je zavezan Lebičevi značilni lestvici izmenjujočih se celih tonov ali poltonov, formalno pa gre za niz kontrastnih odsekov (A do F), v katerih skladatelj naniza več različnih glasbenih domislekov. Instrumentalni del »scenskega« uvoda, ki ga je mogoče ob izvedbi izpustiti, je skladatelj prevzel iz skladbe *Od blizu in daleč*, zboristke pa ritmično neodvisno polglasno izgovarjajo

69 Gl. op. 74.

isto besedilo, v katerem reverberacijsko izpostavljajo nezveneča nezvočnika *t* in *s*. Iz takšnega mističnega uvoda kljunastih flavt in meglenega polglasnega žuborenja zboristov se izvije unisono ton *fis* oziroma prvi odsek (A), ki je zasnovan kot niz glasbenih domislekov. Za prvega je značilen ozek ambitus in nato bolj razgibano triolsko gibanje (a), ki pripelje do dominantnega sekundakorda, znotraj njega pa se zaslišijo punktirani akordski odmevi (b). Sestavljanje akorda na besedilo »nas bo zdramil šum potokov« razkriva skladateljevo zalogo tonov: v zaporedju *c-b-a-g-fis-e-es-des-c* je mogoče prepoznati značilen Lebičev modus. Nato se domisleki še enkrat ponovijo: unisono ton, triolsko gibanje in punktirani odmevi. Drugi odsek (B) izpostavlja melodično linijo, ki se izteče v vzporedne kvinte in ponovne akordske odmeve (nekoliko misteriozno odmeva kombinacija, ki bi jo lahko tolmačili kot zvezo dominante dominante in tonike). Melodična ideja se nato ponovi in prestopi v barvno igro izmenjavanja treh akordov, *es-mol*, *f-mol* in *B-dur*, ki jo dodatno poudarja oscilirajoča dinamika med *p* in *f*, sledijo pa ponovni akordski odmevi trizborja, v katere se vpenja »žuborenje« okarine. Naslednji odsek (C) je izrazito kontrasten in sloni na ponavljanju istega ritmičnega obrazca z značilno začetno sinkopo. V nadaljevanju je ritmični obrazec melodično bolj razgiban in vpet v počasno gradacijo, ki vodi do hitrejšega ritmičnega izgovarjanja besedila in nato tudi »razigrane kadence«, v kateri soprani vzdržujejo stalni ton *e*², alti pa prinašajo aleatorične vzklike in krike, nekakšne »zvoke gozda«. Naslednji odsek (D) je povsem v barvnem znamenju. Zbor doseže široko razpeti *Des-dur* akord, ki ga nato obogati še dodana seksta *b*, nato se znova vzpostavi že znani sinkopirani ritmični obrazec, ki s ponavljanji vse bolj blede in se razpusti v šepetu in solistični parlendo napovedi: »Začeli bomo peti.« Gre za najavo sledeče himne/korala (E), ki se jo sicer sme izpustiti, a njena osnovna ideja je, da bi se petju zbora pridružilo širše poslušalsko občestvo, morda celo mednarodno, saj naj bi se ob ponovitvi korala besedilo Anice Černejeve pelo v esperantu. Preprosto melodično gradivo korala je skladatelj prevzel iz ljudskega napeva iz koroških Medgorij (v primeru večjega števila pevcev je skladatelj koral tudi harmoniziral – preostale harmonske glasove pa izvajajo melodike ali orgle). Koral se izvije v osek *F*, kodo, ki v zanosnem ritmu prinaša postopno vzdigovanje (med akordi srečamo v zaporedju *D-dur* in *E-dur*, ki sta si podobno kot odmevi v odseku *B* v funkcijskem razmerju tonike in dominante dominante) in končno »zaustavljanje« na obogatenih akordih *a-b-d-e* ter končnem *e-fis-a-b-cis-e*, ki bi se ga dalo tolmačiti kot obrat terčnega akorda (*fis-a-cis-e-(g)-b*).

Skladateljevo najobsežnejše delo za simfonični orkester, simfonični diptih *Glasba za orkester – Cantico* (1997 in 2001), zaznamuje prav poseben, ambivalenten odnos do povednosti glasbenega toka, kar je mogoče zaznati že ob avtorjevi spremembi naslova: prvotni naslov *Cantico – Glasba za orkester* se je moral umakniti končnemu

Glasba za orkester – Cantico. Začetni pretežno »literarni«, morda celo programski in s tem torej poudarjeno semantični impulz je dal prednost imanentnim glasbenim izrazilom, se pravi igri glasbenih form, številčne simbolike in simetriji. Tak premik priznava tudi skladatelj: »Literarni nagib se je pozneje umaknil avtonomnosti glasbene govorice, stopil v ozadje, skladatelju pa je ostal kot ustvarjalni simbol.«⁷⁰

Prvi del, *Cantico I*, je Lebič dokončal leta 1997, ko je bil tudi krstno izveden. »Zamisel zanj se je porodila ob dveh vznemirljivih besedilih.«⁷¹ Kot prvi ustvarjalni impulz je skladatelju služila zunajglasbena ideja, himna Frančiška Asiškega *Hvalnica stvarstvu*,⁷² vendar naj bi bil po skladateljevih besedah njen pomen za končno glasbeno delo precej omejen. V tem smislu velja razumeti tudi skladateljevo postopno spremembo naslova in odsotnost naslovov posameznih odsekov (stavkov) dela. *Cantico I* predstavlja prvi del diptiha, ki naj bi imel vsega skupaj sedem stavkov, ki se vsebinsko navezujejo na Frančiškovo himno: sonce, zvezde, veter, voda, ogenj, zemlja, smrt.⁷³ Skladatelju je osrednjega pomena predvsem številčna simbolika: število sedem naj bi predstavljalo kozmično popolnost (sedem planetov, sedem tonov v modalnih, durovskih in molovskih lestvicah, sedem svobodnih umetnosti, sedem junakov pred Tebami, sedem gostosevcev; Jaklič, 2005, 9), pomenljiva pa je tudi razdelitev sedmih stavkov na dva dela po tri oziroma štiri enote, ki ima spet simbolično vrednost. Število tri predstavlja sveto trojico, število štiri pa zaznamuje svet⁷⁴ oziroma štiri osnovne prvine: vodo, ogenj, zrak in zemljo (v Frančiškovi pesmi nastopa namesto slednje smrt, vendar je mogoče med smrtjo in zemljo vzpostaviti metaforično vez). Vsa tri »simbolična« števila – 3, 4, 7 – se skrivajo tudi v matematičnem sumacijskem zaporedju (1, 3, 4, 7, 11, 18 ...), ki »opredeljuje formalno zgradbo celotnega diptiha, po svoji simboliki pa tudi vse druge skladateljeve

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

71 Prav tam.

72 Pomen drugega literarnega besedila, himne vesolju filozofa Taillarda Chardana, ostaja za razumevanje skladbe še bolj nejasen (Klemenčič, 2003, 332).

73 Celotna himna v prevodu Alojza Gradnika se glasi: »Vsevišnji, vsemogočni, dobri Gospod, / tvoja je hvala, slava in čast / in sleherni blagoslov. / Samo tebi, vsevišnji, one pripadajo / in človek ni vreden, da te spominja. // Hvaljen bodi, moj Gospod, / z vsemi svojimi stvori, / zlasti z gospodom bratom soncem, / ki nam daje dan in nas obseva s svojo svetlobo. / In ono je lepo in žari z velikim bliščem, / od tebe, vsevišnji, znamenje nosi. // Hvaljen bodi, moj Gospod, / zavoljo sestre lune in zvezd, / na nebu si jih ustvaril / jasne, drage in lepe. // Hvaljen bodi, moj Gospod, zavoljo brata vetra / in zavoljo zraka in oblaka in vedrine in vsakega vremena, / ki z njimi svoja bitja ohranjaš. // Hvaljen bodi, moj Gospod, zavoljo sestre vode, / ki je zelo koristna in pohlevna in dragocena in čista. // Hvaljen bodi, moj Gospod, zavoljo brata ognja, / ki z njimi razsvetljuješ noč, / in on je lep in veder in krepak in silen. // Hvaljen bodi, moj Gospod, / zavoljo naše matere zemlje, / ki nas hrani in void / in rodi različne plodove / in pisano cvetje in travo. // Hvaljen bodi, moj Gospod, / zavoljo njih, ki odpuščajo iz ljubezni do tebe / in prenašajo bolezni in nadloge, / blagor njim, ki jih bodo prenašali pokojno, / kjer ti, vsevišnji, jih boš kronal. // Hvaljen bodi, moj Gospod, / zavoljo sestre naše telesne smrti, / ki ji nihče živih ne more uteči, / gorje njim, ki bodo umrli v smrtnem grehu, / blagor njim, ki bodo pokorni / tvoji sveti volji, / ker druga smrt njim ne bo v škodo. // Hvalite in blagoslovajte mojega Gospoda / in zahvaljujte ga in služite Mu v veliki ponižnosti.«

74 Gl. skladateljeve skice.

odločitve».⁷⁵ Zunajglasbena ideja se, »pretopljen« v številčno simboliko, zrcali predvsem na formalni ravni skladbe, ki je ujeta v razmerja zlatega reza. Tako razpada prvi del diptiha, podobno kot nekatera druga Lebičeva simfonična dela, v zaporedje bolj ali manj kontrastnih blokov, to pa je seveda povezano s sumacijskim zaporedjem. Prvi del (»sonce«) sestavljajo štirje odseki, drugega (»zvezde«) trije, zadnji (»veter«) pa se ne deli več bolj nadrobno.

Tabela 28: *Formalno-programska shema Lebičeve Glasbe za orkester – Cantic*

<i>Cantic</i>						
7 stavkov						
1	2	3	4	5	6	7
»sonce«	»luna«	»veter«	»voda«	»oganj«	»zemlja«	»smrt«
3 stavki				4 stavki		
<i>Cantic I</i>				<i>Cantic II</i>		
4 deli	3 deli	1 del				

Sumacijsko zaporedje torej določa tako makro- kot tudi mikrostrukturo, saj ga je mogoče razpoznati v številu taktov posameznih stavkov in tudi manjših formalnih odsekov – gl. tab. 29. Tako trije stavki (sonce, luna, veter) štejejo po 135, 78 in 87 taktov, v teh cifrah pa lahko ugledamo približke (štetje taktov je seveda oteženo zaradi številnih aleatoričnih odsekov) številom iz sumacijskega oziroma Fibonaccijevega (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 ...) zaporedja **144**, **76** (tretji stavek se začneja v taktu **233**) in **89**. Podobno so urejeni posamezni formalni odseki prvega in tretjega stavka, ki sta »razslojena« v štiri oziroma tri enote. Uvod v prvi stavek meri **18** taktov, prvi in drugi odsek po **29** taktov, tretji **34** (35)⁷⁶ in četrti spet **29** taktov, medtem ko je drugi stavek razdeljen v enote po **55** (54), **24** (21?) in **21** (20) taktov. S sumacijskim zaporedjem si skladatelj pomaga tudi pri strukturiranju ritmičnih enot.

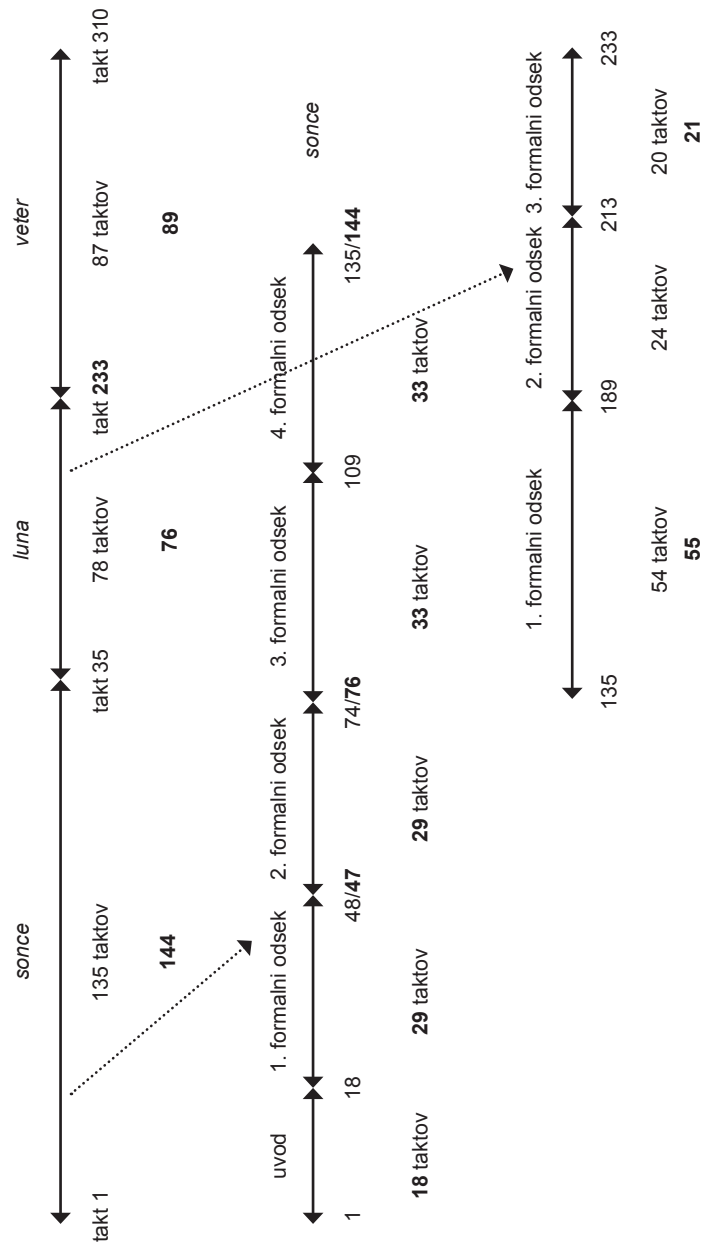
Številčna »sistematika«, ujeta v sumacijsko zaporedje, je le zelo oddaljeno in simbolno povezana s Frančiškovo pesmijo, zato bi veljalo natančneje premisliti, kako se vendarle, če sploh, zrcalijo programski naslovi posameznih stavkov v samem glasbenem toku. Skladatelj partiture ni opremil z naslovi stavkov, ker naslov »ni nosilec zgodbe, zgodba je glasba sama«.⁷⁷ Tako bi tudi v resnici iz posameznih stavkov prvega dela diptiha poslušalec le težko razbral, da gre za opise sonca, zvezd in vetra.

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

76 V oklepaju je navedeno dejansko število taktov, odebeljeni pa so najbližji približki vrednostim iz sumacijskega oz. Fibonaccijevega zaporedja.

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

Tabela 29: *Formalna shema Glasbe za orkester – Cantico I, ujeta v razmerja zlatega reza*



Natančna, določna semantičnost, ki naj bi izvirala iz Franciškove himne, recepcijsko ni razberljiva. Zunanji vzgib je skladatelju služil le kot neka zelo splošna asociacijska predloga: del, v katerem naj bi bilo »portretirano« sonce, je izredno kontrasten, močan v svoji dinamiki, nasprotno so zvezde »ujete« v počasnejšem, tišjem in bolj umirjenem stavku, moč in usmerjenost vetra pa predstavlja premočrtna gradacija zaključnega dela. V koncertnem listu skladatelj svojih skladb ne opisuje programsko, temveč formalno-analitično: »Celota je iz treh med seboj povezanih delov. Prvi, najbolj kontrasten, je iz štirih enot, drugi – nekaj nokturno – iz treh. Preko starinske negibnosti čembala preide skladba v enovito usmerjeno stopnjevanje tretjega dela.«⁷⁸ Skladatelj poudarja formalni stroj, poleg tega pa sta značilni označbi »kontrastno« in »enovito usmerjeno stopnjevanje«, ki opisujeta najbolj splošno dinamično sliko skladbe; bolj pomenljivi sta označbi »nokturno« in »starinska negibnost čembala«, saj v omejeni meri prinašata že tudi nekatere pomenske implikacije – nokturno glasbeno-zvrstno opredelitev, s »starinskostjo« pa skladatelj že zaznamuje križanje različnih »historičnih« nivojev, ki prav zaradi svoje »sopostavitve« pridobijo semantični pomen. Zaradi takšnih majhnih »semantičnih« okruškov, ki jih je v skladbi najti še več in jih bo natančneje razgrnila analiza, bi ob koncu veljalo premisliti, kaj poslušalcu vendarle »pripoveduje« *Glasba za orkester – Canticum I.*

Primer 87: *Lestvica, iz katere so izpeljane tonske višine v Glasbi za orkester – Cantico I*

78 Prav tam.



Primer 88: *Osnovni ritmični obrazec*

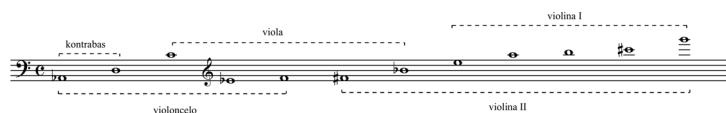
Prva enota prvega stavka se prične z značilnimi neenakomernimi impulzi v trobilih. Pri strukturiranju tega kratkega odseka se skladatelj odločno drži začrtane sistematike, ki se v distribuciji ritmičnih vrednosti naslanja na sumacijsko zaporedje in njegove permutacije (gl. npr. ritmične vrednosti v rogovih v prim. 89 – te sledijo permutaciji treh števil iz sumacijske vrste: 4, 7, in 11), tonske višine pa so kontrolirane psevdodvanajsttonsko: skladatelj je določil tri vrste, iz katerih je »prebral« tonske višine za posamezne inštrumente (gl. prim. 90), pri čemer ima vsaka le sedem različnih tonov (»simbolno« število!), vse skupaj pa deset različnih tonov. Na ta način gosta tekstura impulzov trobil ne prevzema vseh dvanajstih poltonov kromatične lestvice (manjkata *cis* in *es*), to pa daje temu delu specifično harmonsko barvo.

Primer 89: *Izpeljava ritmičnih vrednosti iz permutacij sumacijske vrste v impulzih trobil iz prvega »stavka« Glasbe za orkester – Cantico I*



Primer 90: *Vrste za tonske višine in njihova »uporaba« pri določanju tonskih višin za impulze trobil v prvem »stavku« Glasbe za orkester – Cantico I*

Ko trobila svoje neenakomerne impulze s hitro kvintolo zaključijo, se ti »preselijo« v godala, kjer so zopet podvrženi jasni sistematiki (gl. prim. 91). Tokrat je giblivo harmonsko polje, ki ustvarja sliko statičnega gibanja, sestavljeno iz vseh dvanajstih poltonov kromatične lestvice. Impulzi godal se »prelijejo« v kratek »aleatorični« takt, od tu naprej pa se izmenjujejo z dvema intervencijama klavirja, harfe in tolkal, ki prinašajo v oscilirajoči dinamiki prav tako »sliko« neenakomernega gibanja. Po kratki gradaciji se v skrajšani obliki ponovijo impulzi trobil, ki se zopet zaključijo s kvintolno ritmično figuro. Prva enota se zaključi z akordom celotnega orkestra in zamirajočimi ritmičnimi obrazci tolkal, nad katerimi električne orgle v visokem registru prinašajo osem tonov, ki izhajajo iz osnovne lestvice (gl. prim. 87). Prva enota je torej oblikovana zelo jasno tridelno, pri čemer vsak del zaznamujejo poudarjeni ritmični impulzi.



Primer 91: *Dvanajsttonska vrsta za impulze godal v prvi formalni enoti prvega »stavka« Glasbe za orkester – Cantico I in njena razporeditev med posamezne skupine godal*

Tihi akord električnih orgel v najvišjem registru najavlja material sledeče druge enote prvega »stavka«, v katerem so kratke melodične linije, ki zapolnjujejo visoki register, skoraj po pravilu izpeljane iz osnovne lestvice. Tak je že prvi nastop violin v visokem registru pri p. o. 7 in odgovor v solo piccolo ter naslednja počasi vzpenjajoča se pasaža violin. Ko violine dosežejo najvišji ton, se prične kanonično spuščanje v glissandih vseh štiriindvajsetih violin, desetih viol in osmih violončelov. Po približno dvajsetih sekundah (ta odsek je notiran aleatorično) dosežejo godala krhek akord iz flažoletnih tonov, nad katerim se v glissandu spuščata še dve flavti. »Lebdečo« teksturo nekoliko razgibata dve melodični intervenciji klavirja, harfe in vibrafona, nato skladatelj z dvigajočimi in spuščajočimi se glissandi v godalih še bolj širi tonski prostor, dokler ne dosežejo vsa godala tona e v različnih oktavah, ki služi kot pedalni ton. Nad njim prinaša piccolo tri kratke melodične »vzdih«, ki tonalno izhajajo iz osnovne lestvice, godala pa po zgoščenem, »razgibanem« akordu zopet dosežejo pedalni ton e .

Po generalni pavzi se pričeneja tretja enota prvega »stavka«, ki je zamišljena kot enosmerna, postopna gradacija iz nižišča. Neprekinjeno zvočno zaveso na začetku predstavljata v dinamiki oscilirajoči tremolo velikega bobna in spuščajoči in dvigajoči se glissando timpanov. To zvočnost trgajo odrezavi staccati v godalih, po katerih obleži v godalih vsakič kakšen ton več, tako da se harmonsko ozadje ves čas gosti. Nastopi godal postajajo vse daljši, teksturo med njimi pa zapolnjujejo tudi tremoli vibrafona in marimbafona. Ritmično-metrično je cel odsek določen z vrednostmi iz sumacijskega zaporedja, kar dokazujejo oznake taktovskega načina ali trajanja v sekundah (izmenjujejo se oznake: $7''$, $\frac{3}{8}$, $11''$, $\frac{3}{8}$, $4''$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $11''$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $4''$). Strog postopek je razviden tudi iz nadaljevanja, ko se v violončelih v različnih ritmičnih podobah izmenjuje ves čas isto zaporedje šestih tonov, pihala in preostala godala pa z ostrimi staccati, ki se nadaljujejo iz gradacije, stopnjujejo ritmično zgoščenost in širijo ambitus. Na »najvišji« točki se gosti staccati spremenijo v hitre repetitije trobente in godal, ta tretja enota pa se zaključi s s trilčki razgibanim akordom pihal.

Četrta enota prvega stavka se nadaljuje z veliko energije, nakopičene v dolgih in postopoma dvigajočih se akordih trobil, ki v dinamiki sicer oscilirajo, a vendarle počasi naraščajo. Godala te akordske gmote »spremljajo« z impulzi, s kakršnimi so trobila odprla prvo formalno enoto tega stavka. Na ta način skladatelj formalno povezuje in zaključuje ta stavek, ki je ujet v že znano »arhetipsko« tridelno obliko – skladatelj torej ohranja princip, po katerem so tako največji kot tudi najmanjši delci strukturirani po istem oblikovnem vzorcu. Prvi stavek se zaključi s hitrimi, valovitimi pasажami pihal in ponovitvijo kratkega motiva v trobilih, nato se začne

glasbeni tok strmo spuščati, najprej s prosto improviziranimi pasažami violin, ki nato preidejo v nadzorovano spuščanje in pojevanje v tempu v violah, violončelih in na koncu v kontrabasih.

V drugem stavku, »nekakšnem nokturnu«, dinamična gibanja niso tako silovita in kontrastna kot v prejšnjih enotah. Na začetku odmeva »iz daljave«⁸⁰ ritmični vzorec, ki je bil eksponiran na samem začetku (gl. prim. 88), ta pa je dvakrat kombiniran z ekspresivno melodično linijo basovskega klarineta in violončel. Po kratkem flažoletnem glissandu godal predstavi klavir hitro aleatorično figuro, ki bo v nadaljevanju tega stavka odigrala pomembno vlogo pri strukturiranju. Sledijo daljše figuracije v pihalih, ki so oblikovane v smislu palindroma (gl. prim. 92): »temo« predstavi najprej tretji klarinet, drugi klarinet jo ponavlja v kanoničnem zamiku, medtem ko dve flauti istočasno, prav tako v kanonu, izvajata transpozicijo rakove inverzije »teme«. »Palindrom« se sklene z gostimi trilčki v pihalih, ki zaznamujejo tudi vstop godal. Ta se postopoma vse hitreje spuščajo, dokler se z dvema akordoma prva enota drugega stavka ne zaključi.

The image shows a musical score for four instruments: Flute 2, Flute 3, Clarinet 2, and Clarinet 3. The score is written in 4/4 time and features a complex, palindromic melodic line. The Flute parts (Flute 2 and Flute 3) play a melodic line that is a transposed and inverted version of the Clarinet parts (Clarinet 2 and Clarinet 3). The Clarinet parts are characterized by rapid, aleatoric figures and dense, rhythmic patterns. The Flute parts are more melodic and lyrical, with a focus on the palindromic structure. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

Primer 92: *Palindromno vodenje glasov dveh flaut in klarinetov iz »nokturna«* Glasbe za orkester – Canto I

Za osrednji del »nokturna« je značilna zelo statična harmonija (pedalni ton) in jasna »blokovska« strukturiranost, saj se ves čas izmenjuje nekaj domislekov: odsek s pedalnim tonom *D* in enakomernim četrtinskim pulzom klavirja (a), razloženi durovski trizvok v celesti (b), dvigajoče se melodične linije godal (c) in že omenjena hitra aleatorična figura klavirja (d). Mirno atmosfero najprej najavi pedalna harmonija z enakomernim utripanjem četrtink v klavirju (a), iz prosojne teksture pa izstopajo tudi razloženi akordi celeste (b), ki se nadaljujejo v dvigajočo pasažo godal (c). Zaradi sordinacije, terčnih in oktavnih podvojitvev ter igranja brez vibrata posnemajo godala zvočnost orgel. Dvigajoči se postop godal prekine hitra aleatorična figura klavirja (d), ki ima vlogo opozorilnega znaka, da se bo nizanje posameznih blokov pričelo znova. Spet je harmonija s pedalnim

80 Gl. partituro, str. 30.

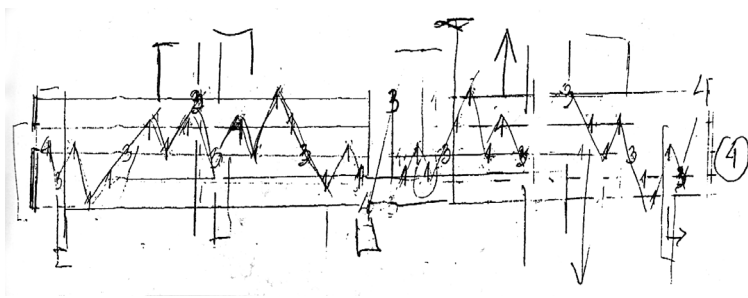
tonom zadržana, v klavirju utripajo mirne četrтинke, čemur takoj sledijo dvigajoči se melodični okruški v violončelih, klarinetu in dveh flavtah, ki se zaokrožijo z razloženimi akordi celeste, medtem ko klavir s svojo figuro zopet napoveduje pomembno formalno zarezo. Sledi ponovitev pedalne harmonije z enakomernimi četrтinkami, nato se z dvigujočimi se in padajočimi pasažami pihal prične zadnji del drugega stavka. Miren utrip iz središčnega dela »nokturna« se nadaljuje z enakomernim bitjem zvonov tudi zdaj, le da je harmonija nekoliko gostejša, ohranilo se je tudi »blokovsko« izmenjavanje med pasažami pihal in bitjem zvonov. Po zadnjem akordu glasbeni tok »otrپne« v enakomernem šestnajstinskem pulzu čembala. Iz celote izstopa ta »solo« zaradi svoje enakomernosti, prosojnosti in navidezne »starinskosti«. Vendar nas natančen pregled harmonij prepriča, da je distribucija tonskih višin vendarle kontrolirana dvanajsttonsko (skupine nekaj taktov »izrisujejo« dvanajsttonska »polja«), spremembe taktovskega načina pa so povezane z vrednostmi iz sumacijskega zaporedja.



Primer 93: *Dvanajsttónska »polja« solo čembala*

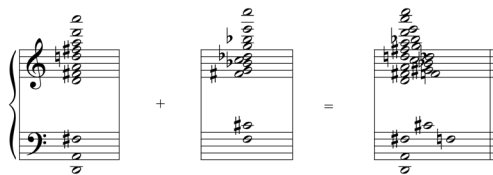
Še medtem ko se nadaljuje šestnajstinsko gibanje v čembalu, se že začne prehod k tretjemu stavku, v katerem je jasno nakazana tipika sledečega dela, ki naj bi »portretiral« veter. Po tremolu godal se prične intenzivno gibanje v kontrabasih in violončelih, postopoma pa z valovitimi ponavljajočimi se figurami v crescendo vstopajo še pihala. Tekstura se gosti, tonski prostor se širi navzgor in po odločnem crescendo skladatelj doseže fortissimo akord, na katerem obleži dalj časa in ga še trikrat ponovi, s čimer mu daje posebno mesto v strukturi celotne skladbe.

Na začetku zadnjega stavka se stopnja energije ne zmanjša, goste figure v tolkalih še celo večajo ritmično dinamičnost. Vstopi posameznih tolkal in razvrščanje atak med tolkali je zvezano z »avtomatizmom«, ki ga je skladatelj izpeljal iz sumacijskega zaporedja.



Primer 94: »Avtomatizem« atak prvega tolkalca iz tretjega stavka Glasbe za orkester – Cantico I, kakor ga izdaja skladateljeva skica

Divji ritmični obrazci prehajajo med tremi tolkalci, teksturo pa zapolnjujejo še neenakomerni akordi godal. Teh je vse več, godalom pa se nato priključijo pihala in trobila, dokler po daljši dvigajoči se pasaži in glissandih violin in viol vsa tolkala v trenutku ne potihnejo, s podobnimi figurami, kot so zaznamovale prehod med drugim in tretjim stavkom, pa skladatelj ponovno pričinja gradacijo. Ta hitro ponovno vzpostavi veliko dinamičnost s hitrimi repeticijami v trobilih in godalih ter sledečimi neenakomernimi akordi celega orkestra, ki se zgostijo v težko spuščanje trobil, to pa se zaustavi na hitrih in agresivnih udarcih timpanov, po katerih si sledi šest ostrih, odrezanih in harmonsko napetih orkestrskih udarcev. V zaključnih enajstih taktih se tekstura izčisti, prav tako harmonija, saj skladatelj vse bolj jasno izpostavlja kvintakord D-dura. V treh ponovitvah motiva se dodatni toni, ki »barvajo« osnovni D-dur, vse bolj umikajo osnovnemu tonu *d*, ki postane pedalni ton, in karakteristični terci *fi*, ki zaznamuje motiv v trobentah. Sklepni akord, ki s crescendom v svetli barvi zaključuje prvi del diptiha, nosi tako popolnoma odkrito poteze D-dura (gl. prim. 95): enajst (število iz sumacijskega zaporedja!) tonov D-dura se kombinira z enajstimi »tujimi« toni, vendar iz teksture jasno izstopa zvočnost durovskega trizvoka, saj so osnovni toni postavljeni v najprodnnejša glasbila (fagoti, trobente, tromboni).



Primer 95: Analiza obogatene harmonije D-dura – zaključni akord skladbe

Skladatelj je mnogo kompozicijskih postopkov povezal s sumacijskim zaporedjem, katerega glavne vrednosti so »šifrirane« že v Frančiškovi pesmi. *Cantico I* je s Frančiškovo *Hvalnico stvarstva* povezan na simbolični ravni, preko »številčne« sistematike,

taka vez pa je močno metaforična in le od daleč zrcali notranjo vsebino pesmi, v kateri je ubesedeno Frančiškovo razumevanje »krščanstva kot vsesplošne ljubezni do vsega živega, zato sledijo v himni druga drugi hvalnica soncu, mesecu, zvezdam, vetru, vodi itd.« (Kos, 1995c, 61). Leon Stefanija odkriva »(vsaj) štiri bolj ali manj očitno asociacijsko 'prepustne' zvočne tvorbe v *Glasbi za orkester*: (1) bukoličnost melodike, (2) poudarjeni durovi razloženi sozvočji celeste (t. 187, ponovno v t. 200), med katerima je (3) (v igri vl. solo in cl.; t. 196-198) slišati mahlerjanski 'trenutek pripovedi,' in (4) 'aluzija' na Bachovo znamenito kadenco iz *Petega Brandenburškega koncerta* v vlogi prehoda v tretji, zadnji del skladbe« (Stefanija, 2001, 122). »Bukoličnost melodike« gre verjetno povezovati s številnimi eksponiranimi melodičnimi deli (solistična glasbila, izstopajoča melodična linija nad »statično« spremljavo), ki izkazujejo vsakič precej podobno tonalno podobo. Gre za kratke melodične okruške solističnega piccolo (a – t. 51, b – t. 63, c – t. 69; gl. prim. 96) ter dvigajoče se linije violin (d – t. 48, e – t. 55, f – t. 194; gl. prim. 96). Ti kratki odseki iz celotne teksture izstopajo in s tem pridobivajo semantični pomen predvsem zaradi poudarjenega melodičnega parametra, kar asociira na preteklo glasbo, predvsem tisto iz klasicistično-romantične epohe. Še pomembnejše pa je to, da so vsi ti melodični okruški med seboj povezani z nadrejenim sistemom, saj so vsi ukrojeni po istem lestvičnem modelu (gl. prim. 87), ki ga je skladatelj šifriral že v akordičnem »praudarcu«.

a 

b 

c 

d 

e 

f 

Primer 96: Melodični okruški (a–f), izpeljani iz lestvičnega modela polton, cel ton, cel ton in pol, cel ton, polton, cel ton, cel ton in pol, cel ton itd.

Podobnih »asociacijskih tvorb« bi lahko našli še več, obenem pa, kot poudarja že Stefanija, bi lahko povsem obrnili »asociacijske vzporednice«, zato je »tovrstne 'narrativne' zvočne okruške sicer mogoče razumeti kot določeno glasbeno simboliko, toda zgolj v okviru *igre prepletanja oblikovnih prvin*, v katere je vpeta domnev(a)na pripovednost« (Stefanija, 2001, 122). Taki »semantični« okruški ostajajo potemtakem pomensko nedoločljivi; pomembna je njihova vpetost v podobo celotnega dela, tako v strukturni (»prepletanje oblikovnih prvin«) kot tudi slogovno-zvrstni kontekst (»različni svetovi« – od tod povednost razloženih durovih trizvokov celeste).

Skladateljevo strukturiranje glasbenega toka kot tudi večina izbranega glasbenega materiala sta značilno modernistična. Na to nas opozarjajo formalna in mestoma metrično-ritmična zavezanost sumacijskemu zaporedju, značilna zvočna gostota, poudarek na zvočno-barvni komponenti, izmik ritmični periodičnosti (prevladuje neenakomerna impulzivnost), enakovrednost intervalnih razmerij, o čemer deloma priča serialna kontrola tonskih višin, in ideja organskosti umetniškega dela (enotna povezava preko »simbolnih« števil, ki zaznamujejo tudi formalno raven, »praudarec« kot harmonsko in melodično izhodišče, osnovno ritmično »jedro«). Iz takšne modernistične zvočnosti pa se vendarle izvijajo slogovno drugačna in izrazitejša mesta, ki prav zaradi svojega odstopanja od prevladujočega konteksta pridobijo izpostavljeno vlogo. Tako izstopajo razloženi trizvoki v celesti, ki prinašajo durov trizvok, čembalo »vdira« s svojo »starinsko« barvo in »baročno« motoričnostjo, iz redke teksture je mogoče izločiti izstopajoče melodične linije, ki so vse izpeljane iz istega lestvičnega modela, in nekatere glasbene enote, ki zaradi ponavljanja dobijo motivično vrednost, kar se zdi zopet v neskladju z modernistično kompozicijsko tehniko. Prav na takšnih mestih med seboj kolidirata dva različna svetova, pri čemer je razmerje med obema lahko takšno, da (1) iz modernističnega sveta »izstopi« močno kontrasten svet, ali pa (2) sta oba svetova celo enakovredno stopljena (v harmonskih poljih solističnega čembala so združene ideje dodekafonije, baročne motorike in instrumentalne barve ter tonalne harmonije). Nasproti si stojita modernistični in nemodernistični svet, pri čemer Lebič slednjega vzpostavlja preko zgodovinsko določene materialnosti (durov trizvok v čelesti, instrumentalna barva čembala ter njegova baročna motorika) ali pa preko tradicionalnih kompozicijskih postopkov, ki prebujajo asociacijskost (s ponavljanjem, vzpostavljenem motivičnih zvez, tonalno osredičenostjo s pedalnimi toni ali lestvičnim modelom ter izražanjem iz osnovnega gradiva).

V drugem delu diptiha, *Glasbi za orkester – Cantico II*, lahko odkrijemo še več podobnih »povednih« enklav, kakor jih je razkrila analiza prvega dela:

1. spet imamo opraviti z mnogimi mesti, v katerih dominira poudarjena melodična linija, ki je zavezana že znanemu lestvičnemu sistemu – na ta način

- sta ukrojena melodika solistične altovske flavte v prvem stavku (t. 14–32) in »dovogovor« prvih in drugih violin z začetka tretjega stavka (t. 197–207)
2. »vrne« se »starinska negibnost« čembala (t. 272–273)
 3. »okus« po tonalni harmoniji prinašajo terčni trizvoki v čembalu (t. 239–244) in kasneje še pihala (t. 349–360, sledijo si e-mol, C-dur, ges-mol in gis-mol)
 4. tretji stavek v veliki meri zaznamuje celo izrazito motivično delo – izpeljave iz osrednje motivične zamisli srečamo med 255. in 280. taktom
 5. med nastope zgornjega so vpeti štirje citati začetka Haydnovega oratorija *Stvarjenje*
 6. iz teksture izstopa fugatna kompozicijska tehnika, s katero skladatelj gradi prehod k zadnjemu stavku (t. 286–304)
 7. med semantične elemente lahko prištejemo tudi izgovarjanja imen stavkov ob koncu skladbe (sonce, luna, veter, voda, ogenj, zemlja, smrt, t. 347–362), kar prinaša vdor jezikovne semantike v glasbeno delo, in nenazadnje,
 8. podobno kot v prvem delu diptiha tudi tu številne glasbene enote pridobijo svojo semantično vrednost preko ponavljanja – na tak motivičen način je zasnovan že začetni solo altovske flavte, masovni akordski bloki z viška drugega stavka (»ogjen«, t. 209–217) in prasketanje »ognja« s kratkimi, nervoznimi dvigajočimi se figurami v pihalih (t. 127–147).

V zvezi s slednjim so mnogo bolj zanimivi nekateri glasbeni drobci, ki jih zasledimo v obeh delih diptiha in ki tako opravljajo povezovalno vlogo ter dajejo slutiti, da je skladba koncipirana organsko in izhaja iz enotnega materiala:

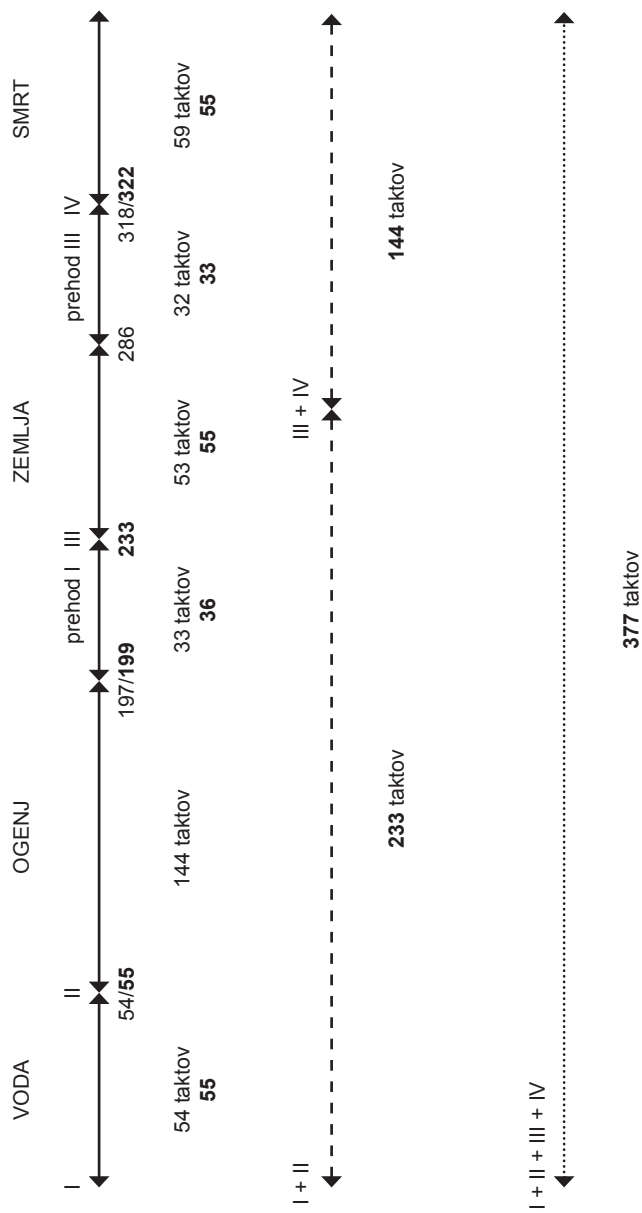
1. poudarjeno melodična mesta, povezana z lestvico, ki je zaznamovala melodične postope že v prvem delu diptiha in ki v resnici izhaja iz začetnega »praudarca«
2. slednji se tik pred zaključkom skladbe še enkrat ponovi (gl. t. 363–366) in opravlja tako vlogo formalnega okvirja
3. ponovno je značilna osrediščenost okoli tona *d*, ki v svoji »obogateni« obliki odpira drugi del diptiha in zaznamuje fragmentarno teksturo tik pred »izgovarjanjem« naslovov stavkov (t. 340–346) ter služi kot pedalni ton v višku drugega stavka in, kar je še posebej pomenljivo, zaključuje skladbo
4. odkrijemo lahko še vrsto razrahljanih motivičnih povezav, ki so morda nastale tudi zaradi uporabe istega materiala (harmonska osnova praudarca) – tako je dvigujoči postop v rogovih (t. 219) podoben odlomku iz prvega dela diptiha (t. 39–40), postopoma spuščajoči se težki toni v trobilih (t. 329–332) spominjajo na podobno mesto v prvem delu (t. 128–131), kot obliko reminiscence pa lahko razumemo tudi zvočnost praznih kvint (v prvem delu t. 205–206 in v drugem t. 33–34).

V zvezi s temi mnogimi semantično poudarjenimi mesti je pomembno spoznanje, da je njihovo število močno zgoščeno v tretjem stavku drugega dela diptiha, kjer si sledijo terčni akordi v čembalu, tema v pihalih, ki predstavlja osnovo za nadaljnje motivično-tematsko delo, citat iz Haydna, baročna »negibnost« čembala in fugato, ki tvori prehod v zadnji stavek. Ni nepomembno, da se toliko semantičnih enklav naenkrat združuje približno na mestu druge tretjine skladbe, kjer se tudi sicer konvencionalno nahaja osrednje nižišče ali višek. Lebič viškov oziroma nižišč ne gradi s pomočjo zvočnih in dinamičnih napetosti, temveč mu višek predstavlja najbolj »povedni« trenutek – gre za mesto, v katerem postaneta vdor »drugega« sveta in njegova semantična moč najočitnejša.

Kljub mnogim podobnim semantičnim mestom Lebič tudi v drugem delu diptiha ostaja zavezan modernističnim kompozicijskim postopkom. Še več, semantika zgoraj naštetih mest v večini primerov izraža prav iz kolidiranja med modernističnim in nemodernističnim. Modernistične značilnosti, ki jih odkrivamo v *Glasbi za orkester – Cantico II*, so v bistvu iste kot tiste, ki so zaznamovale prvi del diptiha. Tako sumacijsko oziroma Fibonaccijevo zaporedje določa tako mikro- in kot tudi makrostrukturo skladbe. Posamezni stavki in njihovi odseki (dva prehoda⁸¹) izkazujejo v številu taktov razmerja zlatega reza: prva dva stavka skupaj obsegata **233** taktov in sledeča **144** taktov, na podoben način so postavljene tudi formalne zareze med posameznimi stavki in prehodi v sledeče odseke (gl. tab. 30). Ista razmerja obvladujejo tudi nekatere druge skladateljeve odločitve, med katerimi omenimo vsaj dinamično »izginjanje« začetnih udarcev (najprej imamo 13 udarcev, nato 8 in na koncu 5) in končno »umirjanje« v komaj slišnem tremolu zvonov, ki traja po 2, 3 in 5 sekund – simbolično torej ista razmerja določajo ritmično-metrične vrednosti tako na samem začetku kot tudi na koncu skladbe.

81 Zanimivo je, da skladatelj v partituri natančno označi le prehoda št. 1 in št. 3 (gl. partituro, str. 40 in 56), manjka pa prehod št. 2.

Tabela 30: *Formalna shema Glasbe za orkester – Cantico II, ujeta v razmerja zlatega reza*



Skladatelj v modernističnem duhu organskosti celotno delo formalno izpeljuje iz iste ideje, ki je na simbolni ravni povezana z »literarnim« izhodiščem, abstraktna številčna razmerja pa – sicer ne ozko dogmatsko (beri: serialistično) – pogosto določajo tudi vrednosti ali distribucijo elementov drugih parametrov glasbenega stavka. Seveda pa je značilno modernistične nastavke mogoče ugledati tudi v prevladujoči zvočnosti dela. Tako v harmonskem pogledu predstavljajo osnovo značilni gosti harmonski grozdi, ritem izhaja iz pulzirajoče neperiodičnosti, mnoga mesta zopet zaznamuje kontrolirana aleatorika, značilno je prvenstvo dinamičnih kategorij, ki sega nad melodično izpostavljenost, v tesni povezavi s tem pa kaže razumeti tudi skladateljevo osredotočanje na barvno-teksturne spremembe.

Lebič uporablja mnoge značilno modernistične strategije (organska povezanost dela, ves material izhaja iz enostavne praelice) in kompozicijske tehnike (racionalna kontrola posameznih glasbenih parametrov, najširši tonski prostor, aleatorični nastavki, harmonski grozdi, izmikanje metrični periodičnosti, prvenstvo dinamičnih kategorij in teksturnih premen), vendar hkrati išče tudi bolj poudarjeno povednost glasbenega toka (sam to imenuje »razpoznavna znamenja«, »pripovedna moč«, »gramatikalni občutek«). Slednje dosega z integracijo nemodernističnih postopkov in materialnosti, ki funkcionirajo kot nekakšni »otoki spomina« (morda tudi toposi) in s tem odpirajo široko polje semantične asociativnosti. Takšne procese lahko sproži že izpeljevanje materiala iz enotnega jedra ali tehnika ponavljanja glasbenih drobcev, ki jih poslušalec poveže z značilno sistematiko tradicionalne glasbe, torej z motivičnim delom, s čimer se sprožajo »zveze, ki jih lahko razume poslušalec prek svojega spomina« (Pasler, 1993, 19). Na teh mestih v resnici prihaja do druženja različnih svetov, modernističnega in nemodernističnega, Lebičeva posebnost pa je, da mu kljub taki navidezni heterogenosti še vedno uspe ohraniti modernistično enotnost in organsko povezanost dela, kar se najbolj odraža v materialu, ki ga srečamo v obeh delih diptiha.

Delo *Dogodki II* (2002) za pihalni kvintet je skladatelj zasnoval v posebnem razmerju do skladbe z enakim naslovom, *Dogodki*, ki je nastala sredi sedemdesetih let, vendar pa poudarja, da ne gre za »novo verzijo«, temveč za povsem novo skladbo: »Segel sem v predal, obdržal naslov, večino ostalega pa napisal na novo.«⁸² Naslov skladbe naznačuje skladateljev princip formalnega oblikovanja, ki ga je mogoče razumeti kot mozaično nizanje raznolikih glasbenih domislekov, pri čemer skladatelj ohranja dvojnost med zaokroženo nanizanim in odprto naslojenim, saj poudarja, da je »mozaičnost 'dogodkov' [...] v nekaterih delih izdvojena, v drugih pa nasprotno zelo motivirano usklajena«.⁸³ Razmerje med obojim predstavljata oba stavka:

82 Tekst v zgoščenki *Slowind v studiu 14*.

83 Prav tam.

v prvem so posamezni dogodki »urejeni« v simetrično, mestoma zrcalno tridelno obliko, v drugem so premočrtno nanizani in ustvarjajo zaporedne viške in nižišča. Dialektično sta ideji združeni v uvodu (v izvedbi ga je mogoče izpustiti), v katerem instrumentalisti postopoma prihajajo na oder in zasedajo svoja mesta, pri tem pa nekoordinirano izvajajo posamične obrazce, ki si jih večinoma delijo: iz podobnih »dogodkov« nastaja gosta teksturna slika, iz katere izstopa »žvrgolenje« ustnikov kljunastih flavt, na katere igrata hornist in fagotist in s tem ustvarjata nekakšno »naravno« sliko, arhetipski zvočni model.

V prvem stavku je mogoče razpoznati več enot, dogodkov, ki se ponavljajo in tako ustvarjajo jasno formalno sliko. Prvega (a) sestavljajo kvintolne repetitive v piccolo, značilna padajoča velika terca, ki jo prinaša klarinet, oboist in fagotist pa jo požvižgavata in ustvarjata značilno arhaično zvočno barvo, ki jo udarci po priročnem tolkalu še stopnjujejo (npr. triangel, krotali), ter četrtttonski glissandi; drugi dogodek (b) je iz prvega izpeljan in se osredotoča predvsem na počasno glissandiranje; v tretjem (c) so kombinirani kratki melodični vzgibi in akordske tvorbe v tremoliranju. Iz srednjega dela izstopajo solistične linije oboe, med katere je vloženih več »skupinskih« dogodkov, dokler se po p. o. 15 ne pričnejo v zrcalni logiki »vračati« začetni dogodki: najprej tremoliranje (c), nato glissandi (b) in ob koncu še motiv velike terce z žvižgi (a).

Iz drugega stavka ni mogoče razbrati takšne urejene strukturiranosti, logika niza- nja posameznih dogodkov je nadzorovana z razporeditvijo viškov in nižišč. Tako stavek uvajajo odrezavi trilčki, ki se prevesijo v hitre pasaje in nato izmenjujoče se figure. Te prestopijo v aleatorične obrazce, ki so jim dodane še različne razširjene izvajalske tehnike (t. i. echo toni, multifoniki). Izrazito nov odsek nastopi ob menjavi tempa (*Allegro*), ko se med perkusivni glasbeni material (udarjanje zaklopka, breztonsko izvajanje) pomeša izgovarjanje zlogov naslova skladbe (do-go-tki), ki postaja vedno bolj dinamično. Sklep prinaša še nove ideje, torej »dogodke«, in splošno stopnjevanje tempa in gostote.

Invokacija (2003) za klarinet in klavir je po svoji osnovni ideji podobna delu *Epicedion* – posvečena je spominu na prijatelja, tokrat na skladatelja Primoža Ramovša (1921–1999). Pomembnejša kot takšna zunanja motivacija pa je notranja struktura dela, ki kaže pomembne sorodnosti s skladbo *Epicedion*, in sicer predvsem v lokaciji značilne semantične enklave: zadnji stavek je namreč zamišljen kot nekakšna »glasba spomina«, kot invokacija, priklic, za katerega kot material služijo kratki fragmenti iz Ramovševega simfoničnega dela *Musiques funebres*.

Skladba je sestavljena iz štirih povezanih, kontrastnih stavkov. Prvi (*Lento*) se pričinja z daljšim solističnim odsekom, ki je zapisan v metričnem pogledu

aleatorično in razpada na enote, ki trajajo po 13 in 8 ter kasneje 5 sekund, kar kaže na to, da Lebič časovno strukturiranje povezuje s Fibonaccijevim zaporedjem, torej z razmerji zlatega reza. Melodična enota, ki traja 13 sekund, se pri tem ponavlja na različnih višinah, vmes pa so vstavljeni svobodnejši odseki, ki jih zaznamujejo razširjene izvajalske tehnike, kar je še posebej značilno za izzven tega prvega dela z akordi, in clustri v klavirju. Vmes je le krajši odsek metrično natančno definiran, nato skladatelj preko multifonikov in pasаж prestopi v drugi stavek.

Ta (*Interludium*) prinaša v klarinetu svobodno melodično linijo, za katero so značilni ekspresivni, široki intervalni skoki, medtem ko je klavirska spremljava oblikovana kontrastno kot niz terčnih trizvokov. V sosledju akordov g-mola, A-dura, H-dura, f-mola, cis-mola, e-mola, Es-dura, F-dura in h-mola ne razpoznamo izrazitejše funkcijske logike (A-dur je dominanta dominante v g-molu, enako A-dur v H-duru in F-dur v Es-duru), kar pomeni, da niz akordov opravlja barvno funkcijo, ki je povezana z »mehčanjem« sicer precej napete kromatične teksture.

Tretji stavek (*Allegro*) postavlja v središče ritmično-metrični utrip, za katerega je značilno konstantno izmenjavanje taktovskih načinov (8/8, 5/8, 4/4). Da je melodični material sprva drugotnega pomena, kaže tudi to, da se linija klarineta postopoma dviguje in pri tem bolj ali manj dosledno izrablja tone značilne Lebičeve lestvice izmenjujočih se celih tonov in poltonov, hkrati pa se ves čas izmenjujeta dva melodična obrazca: omenjeni prvi (a), s postopoma dvigajočo se linijo, in bolj razgibani drugi (b), ki s punktiranim ritmom prinaša tudi nekaj občutka po jazzu (skladatelj nad obrazcem tudi zapiše »jazz«), med novo ponovitvijo obeh obrazcev pa so umeščeni še krajši odseki z virtuoznimi pasažami v obeh glasbilih. Ta odsek se konča s četrtonskim glissandiranjem klarineta proti najvišjemu tonu in klavirskim clustrom, nato nastopi nov, spet ritmično poudarjen odsek, ki ga naznačuje sprememba tempa (*Presto motorico ma senza metro*). Obe glasbili se gibljeta v tekočih šestnajstinkah, pri čemer je distribucija tonskih višin kontrolirana dvanajsttonsko (gl. prim. 97): vrsto eksponira klarinet, ki mu odgovarja klavir, nato sledi še osem zaporednih ponovitev vrst v različnih transpozicijah, po krajšem vložku pa sledi pet transpozicij rakovih obratov vrste v klarinetu in pet rakovih obratov vrste v klavirju. S takšno mehanično, dvanajsttonsko distribucijo tonov skladatelj še poudarja motoričnost in neusmiljenost odseka, ki se prevesi v kadenco za klarinet. Ta je pričakovano izpolnjena s številnimi pasažami in razširjenimi izvajalskimi tehnikami, krajši odsek pa je podobno kot v *Aprilskih vinjetah* improvizacijsko razprt.

Presto motorico ma senza metro

Clarinet in B $\flat$

Piano

B $\flat$ Cl.

Pno.

Primer 97: *Dvanajsttonska kontrola odseka v Invokaciji*

Zadnji stavek (*Invocatio*) prinaša izmiritev, zaznamuje pa ga eksponiranje teme chaconne iz Ramovševe skladbe *Musiques funebres*, pri čemer sta v dvoglasni kontrapunkt zapletena klarinetist in pianistovo petje. Med nastopi Ramovševih fragmentov se vrstijo svobodnejši, rapsodični odseki, ki se izpojejo v kodi – nizu ponavljajočih in upočasnjujočih se akordov.

Musica concertata (2004) za rog in orkester predstavlja poizkus skladateljevega soočenja s koncertantno formo, pri čemer se, podobno kot že v zgodnjih *Sentancah*, Lebič spet ni odločil za enostavnejšo »romantično« varianto koncerta, v katerem gre v prvi vrsti za dvoboj med solistom in orkestrom in v katerem je prvenstvena vloga vendarle zaupana solistu, ki ga kaže razumeti v smislu romantičnega, izstopajočega subjekta. Skladatelj si nasprotno želi »bolj enakovredno soigro med rogom in orkestrom« (Ukmar, 2012, 7), hkrati pa poudarja, da se je vendarle »odločil za večjo instrumentalno-zvočno avtonomijo« (Ukmar, 2012, 7); ali še drugače: medtem ko oblikovni potek ni zaznamovan s prisotnostjo solista, se skladatelj vendarle ni odpovedal možnosti, da bi izbral vse idiomatske značilnosti solističnega glasbila. V podobno dvojnost se je skladatelj »ujel« na ravni glasbenega izraza, saj najprej poudarja, da se ni izmikal »romantični estetiki«, ponavadi povezani z rogom, da se torej ni bal »otožno lepega in v naravo zamaknjene« (Ukmar, 2012, 7), hkrati pa je želel izkoristiti tudi sodobne izvajalske tehnike. V tem pogledu – ne le v izrabi podobnih izvajalskih prijemov ali postopkov (igra odmevov, fanfarni motivi) – je skladba sorodna solističnemu delu za rog, *In voce cornus* in prehaja med arhetipsko zvočnostjo roga kot romantičnega, lovskega (torej »v naravo zamaknjene«) glasbila in široko paleto sodobnih, bolj odrezavih in rezkih zvočnosti.

Skladba je zgrajena iz treh povezanih stavkov, ki v resnici razpadajo na dva kontrastna dela: prva dva počasna stavka sta namreč po dolžini uravnotežena z zadnjim, hitrejšim. Prvi stavek (*Lento, libero*) je mogoče razumeti kot ekspozicijo: deloma material iz prvega stavka zaznamuje celotno skladbo, deloma pa sama narava materiala kaže poteze izrazitega predstavljanja. Skladbo uvede misel solističnega roga, ki bi jo zaradi njene zaokroženosti in motivične poenotenosti lahko imeli celo za prvo temo: iz nje izstopajo začetni trije toni v kombinaciji čiste kvarte in velike sekunde, ki se kasneje še večkrat ponovijo, celotna tema pa je zaznamovana s številnimi kvartami, kvintami in drugimi konsonančnimi intervali, kar samo temo jasno postavlja v kontekst tradicionalnih asociacij, povezanih z rogom. Takšen »romantični« material je takoj kontrastiran s »sodobnim«: akord violin (gl. prim. 98), na katerem se zaustavi tema roga, je namreč sestavljen po znani Lebičevi logiki iz zaporedja intervalov mala terca, velika sekunda, mala terca, velika sekunda, mala terca itd., ki kasneje seveda določa tudi melodično raven in kaže na izenačenost vertikalne (harmonske) in horizontalne (melodične) ravnine. Ekspozicijsko naravo prvega stavka potrjujejo tudi dva nadaljnja, variirana nastopa prve teme, ki ohranjata začetno intervalno dispozicijo ali pa značilnosti fanfarnega klica (začetni vzpenjajoči se intervali in zaporedne ponovitve intervalov – gl. prim. 99). Z razširjeno drugo varianto teme doseže skladatelj višek, nato se glasbeni tok umiri in tematiko, ki nastopa v obliki razloženega terčnega akorda, bi lahko imeli za drugo, kontrastno, bolj umirjeno temo. Pri p. o. 6 se pospeši tempo (*Più mosso*) in s pomočjo enharmonskih trilčkov v pihalih in harfi zgradi skladatelj orkestrsko medigro, ki vodi v drugi stavek.

Violin I
pp 1,5

Violin II
pp 1

Violin III
pp 0,5

Violin IV
pp 1

Violin V
pp 1,5

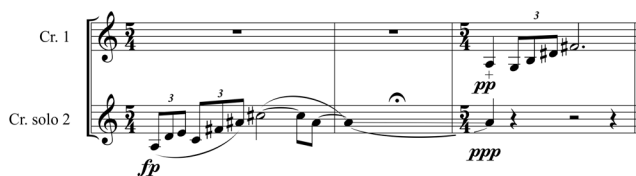
Violin VI
pp

Primer 98: Značilni akord z začetka skladbe *Musica concertata*



Primer 99: *Prva tema in njeni varianti*

Ta (*Andante*) prinaša nov material, počasno kromatično vzdigovanje v rogu, za katero se postopoma izkaže, da mu za osnovo služi znani niz polton, cel ton, ton in pol, cel ton, polton itd. Stavek torej izrablja v začetku predstavljeni material in bi mu zato lahko pripisali izpeljevalno vlogo, ki postane še izrazitejša ob p. o. 15, ko je v solističnem rogu zopet mogoče zaslišati osnovni motiv (kombinacija kvarte in sekunde), le da je sedaj izrabljen za značilno igro odmevov med dvema rogovoma (gl. prim. 100). Zadnji odsek drugega stavka (*Lento – armonioso*) samo še potrjuje osnovno kromatično igro: s pomočjo petja v inštrument hornist ustvarja durove terčne akorde, ki si sledijo v padajoči kromatični liniji (*e-es-d-cis* in *des-c-ces-b*), zaključek pa prinaša v solo rogu celo alikvotno lestvico in daje s tem slutiti, da skladbo v harmonskem smislu določa tudi takšna »spektralna« zaloga tonov.



Primer 100: *Varianta motiva z začetka v drugem stavku, zvezana z igro odmevov*

Dinamizirani in pospešeni tretji stavek (*Allegro fluente*) se pričinja s kratkimi figurami v godalih, ki ponovno izkazujejo znano logiko kombiniranja poltonov, celih tonov in malih terc, nato pa skladatelj dvakrat kombinira dve ideji. Za prvo (a) je značilno triolsko gibanje v rogu in postopno razširjanje tonske zaloge, ki pa ne presega desetih tonov, kar pomeni, da se skladatelj izogiba totalni kromatiki in na ta način mehča harmonsko podobo. Iz druge izstopata jazzovsko poudarjeni ritem činele in preprosti štiritonski motiv v rogu. Po ponovitvi obeh enot sledi daljši odsek, ki je v orkestru zaznamovan s triolskim figurami, ki se bolj kot na tonsko višino osredotočajo na zvočnost zaklopk in sape, medtem ko solistični inštrument prinaša

virtuozne aleatorične pasaže. Po doseženem višku sledi krajši odsek s statičnimi impulzi trobil, potem lahko v dveh vzpenjajočih se pasajah roga zagledamo utrinke druge teme prvega stavka, takoj nato pa v počasnem kromatičnem vzdigovanju še idejo drugega stavka. Takšno vzdigovanje pripelje do krajše enote, v kateri igrajo rog in godala unisono, nato razborito teksturo prekine solistična kadenca. Ta je oblikovana tridelno in se najbolj izrazito približuje podobnemu stavku iz ciklusa miniaturne *In voce cornus*: začetnim hitrim repeticijam in pasajam sledi spevnejši odsek, ki se ob koncu ponovno umakne začetnim virtuosnim repeticijam. Sledi še koda, ki vzdigovanje proti vrhuncu ponovno začne s kratkimi figurami v godalih, v katerih ugledamo obris osnovne lestvice, nato se pulz in gostota dogodkov povečujeta vse do odrezavega zaključka.

V skladbi *Archiphonia* (2005), preludiju za godalni orkester, je Lebič bolj kot v drugih skladbah iz zadnjega obdobja izrazito razpet med dediščino tradicije in odločnostjo modernizma, ki je zaznamoval skladateljevo osrednje ustvarjalno obdobje. Seveda so okruški »stare«, tradicionalne glasbe, ki predirajo prevladujoči ocean modernističnih zvočnosti, značilni za številna Lebičeva dela, toda v skladbi *Archiphonia* sta ta svetova bolj zaokrožena in ločena: v tridelni formi (uvod – hitri **A** – počasni **B** – hitri **C** – koda) je prvi del zaznamovan s poudarjeno brezkompromisno modernistično zvočnostjo, v srednjem, počasnem delu najdemo samo ostanke preteklosti, zadnji del pa prinaša mešanico modernističnih zvočnosti in poudarjenega metričnega utripa, ki spominja celo na neoklasizem. Skladatelj v svojem komentarju izpostavlja, da se je za takšno dvojnost odločil namenoma in da jo gre povezovati z zasedbo, zaznamovano v zgodovini glasbe s številnimi močnimi asociacijami. Skladatelj se tem noče izogibati in poudarja, da je iz zgodovine sprejel »določeno estetiko«, povezano z godalno zasedbo, hkrati pa je »zavestno prestopil podedovane okvire« (Ukmar, 2012, 4). Takšno dvojnost izpisuje tudi naslov dela – *Archiphonia* kot »zvočje godal«, saj na eni strani poudarja tipično modernistično zavezanost zvočni imanenci izbranih instrumentov, po drugi pa se navezuje na široko asociativno polje, ki ga razpira godalna zasedba.

Žanrski podnaslov »Preludij« natančneje opredeljuje izraz skladbe, ki vsaj v uvodu in zaključku deluje kot apel. Tri uvodne melodične figure, povezane z istim ritmičnim gibanjem vseh godal in gosto harmonsko zasnovo, ki ne prestopa v totalno kromatiko in katerega osnovo lahko iščemo v terčnih akordih (slišimo tri različne obrate undecimnega akorda *ais-cis-e-gis-b-d*), v fortissimo dinamiki funkcionirajo kot poziv k pozornosti. Njihova zvočnost se nato utopi v clustru, ki ga prekinejo ponovitve klica. Prvi del (**A**; p. o. 13) se pričinja s tremoli, ki širijo štiritonsko figuro postopoma med vsa godala, pri čemer se širi tudi ambitus. Na višku se tremoliranje

preobrazijo v izrazito hitre aleatorične figure, v katerih valovi celotni godalni korpus, nato pa potihnejo v dvigajoči se liniji celotnega ansambla, v kateri razpoznamo obrise znane Lebičeve lestvice (polton, cel ton, mala terca, cel ton itn.).

Drugi del (**B**) je zgrajen iz niza krajših odsekov, ki se ponavljajo in že na ta način ustvarjajo preglednejšo, bolj tradicionalno formalno sliko (**abcba**). Najprej skladatelj predstavi enostavna melodična gibanja v širokih oktavah celotnega godalnega korpusa (**a**), pri čemer odsotnost vibrata še poudarja starinsko, skorajda organumsko zvočno patino. Drugi odsek je v znamenju recitativne misli viol (**b**), ki jo spremlja statični akord, ukrojen po meri akorda začetnega klica: *cis–e–g–b–(d)–f*. Še bolj izrazito motivično gradivo lahko razpoznamo v treh spuščajočih se tonih violin (*es–c–b*), ki jih zopet spremlja statična harmonija (**c**). V nadaljevanju sledijo variirane ponovitve enot **b**, **c** in **a**, kar srednjemu delu podeljuje občutek tridelne simetričnosti.

Zadnji del (**C**) prinaša ponovno povečano dinamičnost, celo dramatične zaostritve, ki izhajajo iz hitrega tempa nizanja posameznih oblikovnih fragmentov, glasbenih domislekov. Nenadnim vstopom godal v obliki impulzov (p. o. 27) sledi neumorni triolski ritem, ki preide v pizzicato igro, povezano s stalnimi tonskimi repeticijami, ki vodijo v metrično bolj profiliran utrip, tega pa trgajo številni sinkopirani poudarki in se tako celo približuje neoklasicistični motoriki. Najvišji stopnji dinamičnosti sledi bolj pomirjena koda, v kateri se po misterioznih tremolih v flažoletih solo violine v krhki zvočni preobleki oglasi tudi tritonski motiv (**c**) iz srednjega dela, skladbo pa zaokrožijo ponovitve začetnih klicev, kar ponovno vzpostavlja osnovno atmosfero »uvodne« glasbe, preludija.

Skladba *Vrtiljak* (2006) za mešani zbor z instrumenti s podnaslovom »Godba na potapljajoči se ladji« je napisana na odlomke iz pesmi Mirana Jarca (večinoma iz pesmi *Vrtiljak* in ciklusa *Godba na potapljajoči se ladji*) in prinaša izrazito aktualno družbenokritično os. Ta je uperjena v navidezno vsakdanje potrošništvo, zabavljaštvo, ki prikriva resnico o popolnem nihilizmu (»Kje si, kje si, Bog, o Bog!?!«) in izpraznjenosti sveta, ki tone v siromaštvu povprečnega in duhovnem vakuumu. Iz tega raste osnovna ideja skladbe, ki je kontrastno razpeta med razgibanimi, ritmično, torej »plesno« poudarjenimi odseki in izmiritvenimi mesti, v katerih je mogoče najti nekaj kontemplacijskega miru, drugače pa je skladba formalno bolj odprta in zasnovana kot stopnjevalno nizanje odsekov.

Skladba se pričinja s podobnim efektom in materialom kot zbor *Upanje*, pri čemer je ponovno možna (a ne nujna) scenska izvedba s počasnim prihajanjem zboristov na oder in osvetljevanjem odra (besedilo govori: »Zaprimo okna, prižgimo

luči«). Tudi v *Vrtljaku* zboristi neodvisno, polglasno in šepetaje izgovarjajo praktično celotno besedilo zbora, temu pa se postopoma pridružujejo intervencije tolkal, reverberacije nezvočnikov posameznih solistov in nato tudi solistično petje v ozkem ambitusu od *f* do *a*, dokler celotni zbor ne doseže unisono tona *f*. Šele nato predstavi Lebič osnovni material skladbe – spet gre za znano lestvico, v kateri se izmenjujeta cel ton in polton. Unisono pozivanje po zapiranju oken in prižiganju luči se tako zaustavlja na na videz clustrskih akordih, ki pa so v resnici samo verikalni »prevodi« tonov lestvice (*d-es-f-ges-as-a*; gl. prim. 101 zgoraj). Naslednji odsek prinaša kontrasten, ritmično razgiban, »plesni« material: zbor v ostinatnem ritmu (najprej triole, nato punktiran ritem) izgovarja besedilo »plešimo, pevajmo, vriskajmo«. Ob ponovni vrnitvi na začetni poziv (»Zaprimo okna, prižgimo luči«) se Lebič »vrača« k lestvici, le da jo zdaj uporabi v horizontalni, torej melodični maniri (gl. prim. 101 v sredini): vsi glasovi so vpeti v postopno dviganje po »lestvičnih« tonih, po doseženem najvišjem akordu pa sledi novo stopnjevanje. Ta se izvije iz nedoločnega mrmrnanja solistov in basovskih figur glasbil, v katere se vriva izgovarjanje besedila, petje na enem tonu, dokler se tekstura ponovno ne zgosti v napetih akordih. Med krajše tolkalne medigre je ujeta še resignirano spraševanje »Kje si, kje si, Bog, o Bog!-?« v akordih, izpeljanih iz tonov lestvice.

S

ču - še na

stru - ne u - da - ri - mo na - pol - ni - mo ču - še pol - ni

stru - ne ču - še pol ni

ču - še pol - ni

A

ču - še na

stru - ne u - da - ri - mo na - pol - ni - mo ču - še pol - ni

stru - ne ču - še na

T

8 stru - ne u - da - ri - mo na - pol - ni - mo ču - še na

B

stru - ne u - da - ri - mo na - pol - ni - mo ču - še

Soprano *mp*
na stru - ne u -

Alto *mp*
na stru - ne u

Tenor *mp*
8 na stru - ne u

Bass *mp*
na stru - ne u

S *mp*
da - ri - mo na - pol - ni - mo ča - še

A *mp*
da - ri - mo na - pol - ni - mo ča - še

T *mp*
8 da - ri - mo na - pol - ni - mo ča - še

B *mp*
da - ri - mo na - pol - ni - mo ča - še

Primer 101: *Uporaba značilne skladateljeve lestvice: v akordski (zgoraj in spodaj) in melodični (v sredini) maniri*

Naslednji odsek ponovno prinaša ritmično stopnjevanje, torej »plesni« element. Značilno je nizanje različnih ostinatnih obrazcev v klavirju in tolkalih, nad katerimi se gostijo dvigajoče se vokalne figure, dokler skladatelj ne doseže viška na terčnih oscilacijah terčnega akorda (*gis-b-d-f-a-c-e-g*; po zamisli se zdijo takšne terčne izmenjave podobne znanemu mestu iz *Hvalnice svetu*, ki je bil kasneje uporabljeno tudi v skladbi *Queensland Music*). Sledi spuščanje z glissandom in vnovično »iskanje« Boga v nizu funkcijsko nepovezanih trizvokov (F-dur, Es-dur, fis-mol, B-dur), dokler se tok ne zaustavi na »obogatenem« B-duru, ki služi kot pedalna harmonija, nad katero se oglašajo samo še utrinki ritmičnih izgovarjanj »plešimo, rajajmo, vriskajmo« in solo mezzosoprana s pomenljivim besedilom: »A mož skrivnostno smeje ročico glasbila vrti in premirno motri neobičajnih ujetnikov ples.« Od tu naprej sledi ponovno spuščanje z glissandi, ki jasno slika potapljanje ladje, iz katere le še poredko prihajajo ritmična, »plesna« izgovarjanja. Tik pred koncem nastopi nov »plesni« odsek, tokrat v izrazitem svingovskem ritmu (2:1), s katerim Lebič oponaša logiko sodobne zabavne industrije in tako doseže višek ironije – kljub temu da ladja neizogibno tone, nebrzdano in neosveščeno rajanje

ostaja. Popravljeni konec (v partituro je po krstni izvedbi 22. 4. 2012 skladatelj vnesel nekaj pomembnih popravkov, zato se zapis razlikuje od zvočnega posnetka na plošči *Zborovska glasba z instrumenti*; gl. Ukmar, 2008b) prinaša ponovni klic k duhovni osmislitvi, razpet v širokem, »terčnem« akordu.

Duetтино (2007) za kitaro in klarinet je sprva nosil naslov *Šaljivi duettino*. Skladatelj v komentarju k delu zapiše, da naj bi skladbo prežemala šaljivost, vendar v nadaljevanju ne omenja posebnih »atmosfer« ali ekspresivnih postopkov, temveč izpostavlja predvsem nekatere izvajalske tehnike (igranje na ustnik klarineta, igranje po trupu kitare), ki naj bi služile za doseganje »šaljivosti«. Ta je, če sklepamo predvsem po skladateljevi opazki, skrita pretežno v uvodnem delu skladbe, ki je zasnovan precej prosto improvizacijsko. V tem odseku igra namreč klarinetist zgolj na ustnik, pri čemer z različnim pritiskom sape menja tonske višine, vključuje frulato, poje v ustnik, igra na obrnjen ustnik, medtem ko kitarist uporablja predvsem »prazne« strune. Vse te zvočnosti naj bi ustvarjale »vedro piskajočo« in »hrupno zvočno atmosfero« (Lebič, 2008b, 1), ki se ob koncu razredči.

V nadaljevanju smo priče nizanju odsekov (skladatelj jih naznačuje s partiturnimi oznakami), pri čemer se nekateri krajši domisleki ponavljajo in s tem ustvarjajo občutek daljše zaključene forme. Med temi domisleki imajo še posebej pomembno vlogo začetni akordi kitare ($g-b-d'-as'-h'-g^2$), ki se ponavljajo na vseh pomembnih formalnih šivih in označujejo začetek novega odseka (začetek in konec prvega odseka, začetek tretjega in četrtega odseka). Temu se pridružuje kratka melodična misel v kitari, zaigrana »tremolo – alla plectrum«, ki se enkrat ponovi v prvem odseku (A). Za drugi odsek (B) so značilne repetitije, ki si jih inštrumenta podajata in ki postajajo vse gostejše, dokler klarinet ne doseže najvišjega tona. Začetek tretjega odseka (C) zopet naznanja znani akord, nato sledi vrsta tremoliranj, trilčkov in pasaž. V četrtem odseku (D) je po akordu predstavljen naslednji ponavljajoči se domislek: motiv treh padajočih tonov v sekstah, ki jih kitara dodatno ozvoča s priložnostnim tolkalom.

S petim odsekom (E) skladatelj prestopa v kontrastni drugi del skladbe. Pričenja se s tonskim podaljševanjem kratkega motiva v presto tempu in nadaljuje v nekakšni *hoquetus* igri obeh glasbil v 6/8 taktu (F), ob koncu katere skladatelj uvede nov material – ritmizirano izgovarjanje zlogov besednih zvez »burleskni duettino« in »šaljivi duettino«. Izgovarjanje je jasno strukturirano: izgovarjanje besede »burleskni« spremljajo tonske repetitije (a), medtem ko je izgovarjanje zveze »šaljivi duettino« (b) podprto z različnimi figuracijami, nato pa izvajalca zamenjata svoje parte in oba segmenta ponovita (a' in b'). Zadnji odsek (H) se pričenja s ponovitvijo motiva treh padajočih tonov v sekstah, nato sledi samo še zaključna koda, v kateri se zaporedno izmenjujejo svobodni trilčki, navzgor usmerjene pasaže in drugi efekti

(Morse ritem v kitari), ob koncu pa klarinetist zopet igra zgolj na ustnik, s čimer se formalni krog skladbe skleni.

Nestandardne komorne zasedbe so značilnost glasbe 20. stoletja in še posebej modernizma, ko se je dokončno zrušila zvrstna sistematika, vpeta v oblikovne in/ali zasedbene vzorce. Lebičevo delo *Barvni krog* (2008) za sedem izvajalcev pa gre razumeti kot nekakšno pomirjanje modernističnih razbijanj tradicionalnih oblik, izrazil in materiala – skladatelj v komentarju k delu namreč zapiše, da odpira prostor »konsonančne atonalnosti« (Lebič, 2009), kar se zdi nenačuden oksimoron. Skladatelj torej sprejema tonalno odprt, emancipiran modernistični svet, vendar ga, kot smo to ugotovili že v prejšnjih analizah, od konca sedemdesetih let dalje in še odločneje v osemdesetih »mehča« z značilnimi semantičnimi enklavami, ki največkrat delujejo kot sprožilke zgodovinskega spomina, ali pa z uporabo značilnih lestvic oziroma modusa. Tako tudi *Barvni krog* v tonalnem pogledu močno zaznamuje izraba niza tonov polton, cel ton, mala terca, cel ton, polton itn., hkrati pa lahko v delu najdemo tudi vrsto terčnih trizvokov, ki pa so vedno potopljene v gostejše kromatično »okolje« in niso zvezani funkcijsko.

Naslov določa skladbo na več ravneh:

1. na ravni oblike se kaže v tridelnosti, razpeti med tri povezane stavke v simetričnem sosledju hitro–počasi–hitro, pri čemer zrcalnost zagotavljajo tudi nekateri materialni drobci, ki se ponavljajo v obeh okvirnih stavkih
2. na ravni izraza v »iskanju ravnotežja med zvočno barvnostjo in glasbenim doživljanjem« (Lebič, 2009), pri čemer je simptomatično, da Lebič oboje sploh ločuje – v tej razločitvi jasno odmeva zavezanost glasbeni semantiki, ki naj vedno dopolnjuje glasbeno-čutni substrat
3. v »krožnem« razmerju med kompozicijskimi tehnikami, ki prosto prehajajo od nadzorovanega k svobodnemu, od virtuosnega k liričnemu ipd., ter
4. na ravni prostorske postavitve glasbenikov na odru – ti naj sedijo v krogu, pri čemer so na nasprotni strani postavljeni inštrumenti iz iste inštrumentalne družine (flavta nasproti klarinetu, viola nasproti violončelu).

Oblikovna tridelnost, torej princip najavljanja in vračanja, združena z zaporednim nizanjem (trije stavki), ni značilna samo za makroformo, temveč določa tudi obrise posameznih stavkov. Skladbo odpira vrsta abruptnih zvočnih dogodkov – flažoleti, clustri, aleatorične figure, glissandi, godalni glissando, združen s tremolom, repetitije tonov – časovno razmejenih v sekundnih trajanjih, ki jasno razkrivajo zavezanost Fibonaccijevemu zaporedju (sledijo si oznake 3–5", 5–8", 5", 8", 8–13"). V odseku, ki je prvič metrično notiran, potekajo glasovi v istem ritmu, postopoma pa se premikajo tudi proti unisonu, ki razkrije izhodiščno tonsko zalogo – značilno

lestvično zaporedje. Odsek unisona se izteče v ton *a*, ki postane središčni ton postopnega izginjanja krajših figur v flauti, klarinetu in klavirju. Naslednji odsek je tesno povezan z naslovom skladbe: med seboj se prelivata dva akorda v različnih instrumentalnih kombinacijah, torej barvah, prav ob koncu stavka pa je predstavljen še kratek pettonski motiv, ki se bo »vrnil« v zadnjem stavku.

Drugi stavek je prvemu kontrasten. Odpirajo ga ritmični Morse obrazci, nato se tok odpre prvemu ritmično-dinamičnemu zgoščevanju. To se pričinja s tonskim zgoščevanjem v pozavni, ki prinaša vedno več tonov lestvičnega niza, nato prevladuje konstantni melodični utrip triol v klavirju (klavir ves čas permutira med štirimi različnimi obrazci) in staccatov v godalih. Po doseženem višku sledi novo zgoščevanje, ki se ponovno pričinja z ritmičnim zgoščanjem dvigajoče se lestvične figure v pozavni, le da se tokrat višek spremeni v nižišče – instrumenti dosežejo nizki ton *Cis*. Sledi krajša kadenca za flauto in nato postopno izmirjanje v padajočih glissandih viole in violončela.

Tretji stavek se ponovno odpre z unisonom, ki nakazuje barvno raznolikost ob tonski homogenosti. Nato je v klavirju eksponirana tipična kratka zrcalna figura v terciah, ki se bo še večkrat ponovila. To velja tudi za vrnitev pettonskega motiva v vibrafonu in violi. Pri p. o. 28 niz akordov v klavirju izdaja drug tip »konsonančne atonalnosti«: svobodnejšo melodično linijo spremlja spuščajoči kromatični niz terčnih kvartsektakordov, ki pa z melodičnim glasom večinoma niso v soglasju. Konec skladbe je podobno fragmentiran: krajši kadenci pozavne sledi vrnitev abruptnih zvočnih dogodkov z začetka, nato se postopoma krajša in »izginja« značilna figura v klavirju. Po improvizacijski kadenci tolkalca sledi le še unisono ton *d*.

Naslov *Intrade* (2008) za deset trobilcev in dva tolkalca izdaja žanr skladbe – gre za uvodno, »vstopno« glasbo. Skladatelj v svojem komentarju priznava, da so se njegove predstave »ujele« v naslov in prostor prve izvedbe, mariborsko stolnico. Z naslovom je mogoče povezati predvsem okvirna dela skladbe, v katerih prevladujejo svečana atmosfera, večja gostota zvoka in figure, ki prihajajo v stik s fanfarnim, medtem ko je starodavna mistika cerkve najbrž navdihnila srednji del. V komentarju Lebič razkriva večdelnost svoje skladbe, ko govori o uvodnem »dramatično akordičnem« delu, »mirno polifonem«, solu tube in zaključku »z gradivom z začetka v obrnjenem redu« (Lebič, 2010) – v grobem gre za kontrastno tridelnost, pri čemer je končni del zgrajen na materialu prvega.

Skladbo odpirajo ritmični impulzi v zelo ozkem ambitusu: unisonu tonu *e* se pridružita zgornja in spodnja sekunda (*fs* in *dis*) ter malenkost kasneje še dve sekundi (*g* in *cis*). Clustrski impulzi imajo predirno moč, v nadaljevanju pa se umaknejo

bolj izrazitim kvintolnim fanfarnim figuram, ki se izmenjujejo v trobentah. Kratka lestvična pasaža, v kateri razpoznamo zaporedje polton, cel ton, mala terca, cel ton, polton itn., vodi v odsek, ki ga je skladatelj prevzel iz prvega dela *Glasbe za orkester – Cantico* – gre za prvi odsek skladbe, ki naj bi s svetlimi trobilskimi impulzi portretiral sonce (gl. prim. 89).

Impulzi zaključijo prvi, dramatično akordični del, na katerega je brez premora naslonjen srednji, bolj umirjen odsek. Ta prinaša polifono igro odmevov: v kanonskem zamiku prinašata kratko melodično misel četrta in prva trobenta, polifono pa jo s podobnima odmevnima figurama spremljata rogova. Nova kratka melodična misel se potem odmevno pretaka med prvim rogom in prvo pozavno, nato se spet ponovijo izhodiščni odmevni obrazci. Še bolj kot takšna polifona tehnika, ki že asociira na sakralno glasbo starodavnosti, je s prostorom prve izvedbe povezan naslednji odsek, v katerem imamo opraviti z nizom terčnih trizvokov, skoraj brez izjeme v osnovni obliki kvintakordov. Ker v zaporedju (prazna kvinta na g, cis-mol, a-mol, Fis-dur, d-mol, B-dur, As-dur, G-dur, A-dur, es-mol, Fis-dur, F-dur, gis-mol, Cis-dur, E-dur, Es-dur, fis-mol, d-mol) ni prepoznati funkcijske logike (niz prvih kvintakordov je sicer v mediantnem razmerju), bi lahko nizanje akordov povezali z renesančno harmonsko logiko, ko se je akorde izbiralo brez povezovalne logike iz široke akordske zaloge. Lebič se tako predaja nekakšni arhetipski, starodavni mistiki prostora, z melodično linijo treh dvigajočih se tonov pa postopoma gradi vrhunec, na katerem se vsaj na videz tradicionalno oblikovane harmonije razpustijo v napet akordski agregat. A natančnejše opazovanje pokaže, da je v resnici odsek nastal z naslojevanjem tradicionalnih akordov, kar metaforično razkriva, da se lahko tradicija skriva tudi v modernistični napetosti.

Naslednji akordi z osciliranjem dinamike umirjajo teksturo, sledi daljša kadenca za solistično tubo, v kateri poleg izpisanih obrazcev in repetacij najdemo tudi daljše, bolj svobodno improvizacijsko zasnovane odseke. S kadenco je doseženo nižišče skladbe, nato sledi »vračanje« materiala »v obrnjenem redu«. Vendar nikakor ne gre za »enostavno« reprizo, saj Lebič pri obnavljanju materiala ni dosleden. Bolj kot s pravim ponavljanjem imamo opraviti s sugestijami na posamezne akordske bloke z začetka skladbe. Dvigajoči se melodični nizi z intervalnim zaporedjem polton, cel ton, mala terca itn. ter tudi statična harmonija sugerirajo uvodni odsek, prevzet iz skladbe *Cantico*, sledijo fanfare v triolskem ritmu, ki jih lahko razumemo kot odblek kvintolnih fanfarnih figur z začetka, te pa se prevesijo v dvigajočo se akordsko gmoto, ki bi jo zaradi zožanega ambitusa lahko primerjali z izhodiščnimi impulzi. Sledi le še kratka koda z bogato unisono zvočnostjo, ki se na koncu razblini v za Lebiča značilni akord, »obogateni« D-dur.

V skladbi *Diaphonia* (2009) za klavir in orkester se skladatelj še bolj odločno spopada z žanrom koncerta. Naslov – grška beseda *diaphonia* označuje razzvočje – naj bi se po skladateljevih besedah nanašal na zapleteno zvočno razmerje med klavirjem in orkestrom. Prav takšno neskladje – zaradi svoje specifične barve klavir ni pogosto sestavni del orkestra in se v njem vedno obnaša kot nekakšen zvočni tujek – Lebiča sili, da se drugače kot v *Sentencah*, solistični skladbi za rog *Musica concertata* in kasnejši *Glasbi za violončelo* bolj približuje klasični koncertni formi, kar nenazadnje dokazuje tudi podnaslov dela: *Klavirski koncert*. Skladatelj sicer ne obnavlja standardne tritavčne forme, vendar svoje delo vendarle gradi na dvojnosti med meditativnim in dramatičnim ter glasbeno-ekspresivnim in virtuosnim (o slednjem pričata dve solistični kadenci). Takšno dvojnost izkazuje tudi dvostavčna zgradba, ki pa se še dalje deli v manjše dele (v prvem stavku **A** in **B**, v drugem stavku **C**, **D** in **E**), pri čemer skladatelj posamezne dele poveže z razmerji zlatega reza.



Skladba se prične z uvodom, ki vsaj s svojim začetnim akordskim udarcem in sledečimi akordskimi pasażami (harmonsko gre za kombinacije terčno zgrajenih akordov, torej bikordiko) spominja na številne podobne začetke najbolj razvpitih romantičnih koncertov (R. Schumann, E. Grieg, P. I. Čajkovski), toda nadaljevanje v solističnem klavirju prinaša izmiritev in tudi že bolj tipičen Lebičev material, saj lahko v klavirskih arabeskah prepoznamo obrise značilne lestvice izmenjujočega se zaporedja polton, cel ton, mala terca, cel ton pol ton itn.

skladateljevo avtoaluzijo: med tonske repetitije klavirja sta namreč ujeta dva melodična okruška solistične melodije, ki zaradi svoje tonalne podobe (določa ju lestvica izmenjujočih se celih tonov in poltonov) spominja na podobne odseke v skladbi *Cantico*, podobno velja tudi za nadaljevanje z značilnimi ponavljajočimi se akordi v klavirju, s katerimi solistično glasbilo prevzame primarno barvno funkcijo. Drugi del (**B**, *Larghetto*) prinaša modalno melodijo v godalih, ki se postopoma polifono zgosti, doseže svoj višek na unisono tonu *c*, nadaljevanje polifonega širjenja pa še enkrat več razkrije prisotnost znane lestvice polton, cel ton, mala terca, cel ton itn. Sledi klavirska kadenca, v kateri skladatelj naniza tipične modernistične izvajalske postopke: oscilacije, verige napetih akordov in pasaž, tonske repetitije in glissande. Kadenca nato prestopi v meditativni del, ki ga zaznamujejo zadržani akordi v električnih orglah in flažoleti solističnega violončela, solistične arabeske v flavti pa naznanjajo »vrnitev« **A** dela s tonskimi repeticijami klavirja in »Cantico akordom«. Tej kratki reminiscenci sledi še koda z značilnim motivom v rogu, ki se sekvenčno dviga (»situacija« spominja na kodo skladbe *Queensland Music*), nato se stavek sklene s tipično »dvojnostjo«, ki je zaznamovala že uvod: niz dvigajočih se sekst v desni roki klavirja nas močno predstavlja v tradicionalno glasbo, medtem ko je spremljajočo vzpenjajočo se pasažo v levi roki mogoče povezati z Lebičevimi umetnimi lestvicami, torej s sodobnim.

Drugi stavek (*Allegro*) prinaša že takoj na začetku poudarjen ritmični pulz z neenakomernimi akordskimi impulzi v klavirju. Pulz se nato prične zgoščevati (p. o. 24) po znanem postopku (npr. *Barvni krog*), ko se v pulziranje postopno vključuje vse več tonov, dokler glasbenega stavka v celoti ne zaznamuje triolski pulz v klavirju in v figurah godal. Skladatelj na ta način doseže prvi višek, v naslednjem delu (**D**) pa sledi ponovno zgoščanje ritmičnega utripa, ki prestopi v klavirske lestvične in nato tudi akordske pasaže. Po novem višku sledi druga klavirska kadenca, ki jo tokrat strukturira izmenjavanje med repeticijskimi aleatoričnimi figurami (*quasi mecanico*), ki prinašajo nesoglasje – diafonijo – med belimi in črnimi tipkami, in svobodnimi vrivki (akordi, pasaže, glissandi, clustri). Zadnji del nosi nova zgoščevanja in še večjo fragmentacijo glasbenega toka: prične se z vedno daljšimi triolskimi obrazci v klavirju, ki jim sledijo vstopi tonskih repeticij v trobilih in pihalih. Vse več je abruptnih glasbenih dogodkov in nenadnih preskokov med klavirjem in celotnim orkestrom, ki pa presenetljivo vodijo do nižišča – tik pred virtuosno bleščečim zaključkom se skladatelj s širokimi oktavami v deljenih godalih zopet odpira meditativnemu in aludira na podoben odsek, ki ga srečamo v skladbi *Queensland Music*. Sledijo barvna prelivanja med akordi (postopek poznamo iz skladbe *Barvni krog*) in zaključne bravurozne pasaže.

Skladba *Per archi* (2009) za komorni godalni orkester si deli vrsto značilnosti z delom *Archiphonia*, kar kaže na to, da skladatelj upošteva idiomatske značilnosti

izbranega instrumentalnega sestava, v tem primeru godalnega korpusa, kar Lebič v svojem zapisu o skladbi izrecno poudarja: »Skladba je nastajala z mislijo na plemenito zvočnost godal.«⁸⁴ Toda pomembna podobnost leži tudi v izobilju in heterogenosti materiala, ki zaobjema širok diapazon, razpet med tipične modernistične razširjene zvočnosti in harmonije (glissandi, clustri) in odseke, ki se spogledujejo z odmaknjeno glasbo preteklosti ali celo z okruški popularnih godb. Toda tudi na vprašanje heterogenosti nam skladatelj ponuja odgovor, ko govori o »oblikovni zaokroženosti«: material je namreč ujet v tipično tridelno, skorajda klasicistično-baročno strukturo hitro–počasi–hitro, ki jo uvaža počasni uvod.

V slednjem skladatelj predstavlja osnovni material: tudi tokrat gre za značilno lestvico zaporedja male terce, velike sekunde, male sekunde, velike sekunde, male terce itn. To gradivo je najprej predstavljeno v horizontalni liniji in nato še v vertikalnih sozvočjih (gl. prim. 102). Vendar dvojnost horizontale in vertikale skriva še drug kontrast: melodična predstavitev lestvice se realizira v obliki širokih vzporednih oktav, zaigranih brez vibrata, kar daje občutek starinske zvočnosti, medtem ko nas napeti tremolo akordi prestavljajo v modernistično »okolje«. Hkratna izraba lestvice na melodični in harmonski ravni ter konstantno prehajanje ali sopostavljanje modernističnega in nemodernističnega zaznamujeta v nadaljevanju celotno skladbo.

The image displays a musical score for a string ensemble, including Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, Cello, and Double Bass. The score is divided into two main sections. The first section, marked '5-8"', shows a horizontal presentation of a scale across the instruments. The second section, marked '8"', shows a vertical presentation of the same scale, with each instrument playing a different octave of the scale simultaneously. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *pp*, and *p*, and features complex rhythmic patterns with triplets and tremolos.

Primer 102: *Predstavitev lestvičnega gradiva v horizontalni in vertikalni varianti*

84 Besedilo v zgoščenki: Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije, *20 let*, Ljubljana, Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije.

Prvi, hitri del se prične pri p. o. 4, zaznamuje pa ga triolsko gibanje, ki poskuša v nekaj poizkusih vzpostaviti postopno vzdigovanje po lestvičnih tonih, kot protiklici pa služijo protipostopi v violončelih. Po p. o. 5 Lebič uporabi še enega izmed postopkov, ki bodo zaznamovali celotno skladbo: hitre pasaže v prvih violinah, drugih violinah in violah so zasnovane kot sekvence, ritmično pa jih posamezne godalne sekcije igrajo v kanonskem zamiku (gl. prim. 103), po naslednji partiturni oznaki nato izrablja še igro kratkih motivov, ki si jih v različnih oblikah (original, inverzija, rak inverzije) podajajo posamezni instrumenti. V nadaljevanju se še enkrat ponovi vzpenjajoče se triolsko gibanje, nato skladatelj predstavi nov material: kratke šestnajstinske utripe, kombinirane s tremolo sforzatom, ki se postopoma razraščajo. Nova gradacija (p. o. 11) se pričinja z novim kanonskim zamikom, ki se gosti do končnih unisono šestnajstinskih figur v vseh violinah.

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically focusing on the first and second endings of a canon. The score is written for Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, Cello I, and Cello II. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a 'p' (piano) dynamic and a 'sempre poco a poco cresc.' (always gradually increasing) marking. The second system starts with a 'f' (forte) dynamic and a 'sempre poco a poco cresc.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'fp' (fortissimo piano). The score is a canon, meaning the same melodic line is played by different instruments at different times.

Primer 103: *Kanonski zamiki vstopov godal*

Napet akord z viška služi kot prehod v sledeči del, ki je počasnejši in v katerem glavno vlogo prevzema igra med starinsko negibnim in modernističnim glasbenim svetom, primarno usmerjenim na raznolike zvočnosti. Tako se vrženi lok z repetitijami istega tona, razpetimi med izvajanjem od naravne lege loka do pozicije na mostičku, kombinira z akordiko, za katero je značilno hkratno paralelno in protipostopno gibanje (podobno je zasnovana starinska »pesem« v *Božičnih zgodbah*), ki daje mestoma tudi terčna sozvočja (B-dur, es-mol). V drugi polovici počasnega dela se nad zadržanimi harmonijami (gre za »obogatene« trizvoke: trizvoku D-duru sta »dodana« tona *e* in *b* in H-duru še *cis* in *g*) razvijajo ekspresivne solistične linije violine in violončela, del pa se zaključuje s tipično »negibno« glasbo. Nad

zadržanim flažoletom prinaša kratak ponavljajoči se obrazec najprej solo viola in nato še violina.

Od tu naprej sledi niz novih gradacij zadnjega, hitrega dela. Mestoma se spet vzpostavlja triolsko gibanje, nato pride na vrsto daljši odsek pizzicatos in potem figure z glissandi, zopet v kanonskem zamiku. Na višku skladbe v polni zvočnosti godala oscilirajo v bikordiki (Fis-dur + G-dur), nato pa se pričinja zadnja gradacija. Njen osnovni material predstavlja triolsko gibanje, ki ponovno zarisuje obrise lestvice, tako kot v prvem delu skladbe, le da je tokrat ritmično bolj profilirano in ujeto v sestavljene taktovske načine (2 + 3 + 3, 3 + 2 + 3, 2 + 2 + 3 + 3 itn.). Skladatelj na ta način vzpostavi hitri utrip, ki se logično zaustavi na končni, »obogateni« harmoniji (tone D-durovega trizvoka obarva dodani ton *e*), na kateri skladba zamre.

4 Zaključno poglavje: Lebičeva »metafizična dialektika«

Preiskava Lebičeve »eksplicitne« poetike nas je utrdila v spoznanju, da skladateljev odnos do glasbene umetnosti in ustvarjanja nasploh zaznamujejo številne razpetosti in diametralne nasprotnosti, ki jih je potrdila natančna analiza skladb. V nadaljevanju velja izsledke analize »eksplicitne« poetike primerjati z analizami skladb, kar nam bo dokončno odprlo vpogled v skladateljevo poetiko in estetiko.

4.1 Med racionalnim načrtom in »duhovnostjo« glasbe

Med bolj izpostavljene dvojice nedvomno sodi napetost med strogo racionalnimi, *quasi* objektivnimi kompozicijskimi postopki in svobodnejšo skladateljevo fantazijo, ki izvira iz umetnikove subjektivnosti. Takšen napet, pogosto tudi dialektični odnos lahko zasledujemo vsaj na dveh nivojih:

1. na ravni ureditve glasbenega materiala oz. pri nadzoru distribucije materiala in
2. na formalni ravni (kombiniranje, razpostavljanje in povezovanje posameznih oblikovnih enot).

Skladateljevo zaupanje v racionalno kontrolo izkazujejo že najzgodnejša dela, kjer lahko tak strog postopek zasledimo v zelo ekonomični izrabi motivično-tematskega dela. Značilen primer tovrstne motivične strogosti in doslednosti izdaja analiza *Sonatine za violino in klavir*, ki je nastala v skladateljevem študijskem obdobju. Skladba je v pravem neobaročnem duhu – zgled je bila najbrž nova stvarnost Hindemitha – zasnovana skoraj monotematsko: kljub formalnim obrisom sonate sta prva in druga tema povezani prek skupnih diastematskih obrisov. Podobno se iz majhnih motivičnih klic razvija neoklasicistično zasnovana *Simfionetta*, kar razkriva že krajši orkestrski uvod (gl. prim. 11), v katerem so skriti vsi diastematski zametki, iz katerih je razvit tematski material prvega stavka. Podobno se v vseh naslednjih stavkih tematski material razrašča iz drobne motivične celice, ki je klica za razvejano motivično-tematsko delo.

Ekonomičnemu motivično-tematskemu delu se že v skladateljevem zgodnjem opusu pridružujejo številne inverzije in simetrije, ki zaznamujejo tako delo z motivi kot tudi formalno raven. Seveda v delu z inverzijami ne razpoznamo samo nekakšne zavezanosti glasbeni abstrakciji, ki je bila značilna že za frankoflamsko polifonijo 15. in 16. stoletja, temveč tudi napoved postopkov, povezanih z dodekafonsko tehniko. Prav na prehodu iz skladateljevih študijskih let v zrelo, osamosvojeno ustvarjalno obdobje v skladbah prepoznamo spogledovanje z dvanaajsttinskimi principi, ki pa so redko uresničeni s popolnoma dosledno, torej dogmatsko logiko. Tako v *Požgani travi* začetni nastop solističnega glasu prinaša

vseh dvanajst kromatičnih poltonov, ki bi jih bilo mogoče razumeti kot nekakšno dvanajsttonsko vrsto, katere sistematika pa v nadaljevanju ni več enostavno razvidna. Še bolj decidirano dvanajsttonsko postopa Lebič v *Sentencab*, ki naj bi po skladateljevih lastnih besedah temeljile na dveh dvanajsttonskih vrstah, toda tudi v tem primeru dodekafonska sistematika ni enostavno razberljiva – ne toliko zaradi svoje kompleksnosti, temveč bolj zaradi skladateljevega temeljnega prepričanja, da je mogoče v ustvarjalnem aktu v skici začrtane smernice tudi spreminjati. Tako dvanajsttonska tehnika nikoli ni vodilni princip (niti v *Recitativ in skercu* ne, čeprav je delo zamišljeno kot »pedagoška« dvanajsttonska skladba), temveč je kot po pravilu predvsem pripomoček, ki omogoča pregledno distribucijo tonških višin v primerih, ko te niso nosilni parameter glasbenega stavka. Tako lahko omejeno uporabo dvanajsttonske logike srečamo še v *Korantu* – tu je verjetno bolj »naključna« posledica skladateljevega mišljenja v harmonskih grozdih – in v posameznih odsekih tako v zgodnejših klavirskih miniaturah *Impromptus* kot tudi v kasnejših delih (*Invokacija*), nekatera dela pa zaznamuje delo z rudimentarno obliko dodekafonije, torej komponiranje z dvanajsttonskimi polji: slednjo spet najdemo tako v najzgodnejših delih (*Suita za klavir*) kot v tistih, ki so zasidrana v modernizmu (*Sonet*) ali pa se že očitno spogledujejo s postmodernizmom (*Štiri Kocbekove pesmi*), kar meče posebno luč na njihovo rabo – dodekafonija nima slogovne »težje«, ampak je predvsem skladateljev pripomoček, vedno je v njegovi službi in nikoli ne narekuje širše strukture del.

Le v primeru *Glavov* je skladatelj dodekafonsko logiko razširil v serializem; skladatelj si je v skicah pripravil in uredil ves material za skladbo za prav vse parametre zvoka. Toda izraba vnaprej pripravljenega materiala spet potrjuje, da skladatelj začrtani logiki distribucije materiala ni sledil »slepo«, torej ves čas strogo sistematično. Skica mu je bila le v oporo pri realizaciji zvočnih idej, tudi serialni postopki niso središčna ideja, temveč zgolj pripomočki.

Razloge za takšne »kršitve« začrtane logike kaže najbrž iskati v skladateljevem spoznanju, da daje »suha« sistematika redko zanimive glasbene rezultate, iz podobnih razlogov pa se je kasneje odtegnil tudi dosledni kromatiki, ki jo je vse od *Novembrskih pesmi* (1982) raje zamenjal z značilnimi lestvicami/modusi. Gre za štiri tipe lestvic:

1. lestvica z zaporedjem polton, cel ton, polton, cel ton ($\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1 itn., tudi oktatonska lestvica oz. Messiaenov drugi modus z omejeno možnostjo transpozicije)
2. lestvica z zaporedjem polton, ton in pol, polton, ton in pol ($\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ itn.)

3. lestvica z zaporedjem cel ton, ton in pol, cel ton, ton in pol (1, 1½, 1, 1½, 1, 1½ itn.) in
4. najpogosteje uporabljena lestvica z zaporedjem polton, cel ton, ton in pol, cel ton, polton, cel ton, ton in pol, cel ton (½, 1, 1½, 1, ½, 1, 1½, 1, ½, 1 itn.).⁸⁵

Značilna za izbrane lestvične moduse je razpetost med kromatičnostjo in bolj arhaičnim občutkom za modalnost, celo obrise tonalnosti. Tako se pogosto zgodi, da lestvica prinaša v izolirana harmonska polja deset od dvanajstih kromatičnih poltonov (takšen primer je odsek s trobili v skladbi *Cantico I* – gl. prim. 90), kar mehča trde robove kromatičnega totala. Toda uporaba lestvic še ne pomeni, da se skladatelj v teh delih odpoveduje gostim harmonskim grozdom ali aluzijam na tonalnost – spet gre le za enega izmed »pripomočkov«.

Nobeden izmed omenjenih postopkov se ne razrašča dosledno čez celotno skladbo in tudi nima pomena osrednje strukturne ideje, iz katere bi bila izpeljana celotna kompozicija. Skladatelj v svojem delu sploh ne izhaja iz takih strukturalnih idej, njegove skladbe niso totalno organizirane in estetskih kvalitet ne gre iskati v doslednem izvajanju izbranega postopka, njegovi homogenosti in razpetosti čez celotno glasbeno strukturo. Vsi ti postopki so za Lebiča zgolj pripomočki, ki mu »olajšajo« komponiranje posameznih odsekov skladb, kjer izbrani parameter, podvržen racionalni kontroli, nima osrednjega pomena za celotni glasbeni tok; tako so na primer procesi zgoščevanja, širjenja ambitusa ali postopne dinamizacije sicer lahko povezani s serialno ali kako drugo racionalno kontrolo, vendar sta veliko bolj kot specifika kontroliranega parametra pomembni dinamično-kinetična energija in njeno spreminjanje, ki nista zavezani racionalni kontroli, temveč izhajata iz avtorjeve svobodne glasbene fantazije. Racionalni postopki določajo torej predvsem posamezne odseke skladb (mikronivo), manj pomembni pa so kot nosilci in »določevalci« makroforme (izraba iste lestvice ali vrste tonskih višin ali črpanje oziroma variiranje zaloge ritmičnih obrazcev sicer lahko podeljuje celotnemu delu enovitost in s tem tudi formalno zaključenost).

Izkaže se, da skladatelj dosledneje in bolj sistematično kot posamezne »parametre« glasbenega stavka kontrolira formalno izoblikovanost svojih del. Skladbe tako pogosto rastejo iz skupnega jedra (najbrž gre za idejo organskosti), ki pa ga lahko vsakič razumemo nekoliko drugače:

1. v tradicionalno zasnovanih gre za ekonomično izrabo motivičnega materiala v obliki razvitega motivično-tematskega dela

⁸⁵ Prvi dve lestvici naj bi bili izpeljani iz razmerij med Fibonaccijevimi števili; za prvi tip je značilen model 1 : 2 (1 zaznamuje pol ton in 2 dva poltona oz. cel ton) in za drugega 1 : 3. Pomenljivo je, da so vse tri vrednosti – 1, 2 in 3 – števila z začetka Fibonaccijevega zaporedja in so torej ujeta v razmerja zlatega reza (Lendvai, 1995).

2. zelo podoben motivičnemu delu je postopek, po katerem skladatelj delo gradi iz omejenega števila glasbenih domislekov, ti pa izvirajo iz skupnega jedra, pri čemer ne gre več za klasično motivično-tematsko delo, saj glasbeni tok ne zaznamujejo domisleki sami (ne gre za izrazitejše, transparentne glasbene »misli«) in njihove izpeljave, temveč njihovi ponovni nastopi in kroženje – tako je zasnovana skladba *Nicina*
3. v nekaterih primerih skupnega jedra ne predstavlja več glasbena »misel« (motiv, tema ali domislek), temveč osrednja zvočna ideja – v *Uverturi za tri instrumentalne skupine* je to na primer oscilirajoče »gibanje« zvoka (prostorsko prehajanje zvoka med instrumentalnimi skupinami, oscilacije v dinamiki in glissandirajoča gibanja inštrumentov), iz osrednje, primarno zvočne ideje pa so zgrajeni tudi *Glasovi* – ali formalna ideja (nizanje zvočnih »dogodkov« v skladbah *Dogodki* in *Dogodki II*)
4. skupno jedro lahko zaznamuje semantična, izvenglasbena ideja – tako je v *Simfoniji z orglami* »sakralna arhaičnost« narekovala izbiro »tematskega« materiala, specifični inštrumentacijo in obliko; podobno je v semantično zanko ujeto delo *Queensland Music*.

Za enotnost in organskost posameznega glasbenega dela lahko skladatelj poskrbi tudi na ta način, da sta tako posamezni del celote kot celota sama oblikovana na identičen način. Izbrana struktura makroforme se nato preslika na različne nivoje mikrostruktur. Takšen postopek je značilen za *Sentence*, kjer primerjava formalnih shem celotne skladbe in kadence razkrije identično izoblikovanost. Nekoliko drugačna varianta preslikave oblike celote na vse manjše dele je značilna za *Uverturo za tri instrumentalne skupine* in *Cantico I*. V obeh primerih določa okostje forme številčno razmerje, izpeljano iz Fibonaccijevega oziroma temu sorodnega sumacijskega zaporedja – ista razmerja pa ne določajo le razporeditve glavnih formalnih odsekov obeh skladb, temveč tudi nadaljnje strukturiranje posameznih odsekov (v *Uverturi za tri instrumentalne skupine* število taktov posameznih odsekov sovpada s števili iz Fibonaccijevega zaporedja – 55, 88, 143, 231, prvi formalni odsek, dolg 55 taktov, pa nadalje razpada na dve enoti s po 13 in 21 takti). Podobno je identičnost formalnega oblikovanja na makro- in mikroravni značilna za skladbo *Per oboe*, kjer oba nivoja zaznamuje zrcalna strukturiranost; identičen princip najavljanja in vračanja je značilen tudi za različne formalne ravni komornega dela *Barvni krog*.

Določevanje dolžine posameznih formalnih odsekov ali manjših delov skladb s pomočjo različnih številčnih zaporedij kaže na natančno proporcioniranje formalnih enot. Tak strog postopek lahko odkrivamo že v zgodnji *Simfionetti*, kjer

so dolžine glavnih delov sonatne oblike prvega stavka ujete v razmerje 2 : 2 : 1, drugi stavek pa je urejen še strožje, saj izkazujejo dolžine posameznih enot tridelne pesemske oblike razmerje 1 : 1 : 1. Natančnega proporcioniranja pa ne razkrivajo samo vsote taktov posameznih odsekov ali razmerja med njimi, temveč tudi realna trajanja posameznih delov – tako vseh šest glavnih odsekov *Glasov* traja okoli dve minuti, še bolj izenačeno pa je trajanje sorodnih odsekov (vsak po pet minut). Racionalen pristop v obliki številčnega proporcioniranja lahko poleg tega določa tudi »vrednosti« posameznih elementov glasbenega stavka (parametrov). Tako so ritmična trajanja pogosto določena s številčnimi vrednostmi iz Fibonaccijevega ali sumacijskega zaporedja, iz matematičnih zaporedij je lahko izpeljano tudi menjavanje taktovskih načinov, razmerja zlatega reza pa so lahko »'prevedena' v intervalne odnose« (Barbo, 2001, 19), kot naj bi bilo to značilno za *Meditacije za dva*.

V tesni povezavi s premišljenim proporcioniranjem so številne simetrije, ki zaznamujejo Lebičeva dela. Nagnjenost k simetričnemu, zrcalnemu razpostavljanju formalnih enot je razvidno že iz zgodnje *Simfoniette*, kjer je takšen postopek še prav posebej pomenljiv, saj se zaradi simetrije nekoliko podre običajna sonatna oblika (v reprizi prvega stavka sta ponovitvi a in b teme obrnjeni, zato izkazuje celotni stavek simetrično izoblikovanost: **ab-izpeljava-ba**). Simetričnost v nizanju posameznih oblikovnih odsekov Lebič ohranja tudi po tem, ko glavne značilnosti odsekov niso več povezane z motivično zaznamovanostjo – to zdaj zamenjajo specifične in v odsekih prevladujoče dinamične kategorije ali značilen oblikovalni postopek oziroma proces. Simetrijo v *Korantu* razodeva razpostavitev viškov in nižišč, v *Nicini* pa je šest formalnih odsekov, v katerih dominira paroma značilen oblikovalni postopek (predstavljanje materiala, »odpiranje« tonskega in zvočnega prostora, zgoščevanje, dinamiziranje, umirjanje, povečana semantičnost), razpostavljeno zrcalno. Podobno je z *Glasovi*, pri katerih smo odkrili simetrično obliko **ABCBCA**, in z zrcalnimi odnosi v solističnem delu *Per oboe*. Simetrije pa ne zaznamujejo zgolj forme na makroravni; srečamo jih lahko tudi v krajših formalnih odsekih ali pri določevanju vrednosti različnih elementov glasbenega stavka. Tako naj bi bil osrednji del *Glasov* v celoti zgrajen v obliki »palindroma«: od prvotne skladateljeve zamisli je v končni realizaciji iz partiture razbrati palindromno razpostavitev taktovskih načinov,⁸⁶ glede na začetek pa je zrcalno urejeno tudi gibanje glissandov v godalih (na začetku dvigajoči se, zdaj spuščajoči se glissandi). Podobno so simetrično urejeni taktovski načini v prvem formalnem odseku *Tangrama*, kjer trikrat nastopijo v zaporedju

86 L. Lebič, *Glasovi godal, tolkal in brenkal* – prim. str. 15 in 26. Na začetku palindroma se zvrstijo taktovski načini $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, na koncu pa $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$. Popolno simetrijo »razbija« na koncu palindroma vrinjeni taktovski način $\frac{2}{4}$.

označbe $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{8}$. Poseben tip palindroma lahko zasledimo še v *Glasbi za orkester – Cantico I*, kjer se kontrapunktično prepletata originalna misel in njen rakov obrat (gl. prim. 92).

Med podobne stroge racionalne postopke bi lahko prišeli nekatere kompozicijske tehnike, ki jih je skladatelj prevzel iz tradicionalne glasbe: gre predvsem za strožjo uporabo kanona, fugata ali arhetipskega vzorca najavljanje – izpeljevanje – vračanje, v katerem lahko razpoznamo sonatne energije klasicistično-romantičnega obdobja. Uporabo kanona srečamo v skladbah *Letni časi*, *Intrada* in *Per archi*, kratak odsek je zasnovan kanonično v *Tangramu*, s pomočjo slednjega postopka pa skladatelj gradi tudi skoraj vse gradacije v *Simfoniji z orglami*.

V Lebičevih delih formalno raven poleg (1) principa najavljanje – izpeljevanje – vračanje (najdosledneje se takšna logika uresniči v *Uverturi za tri instrumentalne skupine*) obvladujeta predvsem dva postopka: (2) nizanje izoliranih »dogodkov« ali (3) zaporedna razpostavitvev blokovsko zasnovanih odsekov. V takšnem razpostavljanju jasno razločenih enot lahko razpoznamo skladateljevo posebno pozornost do formalne gradnje, ki smo jo nakazali že v obravnavi simetrij, inverzij in natančnega proporcioniranja. Del takšne načrtne gradnje se umešča tudi v skladateljeve gradacije, ki so pogosto zasnovane premočrtno v obliki nalaganja različnih slojev glasbe, kar lahko razumemo kot vertikalno varianto horizontalnega nizanja blokovskih odsekov. Takšno nalaganje srečamo v delih *Sentence*, *Nicina*, *Glasovi*, *Tangram* in *Hvalnica svetu*, kjer je vedno v funkciji stopnjevanja dinamike, tekture in dramaturške napetosti, kasneje, v skladbah *Queensland Music* in *Miti in apokrif*, pa prinaša tudi semantično zasnovano sopostavljanje različnega, kar pomeni, da se v teh primerih ponovno križata sintaktična in semantična funkcija. V takšnem skladateljevem nalaganju, ki je pogosto domišljeno shematsko (gl. skica 3 in prim. 65), bi lahko razpoznali nekakšno »arheološko platenje« oziroma skladateljevo mišljenje v plasteh, ki so lahko različne zgodovinske, tehnične, materialne ali žanrske provenience.

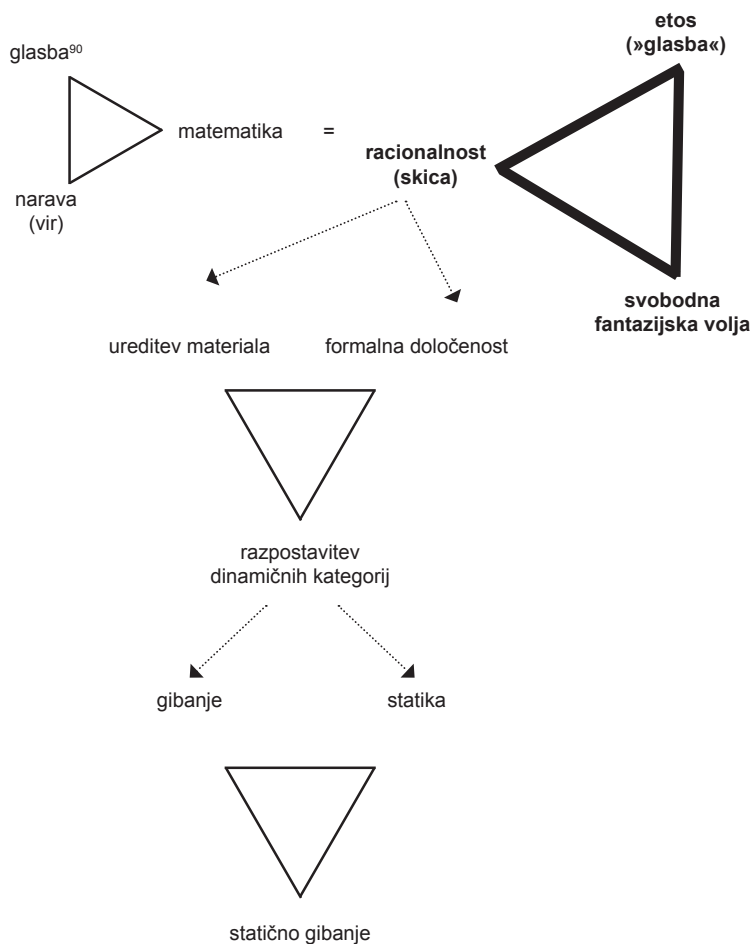
Skladatelj postopa z vsemi naštetimi racionalnimi postopki – predvsem z različnimi simetrijami, natančnim proporcioniranjem, tradicionalnimi strogimi kompozicijskimi tehnikami in tudi pri preslikavanju formalnih odnosov makroforme na različne mikroravni – podobno kot pri distribuciji v vrste, lestvice ali obrazce urejenega materiala: celotna struktura ni prosto prepuščena mehanični sistematiki. Zato je včasih težko razvozlati postopek, s pomočjo katerega je skladatelj zgradil določen odsek ali celotno skladbo, končna realizacija na več mestih namreč odstopa od v začetku načrtanega sistema. O končnem rezultatu tako vendarle odloča skladatelj sam in njegova zvočna predstava, ne pa več izbrani

postopek – med racionalno načrtano skico in končni rezultat sta se v kompozicijskem procesu očitno vrinila še skladateljeva subjektivna kompozicijska volja in fantazija, zato se zdi smiselno vprašati, zakaj skladatelj sploh izbira urejevalne principe, če jih kasneje spodmika in »krši«. Eden izmed možnih odgovorov se nam je že ponudil: skladatelju so racionalni postopki zgolj pomagala pri pisanju krajših odsekov, v katerih strogo kontrolirani parameter nima odločilne vloge v glasbeni strukturi, zato »mehanična« distribucija materiala in njeno »kršenje« bistveno ne vplivata na zvočno podobo in s tem ne posegata v idejni nivo kompozicije; podobno velja za natančno določevanje formalnih obrisov – simetrija, matematična razmerja ali zaporedja so skladatelju opozorilna znamenja, ki mu narekujejo formalno izpeljevanje, a ga pri tem ne omejujejo in jih gre zato v prvi vrsti razumeti kot kompozicijske orientirje. Drug vzrok za stalno postavljanje racionalnih skladateljskih vodil velja iskati v Lebičevem prepričanju o »krušljivosti« glasbenega materiala (Potočnik, 1994, 9): ker ne obstajajo »naravna« pravila ali trdne, normativne slogovne meje, si skladatelj sam postavi omejitve in načrta logiko, znotraj katere domisli svojo kompozicijo in ki postavlja prve okvire za semantično interpretacijo glasbenih rešitev.

Že pri preiskovanju Lebičeve »eksplicitne« poetike smo ugotovili, da je za specifičnost skladateljevih del bolj kot oba člena napetostne dvojice odločilen »harmonizator«, ki posreduje med obema. Podobno poudarja pomen »vprašanj[a] mejnice, ki ločuje 'razpuščenost' od 'naivne samopozabe'« (Stefanija, 1999, 130) v svoji analizi *Glasbe za orkester – Cantico I* L. Stefanija. Preprosto napetostno razmerje se tako razrašča v dialektični odnos treh členov. Primerljivo zapleteno zvezo, v katero je vpet racionalni moment kompozicije, razkriva ruski skladatelj in glasbeni teoretik Joseph Schillinger (1895–1943), ki je bil prepričan, da je glasba »zgolj mehanizem, ki simulira organski obstoj« (Schillinger, 1976, 5). Schillingerjevo dojemanje umetnosti je torej poudarjeno mimetično, saj je zanj narava vir, ki »oskrbuje medije in instrumente umetnosti« (Schillinger, 1976, 5). Narava skladatelju ponuja zvoke in različne primere oblik, ki jih nato s pomočjo »matematike«, »inženirstva« uredi v umetniško delo oziroma »modificiran dvojnik aktualnosti« (Schillinger, 1976, 5). Med naravo kot virom in umetnostjo kot rezultatom posreduje matematika (morda bolje fizika oz. znanost v ožjem pomenu besede), ki »pozna« zakonitosti naravnega in omogoča izdelavo mimetičnega predmeta. Lebičevo razumevanje umetnosti in procesa nastajanja umetniških izdelkov je nekoliko drugačno, vendar ostaja zavezano tričlenemu, dialektičnemu modelu, v katerem so spremenjeni poudarki in položaj posameznih členov. Skladatelj najprej izdelata natančno skico, v kateri izbrani material strogo uredi in določi vse racionalne postopke, ki naj bi bdeli nad distribucijo izbranega materiala

in njegovo formalno zaokroženostjo. Vendar si skladatelj z racionalno domišljeno skico postavi zgolj središčne orientirje, ki usmerjajo kompozicijski proces, ne zavirajo pa spontanosti. Zato se na poti od skice do končnega zvočnega rezultata v že domišljeno strukturo vrivajo intuitivni domisleki, ki podirajo absolutno sistematiko izbranih modelov, a ne morejo bistveno škodovati zamišljeni organskosti umetnine, saj skladatelj vsaj v grobih obrisih še vedno sledi zastavljenim orientacijskim točkam. Avtorjev odnos do stroge racionalnosti in neomejene fantazije je torej ambivalenten: prav tako kot ne zaupa »suhi« sistematiki, tako je skeptičen tudi do povsem intuitivnega komponiranja. Oba postopka zapirata »duhovnost« glasbe, ki očitno izvira prav iz uspešnega kontroliranja obeh skrajnosti. Pot do »metafizičnosti« glasbe ne vodi ne preko izoliranih matematiziranih postopkov, ne preko slepe intuitivnosti – potrebno je »etično stanje«, ki ga lahko razberemo tudi v skladateljevem poudarjanju, da je za kompozicijo potrebna predvsem »milost« (Petek, 2003, 18). Skladatelj si najprej natančno postavi in racionalno domisli okvir skladbe, v katerega nato v kompozicijskem procesu vnaša bolj emocionalne »vsebine«. Med seboj sta torej sprepletena racionalni, matematični duh in svobodna, neulovljiva fantazijska volja, med njima pa posreduje zavezanost etosu, ki se kaže v obliki trdega dela in v skorajda erotičnem odnosu do umetnine in umetnosti nasploh (»zvestoba«, »dejanje ljubezni«) – šele taka »vera« prinaša pravo »duhovnost« glasbenega dela.

Rezultate takšnega kompozicijskega procesa je mogoče razbrati iz skladb, v katerih nikoli ne dominira zgolj premočrtnost izbranih postopkov ali popolna nepredvidljivost in nepovezanost spontanih domislekov. Skladatelj tudi poudarja, da ni »večje nesreče od zvočno istolične skladbe, spočete v kakem serialnem mlinu (glasba samo kot razum), nič manjša pa ni druga, pri kateri se skladatelj povsem neobvezno prepušča svobodnemu izbiranju (glasba samo kot zvok)« (Lebič, 2000b, 29). Oba diametralno nasprotna pola Lebič spretno kontrolira, kar se v njegovih skladbah kaže predvsem v razpostavitvi, energiji, razpetosti in intenzivnosti glavnih dinamičnih lokov – če ureditev materiala, njegovo distribucijo na lokalni ravni in glavne obrise forme še določa racionalnost, kompozicijski proces pa ne mine brez spontanih domislekov, se dialektična izmiritev obojega kaže prav v logičnem in dramaturško smiselnem razpetju glasbenega toka med nižjišča in viške, med procese zgoščevanja in umirjanja, iz katerih je moč izluščiti glasbeno »pripoved« z metafizičnim sporočilom.



Skica 6: Mreža dialektičnih razmerij, v katero je ujet odnos med poudarjeno racionalnostjo in svobodno intuitivnostjo.

4.2 Dominanca glasbeno imanentne logike ali »vdor« semantike?

Vprašanje o stopnji in tipu semantičnosti določene glasbe se skoraj po pravilu spremeni v splošno dilemo: je glasba sploh semantična? Kakšne pomene nosi in kako jih nosi? In k temu se takoj priključi še problem razmejitev med semantiko in semiotiko. Semiotika (včasih tudi semiologija) naj bi bila veda o znakih (izrečenih,

87 »Schillingerjev« dialektični trikotnik.

narisanih, opisanih itn.) in semantika veda o pomenih (jih dajemo, izpeljujemo, fiksiramo itn.), obe disciplini pa sta očitno skoraj nedeljivo povezani – pomeni se namreč prenašajo prav preko znakov.⁸⁸ Ključni problem pa se vendarle skriva v dejstvu, da sta vedi primarno povezani predvsem z jezikom. Kadar ju uporabljamo v zvezi z glasbo, ju prenašamo iz enega predmetnega področja v drugega, pri čemer se nam hitro zgodi, da zanemarimo razlike med predmetoma, ki lahko prav v bistvenem določata specifično semantiko jezika oziroma glasbe. Pot do najlažje rešitve problema vodi preko ugotavljanja analogij(e) med predmetoma: jezikom in glasbo. Če je takšno analogijo mogoče enoznačno potrditi, potem ne more biti sporna niti semantičnost glasbe, če pa se predmeta popolnoma razlikujeta in ni med njima nobenih skupnih točk, potem naj bi bilo iskanje pomenov v glasbi do cela nesmiselno. Nobeno od teh dveh stališč ni v celoti pravično do glasbe.

Že V. Karbusicky nas svari, da so se semantični pojmi razvili na primeru jezika in zato niso kar tako prenosljivi na glasbo (Karbusicky, 1986, 19); glasba in jezik nista identična, saj operirata »z različnimi sintaktičnimi strukturami« (Kneif, 1990, 137). Karbusicky gre celo tako daleč, da se sprašuje, ali »[l]ahko sploh govorimo o nečem, kar je rezultat zunajjezikovnega razmišljanja?« (Karbusicky, 1989, 9). Med jezik in glasbo gotovo ne moremo postaviti enačaja, vendar moramo med področjema nujno poiskati neko zvezo, če želimo primarno z jezikom določeno semantiko povezati z glasbo. V svojih zaključkih je zelo pragmatična Helga de la Motte-Haber, ki se osredotoča na preprosto dejstvo, »da glasba hoče – čeprav znotraj zgodovinsko in krajevno omejenega prostora – biti govorica in so jo tako tudi razumeli« (Motte-Haber, 1990, 16). In še: »Metaforo, da je glasba govor, upravičuje vtis, da glasbo razumemo, in sicer v nekem govoru analognem smislu. To se pravi, da jo razumemo tako, kakor da ima v zvokih ali onstran njih pomen, ki ga je treba razkriti, kakor da gre, kot pri govoru, za neko mnenje« (Motte-Haber, 1990, 16). Iz take premise izhaja možnost, da glasbo razumemo kot komunikacijski sistem, lahko pa ji pripišemo tudi znakovne dimenzije, kar bi omogočalo različne semiotske interpretacije (Agawu, 1991). Razmerje med glasbo in jezikom torej lahko razumemo kot analogno, ne pa kot identično. Primerjava med obema se zato večkrat spreminja v zapletene metafore ali duhovite paradokse. Že Adorno je bil prepričan, da je glasba »pripoved, ki nič ne pripoveduje« (Nattiez, 1990, 128) in se je tako kljub analogijam jasno zavedal tudi bistvenih razlik, medtem ko je Peter Faltin celo zelo jasno našteval elemente, po katerih se glasbeni pomen razlikuje od jezikovnega, pri čemer je posebej poudarjal razliko v materialni konstrukciji znaka,

88 Zaradi take sprepletenosti postavljajo nekateri teoretiki na prvo mesto semantiko in spet drugi semiotiko. J.-J. Nattiez razume kot krovno vedo semiologijo, ki naj bi po njegovem pomenila »študij specifičnosti funkcioniranja simboličnih form in fenomena 'nanašanja', ki ga vzbujajo« (Nattiez, 1990, 15).

funkciji (funkcija glasbe je, da ugaja, komunikativnih aspektov pa naj bi praktično ne imela) in logiki, na kateri bazira (sintaksa) (Faltin, 1985).

Zdi se, da prav iz tega posebnega razmerja med jezikom in glasbo izhaja specifična semantika glasbe: elementi glasbe, ki izkazujejo analogijo z jezikom, so lahko nosilci glasbene semantike, če pa takih »jezikovnih« glasbenih nosilcev ni, potem glasba težje prenaša pomene. Večina znanstvenikov, ki se ukvarja s semantiko glasbe, tako govori o pomenski ambivalenci glasbe: glasbeni tok sicer lahko nosi pomene, vendar ti niso tako enoznačno določljivi kot v jeziku. Glasba ni logično komunikativni sistem (Karbusicky, 1986, 2), zvokovni material pa v svoji primarni funkciji ni znak, zato se ne da natančno dešifrirati smisla, ki ostaja skrit, metaforičen, včasih nedostopen. V veliki meri je odvisen od recipienta, zato se zdi Karbusickemu za določevanje pomenskega bistva glasbe smiselno razločevati med »smislom« (nastane pri produkciji, je notranje-subjektivni) in »pomenom« (v glasbi naj bi bil čutno dojemljiv), kakršnega je predlagal že nemški filozof in matematik G. Frege (Karbusicky, 1990).⁸⁹ Podobno ločevanje zaznamuje misel Erica Donalda Hirscha, znanega nasprotnika »relativistične« in v sebe in svojo metodo zagledane postfilozofske hermenevtike M. Heideggerja in H. G. Gadamerja: »smisel« naj bi bilo tisto, kar je avtor položil v delo in je nespremenljivo, medtem ko se »pomen« spreminja z vsakim novim interpretom in situacijo – določa ga razmerje med smislom in nečim zunanjim (Dolinar, 1991, 59–63).⁹⁰ Možnosti za takšno cepitev »ponuja« glasba sama, ki je polisemična: ko jo poslušamo, »so pomeni in emocije, ki jih sproža, številni, različni in pomešani« (Nattiez, 1990, 37). Njen pomen ni enoznačno določljiv, saj ji, gledano strogo strukturalistično, manjka verbalni označevalec.⁹¹ »Glasbeni označevalec se nanaša na označeno, ki nima natančnega *verbalnega* označevalca« (Nattiez, 1990, 9) zato se »glasbeni smisel, takoj ko ga razložimo z besedami, izgubi v verbalnem pomenu« (Nattiez, 1990, 9). Jezikovni znaki – predvsem besede – stojijo v enoznačnem razmerju do entitet, medtem ko estetskimi znakom, torej tudi glasbenim, manjka predmetni ali pojmovni objekt (Faltin, 1985). Takšno naziranje vodi Faltina do močno paradokсне misli, ki pa dobro razkriva problem semantičnosti glasbe: »Glasba ni semantična, a to še ne pomeni, da nima pomena« (Faltin, 1985, 74).

Nekoliko obrnjena Faltinova misel osvetljuje osrednji problem semantičnosti glasbe: glasba nosi pomene (je torej semantična), vendar je ta pomen težko določljiv,

89 Tako naj bi imela sodobna, »abstraktna« glasba (npr. serializem) malo pomena, a veliko smisla, Bachovo poslednje delo *Kunst der Fuge* pa prav nasprotno veliko pomena, a malo smisla.

90 Proti ločevanju med smislom in pomenom je P. Faltin, ki med njima postavlja enačaj. (Karbusicky, 1990, 152–160.)

91 Po očetu strukturalne lingvistike Ferdinandu de Saussuru naj bi bil jezikovni znak sestavljen iz dvojice označevalec (fizična, »slušna« podoba znaka)/ označenec (»pomen« oz. »koncept«) (Vir, 1999).

sploh pa ni enoznačen in se skoraj po pravilu z vsako novo recepcijo spreminja – v marsičem je torej odvisen od recipienta, ki glasbi prireja pomene. Takšno početje naj bi že dokazovalo semantičnost, saj naj bi »vsako vrsto *zunanje* asociacije z glasbo [...] imenovali *semantično, glasbeno semantiko* pa [...] disciplino, ki se ukvarja z eksplicitnimi verbalizacijami teh asociacij« (Nattiez, 1990, 194). Dojemanje semantičnosti glasbe je torej bistveno določeno s postavitvijo našega zornega kota: ali gre za imanentno glasbene pomene, ki jih umešča skladatelj sam v procesu produkcije, ali pa ti nastajajo pri recepciji in so vsaj v določeni meri neodvisni od kompozicijsko intendiranega pomena. Takšno ločevanje kaže, da je razlikovanje med *smislom* kot vsebino, ki jo je v delo položil avtor, in *pomenom*, kot se iz umetniškega dela kaže sprejemniku, smiselno. Raziskovalce glasbene semantike lahko glede na ta kriterij razvrstimo v dve skupini.

V skladu z dediščino ruskih formalistov in čeških strukturalistov⁹² poudarja Peter Faltin vlogo glasbe kot sporočila samega. »Pravo 'sporočilo', ki ga glasba posreduje v komunikativnem kontekstu, je 'sporočilo' o sami sebi, je torej *sámo glasba*« (Faltin, 1974, 224). Glasbeni znaki na nič ne napeljujejo, usmerjeni so sami nase, zato je v središču glasbene komunikacije akt KAZANJA objekta samega. Glasba ni sporočilo o nečem, je sporočilo samo. »Glasbeni znaki imajo primarno izključno glasbeni pomen; ne označujejo ničesar in se nanašajo na specifične glasbene misli in predstave« (Faltin, 1985, 74). Takšno naziranje stopa v tesen stik s Hanslickovimi estetskimi premisami: »[f]orma je resnična vsebina glasbe« (Faltin, 1985, 76), pomen generira sintaksa.⁹³ Sintaktične zveze imajo že same po sebi pomen, vendar »ne pomeni[jo] ničesar izven, temveč pomeni[jo] samo sebe« (Karbusicky, 1990, 157). Še vedno pa ostaja problem verbalne določljivosti pomenskih sintaktičnih zvez, saj so »sintaktične strukture glasbe [...] interindividualno neskončno verbalne in v tej variabilnosti, individualnosti in različnosti verbalno neujemljive« (Karbusicky, 1990, 157). Tisto, kar je ujeto v glasbeno-sintaktične zveze, je glasbeni material – prav iz »v časovne dimenzije smiselno oblikovanega [razpostavljenega] zvočnega materiala« (Faltin, 1979, 1) raste glasbena oblika, torej pomen glasbe same. Zato je za glasbeno semantiko glasbena materialnost ključnega pomena.

Podobno poudarja pomen zvoka in njegovega gibanja (oboje skupaj naj bi tvorilo prakompleks glasbenega) tudi Karbusicky, sicer zagovornik glasbenega pomena, ki

92 Roman Jakobson poudarja, da komunikacijo sestavlja več členov, od katerih lahko vsakemu pripišemo specifično komunikacijsko funkcijo, ki je lahko v določenem komunikacijskem aktu bolj ali manj poudarjena. Za umetniško komunikacijo naj bi bilo značilno osredičenje na sporočilo samo, kar Jakobson poimenuje »poetska funkcija«. (Jakobson, 1989.)

93 O semantični vlogi sintakse je prepričana tudi Helga de la Motte-Haber: »Kaj pa je v glasbi [...] tako pomenljivega, da se je lahko spominjamo? Gre za formalne vidike – za možnosti povezovanja in predvidevanja, ki izhajajo iz tako rekoč gramatikalnih struktur glasbe« (Motte-Haber, 1990).

nastaja ob recepciji. Prav z materialnostjo glasbenega znaka Karbusicky razširja komunikacijski trikotnik C. K. Ogdena in I. A. Richardsa (Karbusicky, 1986, 72–84): »misel ali referenco« simbolizira »simbol« (oz. znak), ki stoji za »referenta« – v glasbi obstaja bistvena razlika, če neki motiv zazveni najprej v violinah in nato v oboi, zato je tem trem enotam treba dodati še materialnost znaka. Glasbeni material je sicer semantično nevtralen, vendar v procesu nastajanja pomena (semioza), ki poteka med znakom, njegovim objektom in interpretom, lahko pridobi sekundarni semantični pomen. Da je »vsak element glasbe [...] lahko povzdignjen v nosilec simboličnega« (Karbusicky, 1990, 39), je prepričan že Arnold Schering. Glasba se torej obnaša podobno kot velik del predmetnosti: je, obstaja, ima svojo eksistenco, ne pa še pomena. Tega lahko dobi s sekundarno semantizacijo: s pomočjo funkcionalizacije pridobi uporabno funkcijo, postane del obsežnejše konstrukcije, na estetski ravni pa ji lahko pripišemo celo simbolno vrednost. Glasba primarno ni sistem znakov, sekundarno pa jo lahko znakovno doživimo – »vse lahko postane znak« (Karbusicky, 1986, 2). Glasba sama na sebi nima pomena, a ima »potencial, da se nanaša na nekaj« (Nattiez, 1990, 102).⁹⁴ Kako bo ta potencial izkoriščen, je v veliki meri odvisno od recipienta (ta predstavlja v komunikacijskem trikotniku ali poliedru, če vanj vključimo še materialnost znaka, negotovost, zaradi katere nastajajo razlike v »pomenu«), njegove želje po dogodku ter konteksta (kulturnega, geografskega, socialnega).

Zagovorniki obeh različnih vej semantike glasbe – prvi iščejo pomene, ki jih je v delo položil avtor in se kažejo predvsem v oblikovanosti sporočila (tj. glasbe same), medtem ko drugi poudarjajo vlogo recipienta, ki v procesu sekundarne semantizacije (semioze) podeli glasbenemu toku smisel – si stojijo večkrat diametralno nasproti, vendar potrjujejo, da se glasbi lahko pripiše pomene.⁹⁵ Kako jih bomo označili, dešifrirali, opisali in zaznali, je odvisno od našega zornega kota oziroma od specifičnega poudarjanja enega izmed segmentov glasbene komunikacije:⁹⁶ komunikacijski proces med znakom, objektom in interpretom se spreminja v neskončni proces nanašanja, v katerega vstopajo vedno novi interpreti, ki s svojo individualnostjo vnašajo različne pomene oziroma smisle.⁹⁷ Tudi zato ostaja pomen nedoločljiv in verbalno težko označljiv. Tako nedoločenost le še povečuje precej heterogena narava glasbeno-semantičnih plasti. Kot smo ugotovili, lahko te namreč izvirajo:

94 Ta trditev se zdi v popolnem nasprotju s Faltinom, ki poudarja sporočilno vrednost glasbe same. Vendar gre pravzaprav za isto, odloča le naš zorni kot – na kateri točki vstopajo pomeni v glasbo.

95 Razločevali bi lahko tudi med *notranjo* in *zunanjjo semiozo*: prva postavlja reference vsakega zvokovnega elementa do tistega, ki so ali bodo še nastopili, pri drugi pa gre za povezavo glasbe z zunanjim svetom (Agawu, 1991).

96 J.-J. Nattiez je prepričan, da je v umetniškem delu mogoče ločiti tri plasti: imanentni, poetični (nastaja v produkcijskem procesu) in estezični nivo (nastaja pri recepciji) (Nattiez, 1990).

97 Takšno »neskončno« verigo semioze si predstavlja C. S. Peirce (Nattiez, 1990).

1. iz sintaktičnih zvez
2. iz arhetipskega mehanizma: slika + indeksalna ponotranjenost (emocija) + simbolna razlaga⁹⁸ in konvencionaliziranih vzorcev (Karbusicky, 1991) – v dela vdirajo elementi narave in kulture
3. s funkcionalizacijo, estetizacijo oziroma sekundarno semantizacijo lahko pridobijo posamezne glasbene strukture sekundarne, metaforične pomena – s sploševanjem, poenostavljanjem in pripisovanjem poetičnih vsebin v recepcijskem procesu lahko glasbena gibanja ali tudi celotna dela prerastejo v simbole
4. najbolj skeptični raziskovalci semantičnosti glasbe poudarjajo, da semantičnost glasbenega toka ni ves čas enako močna (Kneif, 1990) – prav takšno spreminjanje »jakosti« semantike lahko posameznim odsekom podeljuje še bolj poudarjene pomena; gre za t. i. »semantične enklave« (Kneif, 1990), ki se »napolnijo« s pomenom ravno zaradi navidezne asemantičnosti svoje okolice (konteksta).

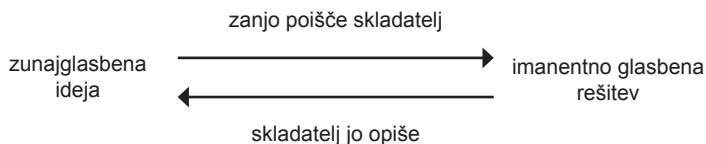
Iz zgornjega kratkega in nepopolnega prereza glavnih vprašanj glasbene semantike je že razvidna njena specifična ambivalenca: pomena lahko odkrivamo, a jih ne moremo enoznačno določiti in s tem nedvoumno potrditi. Zdi se, da je prav taka ambivalenca v jedru Lebičevega odnosa do semantike glasbe. Ob preiskavi njegove »eksplicitne« poetike smo že odkrili nedosleden odnos do tega vprašanja: enkrat dominira skladateljevo prepričanje o popolni asemantičnosti glasbe, o popolni dominanci imanentno glasbene logike, ki nima pravih zvez z jezikom, spet drugič pa glasbi pripisuje zmožnost tvorjenja »gramatikálnih« struktur, s katero je povezana povednost glasbe, možnost vnašanja pomenov v glasbeno delo pa skladatelj hote ali nehote potrjuje tudi s pesniškimi moti, s katerimi opremlja številne partiture. Prav v tem »spor« je največkrat ujeta Lebičeva »poetična« misel, primarna ideja, iz katere potem raste glasbeno delo – nedorečenost in odprto polje asociacij sta temelja, iz katerega izvira glasba.

Takšen specifičen odnos do glasbene semantike je potrdila glasbena analiza Lebičevih del, v katerih odkrijemo vsaj štiri različne tipe »vdiranja« glasbene semantike, razberljive iz skice 7:

1. skladateljevo glasbeno imaginacijo lahko sproži zunajglasbena ideja (pogosto gre za naslov dela ali kak pesniški moto, zapisan na začetju partiture), za katero skladatelj poišče imanentno glasbeno rešitev
2. »pot« je lahko tudi nasprotna: za glasbeno idejo skladatelj poišče semantično ustreznico, torej zunajglasbeni »opis«, označbo, jezikovno nalepk

98 »Stvari niso reprezentirane neposredno, ampak po ovinku preko sublimirane animistične naravnosti, ki je stalno živa v omenjenem arhetipu 'slika narave + čustvena refleksija'. Šele urejen v tonskih vrstah in formah je ta arhetip učinkovit: dajejo mu, ker je odnos do ikoničnega in indeksalnega arbitraren, simbolični kod, katerega nedoločeno budi fantazijo.« (Karbusicky, 1986, 135.)

3. o »semantični zanki« govorimo, kadar neki zunajglasbeni ali glasbi imanentni element določa vse ravni dela – formalnega, materialnega in strukturnega
4. najpogostejša je izraba t. i. »semantičnih enklav«, pri katerih semantične asociacije sproži slogovno ali žanrsko izstopajoči glasbeni odsek oziroma majhen »otok« v morju prevladujoče slogovne oziroma žanrske zaokroženosti.



Skica 7: *Dvosmernost semantične »poti«.*

Kadar skladatelj kompozicijski proces začne z zunajglasbeno idejo, ki je verbalno opisljiva in ima tako nedvoumno semantično vrednost, ter potem v nadaljevanju poišče glasbeno ustreznico, imanentno glasbeno rešitev (1), je takšna semantična »pot« za poslušalca precej naporna, saj se iz glasbene rešitve izredno težko razbere izhodiščno poetično, zunajglasbeno idejo. Zdi se, da skladatelj s takim postopkom celo namenoma briše vse semantične sledi. Pomen, ki ga je avtor položil v delo, je težko dostopen – zunanja semioza »poietičnega« procesa se je v recepciji umaknila notranji: poslušalec in analitik ne moreta enoznačno določiti izhodiščne, zunajglasbene ideje, pred njim je le smiselno postavljena glasbena forma s svojim pomenom, ki ni nujno identičen začetnemu, skladateljevemu.

Zunajglasbena ideja *Koranta* izvira iz pesniške predloge Edvarda Kocbeka in se nanaša na kurenta, »pustno šemo v kožuho, z zvonci okrog pasu in posebnim pokrivalom«, in njegovo »neznansko krinko«. Različne in ves čas spreminjajoče se maske, ki zakrivajo bistvo, so v glasbeno »magma« pretopljene s pomočjo mozaične gradnje, ta pa se kaže v konstantnem spreminjanju jakosti in intenzivnosti treh dialektično povezanih dinamičnih kategorij. Pri recepciji je dominanten učinek povezan prav z gradacijami, umiritvami, gibanjem, statiko in vmesnimi prehodi – »razbrati« je torej mogoče imanentno glasbeno-dinamično logiko; če ne poznamo naslova ali ne preberemo mota v partituri, ne moremo dešifrirati začetne, zunajglasbene ideje.

Podobno zabrisana je pot do poetične ideje dela *Glasovi*, kjer je centralna misel ujeta v stihih Gregorja Strniše. Bivanjsko tematiko pesmi, ki je povezana z občutenjem minevanja, je skladatelj realiziral na imanentno glasbeni način s tridelno arhetipsko formo, v kateri je zajeto postavljanje in vračanje – bivanje in minevanje. Ta postopek je preslikan na mikroformo, kjer se kaže v tehniki »osvetljevanja« tonov (vsak ton zazveni v dveh inštrumentih – zvočnost je razpeta med prej in potem).

Kadar je »pot« obrnjena (2) in skladatelj nekemu glasbenemu postopku v končni fazi kompozicijskega procesa poišče poetično ustreznico (moto naj bi pripisal v partituro že po dokončanem skladateljskem delu), ostaja enoznačna semantičnost za poslušalca še vedno težko razberljiva. Tako je z motom *Tangrama*, ki odlično opisuje eno izmed glasbenih idej skladbe (zvočnost cvetličnih loncev). Za *Tangram* je značilna dvosmernost semantične »poti«: moto – poetična ideja – je določena *a posteriori* in opisuje (ne: določa!) kompozicijski postopek, obenem pa je v naslovu skrita likovno-matematična igra razrešena v imanentno glasbene domislice. Takšna kompleksna sprepletenost le še poudarja ambivalentni karakter Lebičeve glasbene semantike: pomeni obstajajo, vendar ostajajo odprti, nedoločljivi in se spreminjajo z vsakim novim recipientom.

V primeru »semantične zanke« (3), pri kateri smer semantične »poti« ni določljiva, obvladuje pa vse elemente glasbenega stavka, neki izbrani pomen – zunajglasbeni ali tudi imanentno glasbeni (torej sintaktičen) – zaznamuje tako izbiro materiala kot njegovo formalno povezovanje. Najčistejši primer takšne zanke srečamo v *Simfoniji z orglami*, kjer »sakralna arhaičnost« zaznamuje tematski material, inštrumentacijo, obliko in izbiro kompozicijskih tehnik. Nejasno pa vendarle ostaja nje- no izhodišče: je skladatelj najprej izbral specifično zasedbo s solističnimi orglami in temu priredil vse ostale elemente, ki so organsko povezani in opisljivi s sakralno arhaičnostjo, ali pa je že na začetku želel napisati skladbo, v kateri bo dominiral »okus« po starinski liturgiji?

Podobno je z *Uverturo za tri instrumentalne skupine*, skladbo *Queensland Music in Glasbo za orkester – Canticò*. V prvem delu sta zvočno intenzivna intradnost ter zvočno-prostorsko prehajanje in osciliranje povezana v zanko, ki ima svoje izhodišče v naslovu – tradicionalni glasbeni zvrsti; v drugem se igra med znanim in neznanim umešča tako v kompozicijsko-tehnični, formalni kot tudi v tematsko-materialni nivo kompozicije; v tretjem je forma preko številčne simbolike povezana s Frančiškovo himno.

»Semantične enklave« (4) svoj pomen črpajo predvsem iz izstopanja iz okolice. Takšna »izstopanja« so lahko sintaktične narave, kot je to v *Sentencah*, kjer skladatelj v petem formalnem odseku dosledno naslojuje sedemtaktne modele (poimenuje jih »sentence«, tako kot celotno skladbo, s čimer še poudari semantične implikacije), takšen natančen, sintaktični postopek pa izstopa iz zasnove celotnega dela. Bolj pogosto gre za kontekstualne konflikte, za katere je značilno druženje različnih, kontrastnih, slogovno ali žanrsko neusklajenih blokov, plasti ali bežnih okruškov. Iz naslojevanja v *Nicini* tako izstopa sloj solističnih godal s kanonično obdelavo približka ljudske pesmi in zaradi svoje »drugačnosti« odpira pot številnim asociacijam,

tudi takšnim, ki jih je mogoče smiselno povezati z motom skladbe. V *Tangramu* nastopa semantično izpostavljeni del z »arhaiko«, v kateri je uporabljen preprost, »starinski«, v harmoniji tradicionalen glasbeni material; podobno je z diatoničnimi melodijami v *Queensland Music*, ki evocirajo »staro« in se s tem vklapljajo v semantično zanko igre med znanim in neznanim; semantične okruške je moč najti tudi v *Glasbi za orkester – Cantico*, kjer pa jih je težje povezati v smiselno celoto ali celo navezati na izhodiščno himno Frančiška Asiškega.

Najbolj tipičen primer semantičnih enklav so citati, ki jih srečamo v številnih Lebičevih delih, a v dveh različnih oblikah:

- (a) kot simuliran citat ali
- (b) kot »pravo«, nepotujeno navajanje originalnega teksta.

Citate (b) najdemo v Lebičevih skladbah iz vseh njegovih slogovnih obdobj, podobno raznoliki so tudi izvorni teksti, iz katerih si skladatelj sposoja gradivo in segajo od ljudske glasbe, otroških pesmi (npr. *Letni časi*) in gregorijanskega koral do navajanj velikih del iz klasicistično-romantičnega repertoarja. V *Korantu* in *Nicini* najdemo citata ljudskih pesmi, ki pa sta potujena ali neizstopajoče potopljena v preostali kontekst, tako da ju ne moremo prepoznati in še ne moreta sprožiti dokončnih semantičnih energij – figurirata predvsem na idejni ravni in se vklapljata v širše zasnovano semantično zanko. Drugače je s citati dveh ljudskih okruškov v *Reju*, kjer v povezavi z izbranim inštrumentom, akordeonom, zbujata asociacijo na godčevsko glasbeniško tradicijo. Podobno je z inštrumentom povezana izbira citatov v *Simfoniji z orglami* in improvizacijskimi izhodišči v skladbi *Okus po času, ki beži*: v obeh primerih so v središču orgle, ki jih skladatelj dojema kot inštrument, povezan z začetki zahodnoevropske glasbe, večglasja, religiozne liturgičnosti, zato je v primeru *Simfonije* izhodiščno gradivo citat iz gregorijanskega koral, improvizacija v skladbi za solo orgle pa mora biti modelirana v smislu koral oziroma Perotinovih organumov. V skladbah *Cantico* in *Tangram* je citirana glasba dunajskih klasikov: v *Canticu* orkestrski začetek iz Haydnovega *Stvarjenja* in v *Tangramu* odlomek iz Mozartove sonate, toda z drugačnimi nameni, kajti v prvem primeru je snov Haydnovega oratorija narahlo povezana s Frančiško *Hvalnico stvarstva*, v drugem pa kratka, nekoliko iztrošena klasicistična formula služi kot osnova za minimalistično, skoraj newagevsko zvočno matrico. Če se v prvem primeru semantika prebudi preko asociacije na skupno literarno snov, se v drugem primeru to zgodi preko ironične izrabe, ki služi kot metafora za sodobni »zamazani« in večkrat vsebinsko izpraznjeni zvočni svet. Spet drugačno vrednost imata citata v skladbah *Epicedion* in *Invokacija* – v obeh primerih gre za posvetili skladateljevim preminulim sopotnikom (muzikologu

Rafaelu Ajlcu in skladatelju Primožu Ramovšu): citat Gallusa v skladbi *Epicedion* »obuja« Ajlca, ki se je poklicno ukvarjal z renesančnim skladateljem, *Invokacija* pa navaja znano Ramovševo delo, ki je bilo zasnovano kot »spominska glasba« (Ramovš je skladbo *Musiques funèbres* napisal ob smrti svoje matere). Citati torej v večini primerov delujejo kot sprožilci »kraljestva spomina« (Pasler, 1993, 19), ta pa v nadaljevanju poskrbi za številne asociacije in semantične vsebine.

Zanimivo je, da pridobijo podobno spominsko vrednost tudi krajši odseki v skladbah *Invisibilia* in *Aprilske vinjete*, s tem da skladatelj podobnih asociacij ne sproži preko citata, temveč z glasbenim oblikovanjem, ki bistveno odstopa od tistega, ki prevladuje v omenjenih skladbah. »Glasba spomina« v *Invisibili* izstopa zaradi izrabe identičnega devettonskega melodičnega materiala v violini in klavirju, v *Aprilskih vinjetah* pa imamo opraviti z dosledno zrcalno tridelno formo. Oba primera dokazujeta, da skladatelju ne gre toliko za citat sam, temveč ga zanima predvsem prebadanje prevladujočega konteksta, ki ga očitno želi mestoma napolniti tudi z določenimi »razpoznavnimi znamenji«, ki so lahko materialne, formalne ali žanrske narave.

Praktično identično semantično vlogo kot citati opravljajo simulirani citati (a) – prebujajo asociacijske, povedne potenciale, le da do njih pride preko »prevare«, saj nas simulirani kontekst samo napotuje na prvotni tekst in ni neposredno prevzet iz njega. Najgostejše je s takšnimi simulacijami ljudske glasbe posejana *Ajdna*, simulirane citate srečamo tudi v kantati *Božične zgodbe, Štirih Kocbekovih pesmih* in v simfoničnem delu *Queensland Music* – v vseh teh primerih je le nekoliko modificirana pot obujanja »kraljestva spomina«: poslušalec vnese svoj spomin v simulirani model, ki nato budi asociacije, medtem ko gre pri citatu najprej za prepoznanje in nato aktivacijo.

Neposredno prebujanje semantičnega lahko skladatelj dosega tudi na druge načine. »Najenostavnejši« primer je nedvomno izgovarjanje besedila, na kakršno naletimo na primer v *konsu (a)*, *Duettinu* in *Glasbi za orkester – Cantico II*. Čeprav skladatelj poudarja, da mu gre predvsem za glasbeno izrabo fonemov, vsaj v *Glasbi za orkester* takšno izgovarjanje neposredno razkriva formo (izgovarjajo se naslovi stavkov) in snov dela (Frančiškova himna). Zato nas ne sme presenetiti, da skladatelj v pogovoru ob praizvedbi *Glasbe za orkester* razmišlja, da so njegova simfonična dela večinoma zasnovana kot nekakšne simfonične pesnitve⁹⁹ – pri tem meri na navidezno rapsodičnost forme, ki se odteguje znanim simfoničnim zgledom preteklosti, še bolj pa verjetno na imanentno semantično tvarino, ki jo

99 Intervju z Gregorjem Piršem (Radio Ars), februar 2003.

razkrivajo številne semantične enklave. Za podobno izgovarjanje smemo šteti izpisovanje imena papeža Janeza Pavla II. z ritmičnimi znaki Morsejeve abecede v skladbi *Illud tempus* (razmerje med dolgimi in kratkimi signali je 2 : 1), ki jih skladatelj tudi sicer večkrat rabi kot značilno ritmično teksturo (npr. v skladbah *kons (a)*, *Glasovi*, *Barvni krog* in *Duetтино*).

V podoben kontekst nizanja semantičnih enklav sodijo prostorski in scenski elementi, ki zaznamujejo nekatera Lebičeva dela. Tako je ob koncu *Mitov in apokrifov*, v katerih prihajajo zvočni odgovori »zamaknjene«, druge flavte izza odra, s čimer skladatelj tudi s pomočjo prostorskega zvoka nakazuje oddaljenost, preteklost in odpira bogato semantično polje. Enako velja za skladbe, v katerih srečamo več scenskih napotil; to velja predvsem za skladbe *Božične zgodbe*, *Vrtiljak* in *Dogodki II*, v katerih si je skladatelj domislil poseben scenski prihod glasbenikov na oder, s čimer je porajanju, »začenjanju« glasbe/zvoka dal posebno semantično noto. Nekaj gledaliških gest zaznamuje tudi skladbi *Urok* in *Upanje*, bolj pomenljiva pa je zasnova večjih del, *Fauvela '86* in *Ajdne*, v katerih je semantičnost posameznih gest razvita do te mere, da se zdi skladateljeva intendirana scenska realizacija na pol poti do pravega glasbenega gledališča.

Semantičnost glasbenega toka in imanentno glasbene rešitve si torej pri Lebiču nikoli ne stojijo popolnoma vsaksebi, temveč se neredko povezujejo v neločljivo celoto (zato se ne da določiti smeri semantične »poti« ali pa je celotno delo ujeto v semantično zanko – gl. skico 7) in so celo medsebojno odvisne. Razlog za to gre iskati v ambivalentni naravi glasbene semantičnosti in specifičnem skladateljevem dožemanju narativnosti glasbe: čeprav dvomi o sporočilnosti glasbe, v izhodiščnih idejah ali končnih motih vanjo vendarle vnaša vsebine, ki se na ravni kompozicijskega procesa »spreminjajo« v imanentno glasbene rešitve, te pa zaznamuje dvojnost med racionalnimi postopki in zaupanjem v duhovno, transcendenčno presežnost glasbe, ki omogoča tudi intuitivne rešitve. Prav iz razpoke med semantičnim (spet gre največkrat za zaupanje v možnost etične sporočilnosti glasbe) in imanentno glasbenim raste Lebičeva glasba.

V zvezi s semantičnostjo Lebičevih del je pomemben še en vidik: s časom namreč narašča delež semantičnih enklav, okruškov in trdnih povezav v semantične zanke. Če citat ljudske pesmi v *Korantu* sploh ne izstopa iz teksture in zato praktično nima semantičnih vrednosti, velja povsem drugače za »citete« v skladbi *Queensland Music* ali semantične okruške *Glasbe za orkester – Cantico I*. Prav poudarjena semantičnost, ki največkrat raste iz kontekstualnih napetosti – nasproti ali drug ob drugem si stojita dva različna svetova – kaže na spremembe skladateljevega sloga.

4.3 Med modernizmom in postmodernizmom

Lebičevi značilni razcepljenosti med racionalni premislek in zaupanje v intuitivnost ter med dominanco glasbi imanentne logike in semantične vsebine glasbenega toka sta močno povezani s središčnim problemom slogovne označitve skladateljevih simfoničnih del – tudi ta je očitno ujeta v napetostno dvojico, razpeto med modernizem in postmodernizem. Razvozlanje tega vprašanja je še toliko težje, ker sploh še ne obstaja enovita in enoznačna definicija postmodernizma.¹⁰⁰ Ovirala naj bi jo široka poljudnost, s katero se pojem uporablja v širših intelektualnih krogih, obenem pa naj bi pravo znanstveno opredelitev onemogočal tudi naš neposredni stik s postmodernizmom – praktično ga »še živimo« in do njega zato ne moremo vzpostaviti prave kritične in zgodovinske distance (tudi tu si avtorji niso enotni, mnogi so namreč prepričani, da postmodernizem pravzaprav pripada že preteklosti). Pogledi na to sodobno slogovno obdobje si stojijo marsikdaj povsem vsaksebi,¹⁰¹ v marsičem pa so tudi kulturno oziroma nacionalno-geografsko pogojeni.¹⁰²

Določevanje bistvenih značilnosti postmodernizma je nedvomno tesno povezano z razumevanjem modernizma, na kar opozarja že jezikovna konstrukcija termina: »post«-modernizem – tisto kar pride po ali za modernizmom. »Kaj je postmodernistično v tem smislu, je odvisno od našega definiranja modernizma,« nas opozarja J. Pasler (2014); podobno meni H. Danuser (1990), zato se zdi smiselno še pred poizkusom definiranja postmodernizma pregledati značilnosti modernizma.

100 K zmedu pridoda svoje ločevanje med *postmoderno* in *postmodernizmom* – prvi pojem naj bi označeval zgodovinsko epoko in njeno družbo ter kulturo in drugi umetnostno smer, stil, obdobje. Tako strogo razločevanje se zdi smiselno in vendar včasih tudi nekoliko nasilno; postmodernizem je očitno vodilna smer postmoderne epohe. Da pa je umetnost bistveno vezana na vsakokratno zgodovinsko kulturo in družbo, ki jo oblikuje, nas uči že duhovna zgodovina. Vplivi družbe – informacijska povezanost, razmah medijev, prevladujoča vloga trga v ekonomskih odnosih, vsesplošna globalizacija sveta, stapljanje navidežno nespoljljivih področij – spontano prehajajo v umetnost časa. In prav ta tesna sprepletenost je zopet ena izmed pomembnih značilnosti postmoderne časa. Zato se zdi označevanje postmodernizma kot »kulturne dominante«, kakršno ponuja Fredric Jameson (1991), zelo primerno. Iz navideznega paradoksa se tako izvija še ena pomembna značilnost postmodernizma: družba, kultura in umetnost nevidno prehajajo druga v drugo, tako da je ločevanje med posameznimi polji zmeraj težje.

101 Močna nesoglasja se okoli pojma postmodernizma v glasbi zrcalijo že v vprašanju nove in spremenjene vloge subjekta. Medtem ko sta H. Danuser (1990b) in H. de la Motte-Haber (1987) prepričana, da gre v postmodernizmu za popolno izgubo subjektivnosti, pa U. Dibelius (1989), Wilfried Gruhn (1989), J. Pasler (2014) in T. Schäfer (1995) poudarjajo prav izrazito dominantno vlogo subjekta, ki naj bi se v modernizmu skril za konstrukcijske, torej objektivistične prijeme.

102 Termin se je konec sedemdesetih let 20. stoletja prvič pojavil v ZDA (Pasler, 2014), v Evropi pa so ga v marsičem zaznamovale negativne konotacije in s tem veliki odkloni v razumevanju glavnih značilnosti. Takšno »evropsko« recepcijo postmodernizma (oz. predvsem nemško) je sprožil predstavnik »frankfurtske šole« Jürgen Habermas s svojim predavanjem *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* leta 1980. Postmodernizem je tedaj predstavil kot absolutno negativističnega, kar omogoča povezavo s Toynbeejevo katastrofično predstavo postmoderne »duhovne« dekadence. Za Habermasa je postmodernizem neokonservativna opozicija moderni. Moderna se po njegovem pričinja z razsvetljenstvom 18. stoletja, ki si je prizadevalo za emancipacijo človeka; vendar pa ta načrt še ni dokončan in ga je treba izpeljati kljub drugačnim »postmodernim« tendencam.

Osrednje modernistične spremembe se kažejo v zamenjavi zunanje resničnosti z imanenco zavesti; objektivna resničnost se je umaknila subjektivni, ki je seveda nepreverljiva in ne more biti splošno veljavna. Ker ni več trdnih, absolutnih referenc, se prekine stik z metafizično transcendenco in s tem posledično v modernističnih delih ne moremo več iskati lepote metafizičnega sveta. Zmagal je absolutni metafizični nihilizem in umetnik ustvarja zdaj iz »nič«, iz materije svoje umetnosti. Umakniti se mora tudi *mimesis* kot umetniški princip, ki je zaznamoval zahodnoevropsko umetnost, zraslo na dediščini grško-rimske in judeokršćanske kulturne tradicije. Tako je značilno, da v delih literarnega modernizma ne najdemo več sklenjene resničnosti, in zato iz njih ni več mogoče razbrati absolutne resnice. Na ravni literarne tehnike se to zrcali v personalnem pripovedovalcu, ki beleži le svoje psihične zaznambe za razliko od vsevednega pripovedovalca, ki »obvladuje« celotno resničnost predstavljenega sveta. Iz istega vzroka je modernistično še bolj daljnosežna pripovedna tehnika notranjega monologa. Podobne značilnosti zaznamujejo tudi modernistično arhitekturo. Modernističnega arhitekta zanima forma, ponavadi matematično geometrična, ki mora biti v arhitekturnem objektu dosledno izpeljana. Arhitekt izhaja iz geometrijskih oblik, iz same abstraktne materije, iz likovnosti, ne zanimajo ga več kontekst in regionalne ali nacionalne značilnosti. Postopek je torej popolnoma racionalen, posledica tega pa je prepričanje, da je moč posamezne funkcije arhitekturnih objektov povezati s točno določenimi geometrijskimi oblikami, ki same po sebi s svojo »čistostjo« taki arhitekturi že zagotavljajo estetsko vrednost.¹⁰³ Na drugi strani se v želji po univerzalnosti (smer modernistične arhitekture se imenuje mednarodni stil¹⁰⁴) odpovedujejo lokalnemu kontekstu in jasnim, enoznačnim arhitekturnim metaforam.¹⁰⁵ Namesto teh raje uporabljajo »nakazane« metafore: zgradbe lahko asociativno povežemo z marsikaterim predmetom, a z nobenim enoznačno. Zmaguje torej univalentnost, podobno kot v modernistični literaturi prevladuje paradigmatični pol jezika, ki gradi na asociativni tehniki – podobnost, selekcija, substitucija.

Za modernistično glasbo naj bi bila najpomembnejša zavrnitev vseh slogovnih karakteristik, ki so dominirale v 19. stoletju – zgodovina nove glasbe je hkrati zgodovina razpada tradicionalnega glasbenega »jezika« (Reinecke, 1969, 50). Modernisti naj bi tako zavrgli tonalnost, razpoznavno ritmično regularnost, tradicionalno instrumentacijo in orkestracijo, velike, povečane forme (npr. simfonična), ukinjena

103 Podobno prepričanje vodi v glasbi tudi pripadnike serializma, ki so prepričani, da kompleksna, intelektualno vodena in zamišljena mreža med posameznimi glasbenimi parametri že zagotavlja visoko estetsko raven skladbe, napisane po takem postopku.

104 N. Kompridis izenačuje mednarodni stil s serializmom v glasbi (1993, 15).

105 Charles Jencks (1985) razlaga, da lahko o metafori v arhitekturi govorimo, kadar kakšen arhitekturni objekt lahko primerjamo z drugimi objekti.

je distinkcija med hrupom in »glasbo« (Botstein, 2014). »Modernizem je zahteval razbitje pričakovanj, konvencij, kategorij, mej in omejitev, prav tako pa tudi empirično eksperimentiranje (po vzoru znanosti) in drzno raziskovanje novega« (Botstein, 2014). V ospredju je totalno subjektivna izkušnja umetnika, ki ne zaupa več ničemur drugemu kot imanenci lastne zavesti. Zato se distancira od norm, ki so dotlej določevale lepoto, ljubezen, moralnost, dobro. Namesto tega postane odločilen intelekt (v glasbi se to kaže v strogi dodekafoniji in kasnejšem serializmu) ali njegovo popolno nasprotje, gola strast (Schönbergova atonalnost in primarna animaličnost *Pomladnega obredja* Stravinskega; Etter, 2001). Nasploh celotni modernizem obvladujejo močno kontrastna nasprotja; če modernisti zaradi kolapsa moralnega reda in iz Nietzscheja izvirajočega nihilizma zavrnejo lepoto, želijo po drugi strani občinstvu vendarle sugerirati etični karakter prave glasbene umetnosti – nastrojeni so proti masovni kulturni industriji in zatonu vseh standardov (torej proti konvencijam, a za visoko umetniško dovršenost; Botstein, 2014). Modernizem se torej obrne proč od konvencionalnega pojmovanja lepote, ki ga zamenja etičnost, ki pa je ne določa več stara transcendenca, temveč umetnikova lastna subjektivnost in zavezanost iskrenemu iskateljstvu. Podobno zavezanost etosu smo odkrili pri pregledovanju eksplicitne poetike Lojzeta Lebiča.

Postmodernizem se, če lahko sklepamo iz imena samega, aktivno opredeljuje do modernizma, pri čemer ni jasno, ali gre za obdobje, ki zavrača vse modernistične postulate, ali pa imamo vendarle opraviti z umetniškim tokom, ki prevzema značilnosti modernizma, a jih oplodi z nekaterimi novimi. Zato ostaja nedorečeno, ali postmodernizem označuje zaključek moderne epohe, prehod v novo obdobje (konec nekega in začetek drugega obdobja) ali morda povsem novo obdobje.

V postmodernistični umetnosti se zrcalijo spremembe družbe zadnjih trideset let, predvsem monopolnega kapitalizma in globalnega potrošništva:

- spremeni se odnos množic do kulture, ki se kaže v obliki populizma in z njo povezani
- okrepljeni želji po komunikaciji z občinstvom
- značilna je prevlada materialne, vizualne kulture in
- kriza jezika.

S približevanjem umetniških predmetov širšim množicam, kar omogoča »tehnična reprodukcija« (Benjamin, 1998), se je zabrisala meja med visoko in množično kulturo. Kultura se je »razlila« po vsem družbenem polju in danes je zato vse »kulturno« (Jameson, 1991). Kulturna dimenzija postmodernizma je izrazito popularna, populistični pluralizem pa naj bi se še najbolj kazal v medijih, demokraciji in na ekonomskem trgu. O druženju visoke in množične kulture pričuje tudi Jencksova

teza o dvojnem kodiranju postmodernističnih arhitekturnih objektov: stavbe postmodernističnih arhitektov naj bi nagovarjale tako profesionalce kot tudi široko občinstvo, medtem ko je bila modernistična doktrina rezervirana za elito. Z »eksplozijo kulture po vsem družbenem polju« (Jameson, 1991) se je problematiziralo vrednotenje. Kanonov, ki so veljali še celo modernistično obdobje, zdaj ni več in aksiologija se mora nujno vprašati, kakšno naj bi bilo razmerje med modo in visoko kulturo. Narasčajoči vpliv kapitalizma in z njim povezana materialnost sta izpodrinila duhovnost. Zato ni čudno, da se je »materialna« logika naselila tudi v umetnosti. Kot posledica tega se nam kultura postmodernizma kaže kot »prvenstveno vizualna« (Erjavec, 1995, 103): v središču današnjega zanimanja so film, video, slikarstvo, fotografija, arhitektura in oblikovanje, pri čemer lahko opazimo še, kako so tradicionalne vizualne umetnosti že v veliki meri zamenjale »medijske« zvrsti (film video, slikarstvo fotografija, arhitekturo oblikovanje). Dokaz o vodilni vlogi vizualnega so brezštevilni glasbeni spoti – tu gre očitno za »uprstorjanje« glasbe. Postmodernistično umetnost torej »obvladuje čut vida« (Erjavec, 1991, 18), utapljam se v množici podob, ki so vse okoli nas, arhitektura pa naj bi bila »privilegirani estetski jezik« (Jameson, 1992, 39).

Prostorske umetnosti so povsem preplavile časovne umetnosti tudi zato, ker naj bi današnji subjekt ne znal več organizirati svoje časovnosti. Zato je značilna shizofrenija označevalne verige (gre za sintagmatsko povezan niz označevalcev; Jameson, 1992, 39). Pomen se generira iz odnosov med označevalci, vendar ostajajo danes označevalci nepovezani in zato subjekt v sebi ne more več združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter ostaja omejen na izkušnjo čistih materialnih označevalcev oziroma čiste, nepovezane sedanjosti. Logična posledica tega je kriza jezika, ki se kaže kot razpoka med besedami in stvarmi. Označenec (»stvar«) je degradiran v materialni označevalec, znak v podobo (logo), in tako postaja pomen vse bolj »objekten«, medtem ko se interpretacija spreminja v produkcijo. »Jezik se spreminja v verigo označevalcev« (Kos, 1995a, 34), ki so povsem osamosvojeni. Referenti so likvidirani, kakor tudi produkcija materialnih predmetov. Zato pa raste produkcija znakov, osvobojenih referenčnih vezi, in v končni stopnji procesa ni več mogoče razlikovati med označenim in označevalcem. Revolucija 20. stoletja se Baudrillardu razkriva kot proces uničevanja smisla, ki vodi do končnega »nerazlikovanja« (Baudrillard, 1999). Referente se poskuša umetno obuditi s sistemom znakov – realno nadomeščajo znaki realnega. Utopljam se v množici podob, znakov, ob njih pa si ne moremo več domišljati realnega, saj so realnost podobe in znaki sami. Ni več mogoče ločevati lažnega od resničnega, krivdo za to pa kaže iskati v presežku smisla in realnosti, ki nam ga ponujajo novodobni elektronski mediji. Za naš čas je tako značilna implozija smisla v medijih, saj živimo v »svetu, v katerem

je vedno več informacij in vedno manj smisla» (Baudrillard, 1999, 101). Številne informacije v sodobnih medijih požirajo svoje lastne vsebine. Namesto da bi omogočali komunikacijo, se mediji v resnici izčrpavajo v uprizarjanju komunikacije: število informacij vsak dan raste, a že davno presega naše potrebe in mediji tako ne opravljajo več svoje prvenstvene funkcije – informiranja. Mediji ne informirajo več o dogodkih, temveč dogodke zaradi svojih megalomanskih potreb pravzaprav ustvarjajo. Mediji in realno so implodirali – obojega ni več mogoče ločevati.

Iz naštetih vzrokov postanejo v postmodernistični umetnosti še posebej pomembni postopki simulacije, imitacije, palimpsesta, pastiša in citata, ki so med seboj tesno povezani. J. Baudrillard (1999) se v svojih teoretskih pregledih sodobne družbe koncentrira predvsem na problem *simulacije* in podob. Ugotavlja, da poznamo štiri stopnje podob, preko katerih se kaže prehod od znakov, ki prikrivajo, k znakom, ki zakrivajo, da za njimi ni ničesar. Na prvi stopnji je podoba odblesk globoke realnosti, na drugi maskira in ponareja naravo globoke realnosti, na tretji že maskira odsotnost globoke realnosti, na zadnji, četrti stopnji pa nima več zveze z nikakršno realnostjo. Gre za dobo simulacije, ki nastopi v trenutku, ko se prične proces likvidacije referentov. Toda tudi simulacija pozna več tipov: naravni, naturalistični simulaker, produktivni simulaker, za postmodernistični čas pa je značilen simulaker simulacije, ki je zasnovan na informaciji, modelu. Gre pravzaprav za anticipacijo – ne posnemanje – realnega. Simulacija je danes generiranje realnosti preko modelov realnega, ki niso zvezani z izvirom realnosti, ali če razložimo z Baudrillardovo slikovito podobo: danes nastaja zemljevid pred ozemljem (Baudrillard, 1999). Ločevanje med realnim in imaginarnim, modelom in posnetkom, izvirnikom in kopijo, avtentičnim in neavtentičnim ni več mogoče, saj smo v dobršni meri kopijo že izenačili z izvirnikom, ki včasih niti ne obstaja.

Kot pogosto postmodernistično sredstvo se navaja citat, čeprav Janko Kos ugotavlja, da naletimo na to stilno sredstvo že v predhodnih obdobjih (rimska lirika se v mnogočem navezuje na grško in jo tudi citira ter včasih kopira), zato je prepričan, da se je treba do značilnosti postmodernizma dokopati z duhovnozgodovinsko metodo in ne preko raziskovanja stilno-tehničnih potez (Kos, 1995a). Vendar Jameson opozarja, da gre v postmodernizmu za drugačno vrsto citata, kot so ga poznali pred tem. Tujih materialov postmodernisti ne citirajo na način, »kot bi to storila Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco« (Jameson, 1992, 7). Novo tehniko citiranja imenuje *wrapping* – ne gre za intertekstualnost, temveč je en tekst le »zavit« v drugega, noben del pa ni dosledno nov. Citatna tehnika se nam razkriva v dveh lučeh (tudi pri Lebiču): lahko jo razumemo kot vdiranje starejšega »teksta« v novejšega, kar bi lahko povezali

z intertekstualnostjo, ki je očitno nekaj ahistoričnega in se pojavlja v različnih zgodovinskih obdobjih, ali z Jamesonovo oznako *wrapping*, pri čemer se starejši »tekst« popolnoma stopi s substancno novejšega; optiko pa je moč tudi obrniti, in v tem primeru tako govorimo o simulaciji citata (npr. *Ajdna, Nicina, Queensland Music*) – citat je torej usodno zaznamovan z izkušnjo tretjega reda simulakra, če si sposodimo Baudrillardovo definicijo.

Imitaciji in citatu se pridružuje pastiš (*pasticcio*), pri katerem naj bi šlo za oponašanje posebnega in edinstvenega (Jameson, 1992, 7). Gre za govorjenje v že mrtvem jeziku, ki je potrebno, ker ni več mogoče izumljati edinstvenega. Umetnik totalno obvlada tuj stil, vse to pa je možno zgolj zaradi spremenjenega postmodernističnega subjekta. Ta je sedaj prazen, zato lahko zajame katerikoli drug stil, tudi če gre za popolnoma drug svet. V modernizmu smo bili priče številnim osebnim stilom, tej množici »individualnih resnic« pa zdaj težko verjamemo. Subjekt je mrtev in v umetniških delih ne prepoznavamo več velikega, genialnega avtorja (R. Barthes). Subjekt se ne izraža več, zato izginjajo afekt, emocije in individualna razpoznavnost. O smrti individualnosti pričuje tudi tehnična reprodukcija, ki ukinja avratičnost umetniških predmetov. Namesto modernistične individualnosti stopata anonimnost in kolektivnost. Avtor kot subjekt se ne izraža več, zato postane pomembno delo kot samostojna bitnost (Erjavec, 1995). Subjekt se je začel spreminjati že v modernizmu, kjer je postajal brezsubstančen, zgolj v toku obstoječa realiteta, vendar je bila njegova vloga tedaj vendarle ključna: prevzel je vlogo zaključene resničnosti, sklenjeno resničnost je nadomestila imanenca zavesti. A J. Derrida nas opozarja, da konstituirajoča subjektivnost ne obstaja in s tem zavrne fenomenološko opazovanje, kakršno se je razvijalo od E. Husserla naprej. Postmodernizem ukine torej tudi prevladujočo vlogo imanence zavesti in se s tem popolnoma umakne resničnosti.

Ker postmodernizem ukinja še zadnji poskus »strnitve« resničnosti s pomočjo imanence zavesti, je v umetnosti onkraj modernizma vse *a priori* neresnično, izmišljeno in umetno. V delih sicer lahko zasledimo to ali ono resnico, vendar je ta zgolj navidezna. Postmodernistični pluralizem se torej kaže na ta način, da lahko v umetniških delih nastopa celo več različnih resnic, vse pa so le navidezne. Umetnost pravzaprav sploh ne išče več resnice, kakor je to v okrnjeni obliki še počel modernizem, temveč postaja »samoreferenčna stvarnost« (Erjavec, 1991). A pomembno pri tem je, da se te različne resnice med seboj ne stapljajo. Zato se zdi dovolj smiselna teorija postmodernizma Briana McHala (1987, 1992), ki je prepričan, da je za razliko od modernizma, v katerem prevladuje epistemološka dominanta (osredotočanje na raziskovanje spoznavnosti sveta in dvom o možnosti le-tega), za postmodernizem

značilna ontološka dominanta, ki se kaže kot sopostavljanje različnih svetov. To misel bi zlahka nekoliko prekrojili in ugotovili, da je za postmodernizem očitno značilno sopostavljanje različnih resnic, od katerih so mnoge simulirane, ki pa se nikoli ne spojijo, temveč ostajajo heterogene. Tako lahko v postmodernističnih delih odkrivamo druženje različnih kultur (J. L. Borges meša stare indijanske kulture z značilno zahodnoevropsko miselnostjo), elitne (visoke) in množične (popularne) kulture, različnih umetnosti in različnih slogov.

Povezovanje različnih in heterogenih resnic, resničnosti in svetov je moč razbrati iz številnih teorij postmodernizma. B. McHale govori o sopostavljanju različnih svetov, medtem ko je J. Baudrillard tipični teoretik »paralelnih resničnosti«. F. Jameson poudarja pomen ponovnega rojstva heterogene alegorije, ki se »vrača« zaradi nezmožnosti starih interpretacijskih postopkov. Nekaj podobnega ugotavlja sodobna veja v literarni vedi – dekonstrukcija (J. Derrida, P. de Man), ki redefinira pojem teksta. Pravi »tekst« je za predstavnike dekonstrukcije le tisti, ki ga je moč dekonstruirati. Tako dekonstruktivisti iščejo v tekstih aporije – neskladja, nerazvozljive paradokse, diametralno nasprotne si interpretacije – in šele z njimi »razlagajo« pomen izbranega teksta. Prav iskanje aporij, ki jih morda lahko razumemo tudi kot »različne resnice« ali »sopostavljene svetove«, pa nas lahko utrdi v spoznanju, da je dekonstrukcija očitno osrednja postmodernistična teorija.

Na podoben način velja razumeti razmišljanja C. Jencksa, ki v zvezi s postmodernizmom govori o dvojnem kodiranju. Ta postopek je moč enačiti s sopostavljenjem. Jencks opaza, kako postmodernistična arhitektura nagovarja tako profesionalce kot tudi široko občinstvo (modernistična arhitektura se je omejevala na elito), kako je en kod vedno modernističen in drug bolj poljuden, popularen, navezan na tradicijo, historičen, tak, da upošteva lokalni kontekst ali »komercialni žargon ulice« (Jencks, 1985, 30). Tudi Jencksova določitev postmodernizma govori v prid tezi, da je bistvo postmodernizma mogoče povezati s pojmom simulacije in sopostavljanja različnih, ponavadi kar se da heterogenih resničnosti. Aporije, paradoksi, dvoumnosti in ambivalentnost predstavljajo bistvene vsebine in glavno značilnost postmodernizma. Sopostavljanje in simulacija (včasih tudi sopostavljanje različnih simulacij) živita drug ob drugem. F. Jameson nas sicer poskuša prepričati, da sodobna teorija zavrača razlikovanje med bistvom in videzom, avtentičnostjo in neavtentičnostjo ter označevalcem in označenim, pa vendar so prav razpetosti med temi poli, hitro in istočasno preskakovanje z ene strani na drugo, povezovanja do sedaj »nepovezljivega« tiste, ki najboljše označujejo »postmodernistični« tip razlikovanja.

S popolno prevlado postmodernističnega absolutnega metafizičnega nihilizma je zamrl pomen »velikih zgodb« (Lyotard, 2002). Tako se je končalo obdobje

razsvetljenske racionalnosti in etosa (Gruhn, 1989). Če je bil za modernizem, kljub prvim nastavkom nihilizma, značilen vsaj še subjektivistični etos, je zdaj izgubljen skoraj vsak moralni orientir. V glasbi se je končala »velika« adornojska zgodba o nujnosti stalnega napredovanja: »ni [več] mogoče govoriti o ideji novega kot 'širitvi' zvočnega polja, kar je bila osrednja značilnost miselne držbe desetletij, ko je ideja napredka pomenila e(ste)tično nujnost« (Stefanija, 1999, 215). Ni vere v napredek, material se ne razvija več (Motte-Haber, 2001). Tudi nekateri skladatelji, v petdesetih letih 20. stoletja nedvoumno zapisani modernizmu, sedaj bistveno spreminjajo svojo estetsko naravnost; K. Stockhausen, denimo, ne išče več novega materiala, ampak nove pomene (Motte-Haber, 2001). Spet je torej v ospredju emocionalno-semantična raven glasbe, ki pogosto raste iz »prepletenost[i] sodobnega z minulim« (Motte-Haber, 2001). Tudi N. Kompridis poudarja v navezovanju na H. Klotza pomen fikcionalnosti in pripovedništva v postmodernistični umetnosti: razvoj in formalno logiko sta zamenjali retorika in narativnost (Kompridis, 1993). Semantiziranje glasbenega stavka pa je mogoče z uporabo številnih postopkov; tudi v glasbi lahko zasledimo povečano število citatov, simulacije in imitacije historičnih ali popularnih stilov, palimpseste in pastiš. Tako sta večkrat soočeni – sopostavljeni – dve različni glasbeni »resničnosti« ali, v Jencksovi dikciji, v postmodernistični glasbi delujeta vedno dva koda – značilno je hkratno distanciranje od modernizma (in iskanje zavetja v historizmu) in navezovanje nanj (Danuser, 1990b).

Značilnosti postmoderne družbe je mogoče sežeti in postaviti v medsebojno odvisnost. Številne tehnološke spremembe, ki jih je postmoderna podedovala od moderne, so prestavile poudarek od težke industrije k ponudbi storitev – v središču so se znašli mediji. Zaradi svoje razširjenosti in megalomanskih potreb vsak dan ustvarjajo množstvo informacij, ki daleč presega zmogljivost našega dojemanja. V konkurenčnem kapitalističnem boju za prevlado na medijskem tržišču so mediji celo pripravljani kreirati informacije, ki nimajo zveze z resničnostjo. Tako se ustvarjajo simulakri, za katere v realnosti ne najdemo modela. Resničnost resničnosti je omajana. Informacije so postali izpraznjeni znaki, brez svojega pomena (označenega), podobno je v multinacionalnem kapitalizmu izgubilo svoje vrednost tudi blago – namesto njega kupujemo tržne znamke, logotipe. Podoba in njen privid sta zmagala nad vsebino in resničnostjo – živimo v času materialnosti. Duhovno je izprazen tudi jezik – spreminja se v zaporedje označevalcev, brez rednih označencev: pluralnosti različnih svetov oziroma resničnosti se pridružuje pluralnost »jezikovnih iger«, ki se formirajo vsakič sproti znotraj dvogovorov manjšin. Moderna utopija po univerzalnosti ni več mogoča. Pluralnost jezikovnih iger in resničnosti pa ustvarja nelagodje tudi v subjektu. Ta je shizofren – sredi različnih resničnosti se ne zna več orientirati, njegovo izgubljenost pa samo še potrjuje izguba pojmovnega centra in razbitje zgodovinskega

loka kot zaporedja inovacij. Zaradi neznosnega tempa sprememb, ki so v veliki meri zaznamovale modernizem, postaja novost sama šablonska, s tem pa postane razločevanje med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo praktično nepomembno – linearni zgodovinski tok je pretrgan (Pompe, 2011a).

Nove tehnologije in izumi, predvsem pa njihov nenavadni razrast in tempo, so omajali vero v pozitivnost stalnega napredovanja, kar je hkrati oslabilo idejo zgodovinskosti. Takšno omajano dožemanje linearnega zgodovinskega toka omogoča bolj sproščen dialog s tradicijo in s tem prestopanje mej med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo. Ker novo delo v teh pogojih ni več nujno avtentično, saj se je v njem mogoče nasloniti na že znane, tradirane vzorce, so postmodernistična dela pluralistična; v njih se najrazličnejše tradicije združujejo s povsem novimi prvinami. Pluralizem časovne osi – torej druženje sočasnega z nesočasnim – se seli tudi na kulturološko os: različnim vzorcem preteklosti in prihodnosti se pridružijo še različni kulturni modeli in ravni. Postmodernistično delo je zaradi vdora različnih vplivov močno fragmentirano, razkosano in tudi neenotno. V njem delujejo včasih zelo disparatni vzorci, zato jih je mogoče razumeti le, če obvladamo najrazličnejše kulturne in umetniške »jezike« ali kode. Množica jezikov pa ne postavlja ovir za razumevanje, kot je bilo to še značilno za »čista«, organska, a izredno kompleksno strukturirana modernistična dela – pluralnost različnih jezikov omogoča tudi večjo izbiro: vsaj katerega izmed ponujenih kodov namreč lahko razume tudi širši del občinstva, hkrati pa njihova raznolikost nagovarja bistveno večji delež potencialnih konzumentov kulture. Prav zaradi te postmodernistične osredotočenosti na recepcijo mnogi postmodernistična dela povezujejo z ironijo in zabavo – mej med kulturnim in strogo umetniškim ni več mogoče enoznačno začrtati, kulturno se je razlilo čez celotni družbeni prostor, »velika ločnica« (*great divide*) je ukinjena (Huyssen 1986a, 59).

Iz pregleda eksplicitne poetike Lojzeta Lebiča smo razbrali, da njegov odnos do umetnosti in skladateljevanje v veliki meri zaznamujejo mnoge napetostne dvojice – že to dejstvo bi lahko pričalo o skladateljevi postmodernistični estetiki. Vendar ne prehitevajmo s tem zaključkom. Ali niso morda te razpetosti posledice nekakšnega »vmesnega« stanja, kolebanja med modernizmom in postmodernizmom? Po vstopu v skupino Pro musica viva, ki si je prizadevala za »novo«, in začetnih, poznoromantičnih in nato tudi še šolskih neoklasicističnih in neobaročnih (Hindemith) tipanjih se je Lebič pod vtisom obiska Varšavske jeseni in Darmstadta zavezal modernističnim iskanjem. To je razvidno tako iz svobodnejše izrabe dodekafonije kot tudi iz prvobitne zvočnosti, osvobojene konvencij in modelov preteklosti. Lebič od tega »preboja« sredi šestdesetih let naprej uporablja ekskluzivno modernističen glasbeni material in kompozicijske tehnike. Tradicionalni tonalni red se je podrl, vsa sozvočja

so enakovredna, prav tako različni šumi in zveni, odprle so se različne možnosti povezovanja inštrumentov, harmonije se največkrat združujejo v goste clustre, »nove« zvočnosti pa so lahko tudi posledica izrabe razširjenih izvajalskih tehnik na različnih glasbilih. Med kompozicijskimi tehnikami se Lebič najprej spogleduje z dodekafonijo (ekspozicija dveh vrst v *Sentencab* in na videz najdoslednejša uresničitev v *Recitativu in skercu*), v primeru *Glasov* tudi s serializmom, nato pa prevzema postopke, s katerimi se je lahko seznanil predvsem v Varšavi. Med temi je na prvem mestu aleatorika (zlasti njena »kontrolirana« varianta), s katero je povezana proporcionalna notacija, ki hkrati služi kot odmik od tradicionalnega, »periodično« urejenega notiranja metruma in kot olajšava pri zapisovanju neregularnih ritmičnih oblik. Mestoma se Lebič odpira tudi prosti improvizaciji (logično je, da se ta največkrat naseli v skladbe za solistična glasbila, kot so *Aprilske vinjete*, *Okus po času, ki beži*, *Invokacija*, odsek za solistično tubo v *Intradi*, v katerih skladatelj določene odseke namenja glasbenikovim improvizacijskim akcijam, včasih povsem prosto in včasih s pomočjo nakaznih modelov). Zanimivo je, da se takšni improvizacijski izmiki ponavadi v formalnem pogledu znajdejo nekje na začetku druge tretjine skladbe, torej na formalnem višku oziroma na identičnem mestu kot semantične enklave, kar daje takšnim preходом ponovno visoko povedno vrednost – improvizacijsko kot razvezano, svobodno, divje.

Na formalni ravni se Lebič mestoma poslužuje odprte forme, vendar je tudi ta spretno »kontrolirana« in ne določa formalnih robov celotnih del, temveč predvsem posamezne odseke. Največkrat gre za možnost, da interpret izbira različne »poti« med danimi obrazci, modeli ali oblikovnimi enotami, zato bi bilo celo bolj smiselno govoriti o mobilni formi. Tako je v *Tangramu*, *Simfoniji z orglami*, četrtem izmed *Impromptusov* in z izbiranjem zaporedja »Komentarjev« v *Sonetu*. Podobno formalno odprtost in improvizacijsko razpuščenost lahko skladatelj sproži z uporabo glasbene grafike, ki ukrivlja glasbeno podobo v *Tangramu* (gl. prim. 48) in v *Okusu po času, ki beži* (gl. prim. 52). A vendarle se v večini primerov izkaže, da so Lebičevi oblikovalni postopki trdno usidrani v predmodernistični tradiciji; tako je formalni lok pogosto značilno tridelen, včasih simetričen ali zrcalen, lahko se približuje tudi kakšnemu arhetipskemu modelu, kamor bi lahko umestili značilno sonatno idejo najavljanja – izpeljevanja – vračanja.

V Lebičevih delih torej najdemo več slogovnih plasti: modernistični material (ta je lahko posledica razširjenih izvajalskih tehnik) in postopke ter predmodernistične ali morda kar arhetipske oblikovalne principe. Lebič ni radikalni modernist, ne zanima ga rušenje glasbe kot institucije Umetnosti (torej: avantgarda), zavezan je etosu iskateljstva, inovativnosti in v njem skrite iskrenosti. Takšni »večslojni« slogovnosti se v osemdesetih letih pridružijo nekateri tipični postmodernistični

postopki, ki deloma odmevajo tudi v glasbenem materialu: prevladujočo serialno oziroma kromatično kontrolo tonskih višin zamenjajo značilne lestvice ter goste akordske grozde bolj premišljeno in klasično grajene harmonije, ki upoštevajo akustične značilnosti alikvotnega niza, ali t. i. »obogatene« harmonije (osnovno predstavljajo tradicionalno terčno grajeni trizvoki, ki pa jim skladatelj dodaja še harmonsko tuje tone, ki akordsko osnovo barvajo).

Toda pomembnejše kot te spremembe na materialni ravni je povečano število semantičnih enklav oziroma glasbenih postopkov, ki širijo možnosti semantičnih asociacij in najpogostejše nastajajo s pomočjo druženja raznolikega ali postavljanja izstopajočega v prevladujoči »enodomni« kontekst. Taki semantizirani »trenutki« lahko nastopijo v obliki citatov, simuliranih citatov, palimpsestnega presevanja starejših, arhetipskih slogovnih plasti, aluzij ali sopostavljanj različnih: skupaj lahko trčita dve slogovno dispartni kompozicijski tehniki, žanrska obrazca, slogovna impulza ali postopka. Lebiču nikoli ne gre za potujevanje starejših slogov ali za vaje v historičnem smislu – pomembna je »pripovedna« moč, ki nastane ob konfrontaciji »sveta« okruška z modernističnim »svetom« preostale okolice.

Posebej pomenljivo je, da lahko posamezne tehnike, ki se jih da povezati z modernizmom ali postmodernizmom, srečamo v vseh obdobjih Lebičevega ustvarjanja; tako na primer palimpsestno sopostavljanje zaznamuje tako zgodnji samospev *Godci* kot tudi kasnejšo kantato *Božične zgodbe* – torej skladbi, ki ju v letnicah nastanka loči skoraj pol stoletja. Skladateljevo poziciranje tako ni enostransko in enostavno. Skladatelj sam poudarja svojo zvestobo modernizmu, obenem pa izpostavlja tudi zavezanost veliki tradiciji zahodnoevropske umetne glasbe od Josquina do Gustava Mahlerja, medtem ko je do postmodernizma v svojih estetskih proklamacijah odločno odklonilen, kar se zdi še posebej nenavadno, saj sam od osemdesetih let dalje uporablja mnoge ekskluzivno postmodernistične postopke. Toda natančna razgrnitev skladateljeve eksplicitne poetike razkriva, da je Lebičeva zavrnitev postmodernizma povezana predvsem z njegovo neetičnostjo: razpadom vrednot, razsrediščenjem, izgubo orientirjev, koncem »velikih zgodb«, implozijo popularnega in visoko-umetniškega ter vsesplošnim izenačevanjem. Na etični ravni se zato skladatelj distancira od postmodernizma, v svojo poetiko pa vendarle sprejema postmodernistično semantiziranje, ki nastaja s sopostavljanjem različnih svetov. Prav na ta način se lahko izvije »iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina modernizma« (Košir, 1996, 23) in povrne glasbi »nekaj izgubljene zmogljivosti govorice« (Dekleva, 1994).

Vprašati se velja, ali je podoben niz sprememb mogoče odkriti tudi pri skladateljih v tujini, ali je Lebiču kot zgled služil kak izstopajoč kompozicijski opus. Ugotovimo lahko, da Lebičev opus izkazuje marsikatero sorodnost predvsem z dvema

skandinavskima skladateljema, Litovcem Broniusom Kutavičiusem (1932) in Estoncem Veljom Tormisom (1930). Zanesljivih podatkov o kontaktih med baltskima skladateljema in Lebičem ni: Kutavičius in Tormis sta sicer posnetke svoje glasbe izdala pri mednarodnih založniških hišah, a Lebič zatrjuje, da ne pozna Kutavičiusove glasbe in da mu je znanih le nekaj Tormisovih zborov,¹⁰⁶ po drugi strani pa ni preveč verjetno, da bi Kutavičius in Tormis poznala Lebičevo glasbo. Edino priložnost za to bi imela na nekaterih mednarodnih festivalih sodobne glasbe, toda to ni posebej verjetno. Še več, ko je bila v devetdesetih letih Lebičeva glasba predstavljena na nekaj mednarodnih festivalih (predvsem izvedbe na Svetovnih glasbenih dnevih), je bil značilni osebni skladateljski slog vseh treh avtorjev že izdelan, kar pomeni, da skupne točke med skladatelji niso posledica neposrednih kontaktov ali vplivov – vzroke za njihov obstoj je treba iskati v podobnih kontekstualnih pogojih.

Skupne zveze med temi tremi skladatelji je mogoče povzeti v naslednjih točkah (Pompe, 2013):

- dela Kutavičiusa, Lebiča in Tormisa so težko žanrsko določljiva; največkrat so razpeta med več žanrov in mešajo vokalne žanre z gledališkimi, liturgičnimi in instrumentalnimi
- pogosto uporabljajo netradicionalne inštrumente (ljudski inštrumenti, igrače, zvoneči objekti)
- značilna je izraba neprofesionalnih glasbenikov, ki igrajo na priročna glasbila ali povsem enostavne figure na tradicionalne inštrumente, česar se lahko nauči tako rekoč kdorkoli
- karakter del je pogosto ritualističen
- glasbene akcije pogosto prestopijo v scenske geste, zaradi česar se dela prično približevati gledališkosti
- pogosti so namigi na ljudsko glasbo (citati ali simulirane aluzije)
- notacija je v svoji grafični izvedbi lahko nosilka simboličnih pomenov (krožne strukture, starodavni notacijski tipi, notacija v obliki simboličnih elementov)
- pomembna je ideja prostorskega zvoka; glasbeniki se pogosto premikajo v prostoru in obkrožajo občinstvo, kar še poudarja idejo rituala, v katerem ni ločnice med izvajalci in občinstvom
- vsi trije skladatelji skušajo predstaviti neznano glasbo iz namišljene, starodavne preteklosti
- vsi trije uporabljajo zelo široko slogovno paleto, s katero vzbujajo različne aluzije; njihova glasba je slogovno heterogena, kar je tipična značilnost post-modernistične glasbe.

106 V pogovoru s skladateljem junija 2012.

Da bi odkrili vzroke za te paralele, moramo perspektivo zaobrniti od teksta h kontekstu. Vsi trije skladatelji so živeli v večnacionalnih državah (Sovjetska zveza, Jugoslavija), v katerih so njihovi narodi še vedno hrepeneli po lastnih, neodvisnih nacionalnih državah. Litovci, Estonci in Slovenci so poskušali vzpostaviti svoje nacionalne identitete v času pomladi narodov v 19. stoletju (v tem času so ustanovljene osnovne nacionalne institucije, med njimi tudi glasbene; Potocco, 2013, 112; Lippus, 1999, 52), medtem ko so bila v 20. stoletju takšna nacionalna čustva po krajšem obdobju neodvisnosti znova potlačena (v baltskih državah zaradi t. i. »rusifikacije« in v Jugoslaviji z doktrino »bratstva in enotnosti«). Zato so bile tudi v drugi polovici 20. stoletja Litva, Slovenija in Estonija majhne države (prva s tremi milijoni prebivalcev največja in zadnja s samo enim milijonom najmanjša) z majhnimi možnostmi, da bi bile predstavljene kot suvereni, »zgodovinski« narodi. Vse tri države so pripadale vzhodnemu bloku,¹⁰⁷ ki ga je politično obvladoval komunistični totalitarizem, politična ureditev, ki je svoje sledi pustila v vseh oblikah družbenega življenja, tudi v kulturi, kjer je doktrina socialističnega realizma narekovala izbiro sloga, umetniške tehnike, vsebine in materiala. Te specifične koordinate, ki so zaznamovale umetniški razvoj Kutavičiusa, Lebiča in Tormisa, so bile v ostrem kontrastu s situacijo na drugi strani železne zaves. Kutavičius, Lebič in Tormis so pripadali narodom brez močne nacionalne samozavesti in s šibko tradicijo umetniške glasbe, hkrati pa je bil socialistični realizem sovražno nastrojen do modernizma, ki je na Zahodu prekinjal zadnje vezi z ostanki tradicionalnega glasbenega »jezika«. Vsi trije skladatelji so se torej soočali s podobno dilemo: kako ohraniti lastno glasbeno identiteto in glasbeno identiteto svojih nacij ob hkratnih kulturno-političnih zahtevah po vsesplošni razumljivosti?

V luči teh spoznanj je mogoče razumeti tudi močno nagibanje k ritualizaciji, uporabo ljudskih instrumentov, originalnega ali simuliranega ljudskega materiala in aluzije na starodavne, poganke čase. Prizadevanja za simuliranje glasbe starodavne preteklosti lahko razumemo kot poizkus iskanja esence nacionalne identitete: nacionalne korenine so trdno zasidrane v poganski predzgodovini. Tipično je, da Litovci, Slovenci in Estonci, ki niso trdno zakoreninili svojih nacionalnih identitet v 19. stoletju, iščejo svoje nacionalne simbole in heroje v oddaljenih, predzgodovinskih časih. Kutavičiussovo glasbo in ideje so Litovci razumeli kot manifest ali deklaracijo neodvisnosti (Jankauskiene, 1996, 499), medtem ko je bila Tormisova glasba pomembna zakladnica etnične identitete (Anderson, 2000, 24).

107 V primeru Jugoslavije je seveda treba biti previdnejši, saj je Tito s skupino še nekaterih drugih tujih državnikov ustanovil t. i. gibanje nevrščenih.

Toda mistični, predzgodovinski čas, obtežen z mističnimi simboli, krožnim dojetjem časa, ritualnimi akcijami in gestami in posebno, kvazi liturgično logiko je izpolnil še drugo pomembno nalogo, povezano z odsotnostjo religiozne svobode v socialističnih državah. Kutavičius, Lebič in Tormis so vzpostavili neke vrste liturgijo, ki ni asociirala na krščanstvo in zato cenzorjem ni bila sumljiva. A takšen proces ritualizacije je treba opazovati v tesni povezavi z nejasno žanrsko opredeljenostjo skladb in njihovo bližino z gledališkimi formami. Negotovosti v povezavi z žanrom in mešanimi formami, ki prestopajo meje med vokalno in instrumentalno glasbo, absolutno glasbo in gledališčem, so zakrile bistvo in socialno vsebino skladb, ki jih je bilo mogoče razumeti kot nedolžno, igrivo, celo naivno soočanje z oddaljeno preteklostjo in ne kot močne politične izjave, kar so v resnici bile.

Lebičevo delo od osemdesetih letih naprej lahko obvelja za postmodernistično: skladatelj res uporablja mnoge značilno modernistične strategije (organska povezanost dela, ves material izhaja iz enostavne praelice) in kompozicijske tehnike (racionalna kontrola posameznih glasbenih parametrov, najširši tonski prostor, aleatorični nastavki, harmonski grozdi, izmikanje metrični periodičnosti, prvenstvo dinamičnih kategorij in teksturnih premen), vendar hkrati išče bolj poudarjeno povednost glasbenega toka (»razpoznavna znamenja«, »pripovedna moč«, »grammatikalni občutek«). Slednje dosega z integracijo nemodernističnih postopkov in materialnosti, ki funkcionirajo kot nekakšni »otoki spomina« (morda tudi toposi) in s tem odpirajo široko polje semantične asociativnosti. Takšne procese lahko sproži že izpeljevanje materiala iz enotnega jedra ali tehnika ponavljanja glasbenih drobcev, ki jih poslušalec poveže z značilno sistematiko tradicionalne glasbe, torej z motivičnim delom, s čimer se sprožajo »zveze, ki jih lahko razume poslušalec preko svojega spomina« (Pasler, 1993, 19). Na teh mestih prihaja v resnici do druženja različnih svetov – modernističnega in nemodernističnega. Lebič se tako sicer ne odpoveduje modernističnim postopkom in tehnikam; tisto, kar se spremeni glede na njegov glasbeni stavek iz poznih šestdesetih in tudi zgodnjih sedemdesetih let, je povezano s »semantičnimi enklavami« in deloma z njihovim številom. V prevladujočo modernistično zvočnost skladatelj »poseje« nekaj izstopajočih mest, na katerih pride do križanja in ostrega kolidiranja različnih kontekstualnih vzorcev, kar ustvarja povednost. Modernistična zvočnost s tem izgublja svojo značilno abstraktnost in hermetizem ter se odpira semantičnemu tolmačenju. Prav v slednjem pa kaže iskati osrednjo značilnost postmodernizma in ne toliko v razsredičenju, popolnem odklonu od modernističnih izrazil in povsem porušeni mejah med visoko in popularno kulturo, kar so predvsem značilnosti postmoderne kulture, ki jo Lebič ostro zavrača.

4.4 Namesto zaključka

Z razčlenitvijo treh problemsko-tematski sklopov se zaključuje krožna struktura monografije, v kateri smo preučili vse tri nivoje »totalnega glasbenega dejstva« (Nattiez, 1990):

- *poietičnega* z analizo Lebičeve »eksplicitne« poetike
- *imanentnega* z analizo skladateljevih simfoničnih del in
- *estezičnega* s široko zastavljeno problematiko treh tematskih sklopov, iz katerih lahko razberemo bistvene značilnosti skladateljevega ustvarjanja.

Šele zdaj ko smo opravili vse te tri korake, lahko dokončno potrdimo ob koncu analize skladateljeve eksplicitne poetike zastavljene teze. Številne razpetosti in napetostne dvojice tvorijo konstitutivno bistvo Lebičeve glasbe, ki raste iz njih, njihovega premagovanja in harmoniziranja. Takšne dvojice so med seboj povezane in sprepletene, tako da tvorijo gosto mrežo, ki je razpeta na vseh ravneh glasbene produkcije in recepcije, za razumevanje njihovega »delovanja« pa so najpomembnejši »harmonizatorji« – tisti elementi, ki posredujejo med večkrat diametralno nasprotnimi možnostmi, saj je skladatelj kljub močnim razpetostmi, ki delujejo v njem, ali pa prav zaradi njih, zavezan iskanju srednje, »zlate« poti in ga ne zanimajo skrajnosti. V ospredju je torej značilna dialektična igra: med dvema nasprotnima elementoma posreduje tretji, s katerim je mogoče začrtati »varno«, sredinsko pot. Takšni dialektiki lahko pripišemo metafizične razsežnosti, saj navidezna protislovja ureja nadrejeni etični princip, ki se kaže v razumevanju glasbe kot »duhovnosti«, morda tudi kot »raz-krivanje Biti«.

Skladateljev kompozicijski proces poteka po dveh tirih: najprej natančno začrta delovno skico, v kateri izbrani glasbeni material logično uredi in domisli formalno ogrodje celotne skladbe. V aktu »izpisovanja« glasbenega toka skladatelj v skici začrtana vodila dopolni z intuitivnimi, hipnimi domisleki, tako da se stroga sistematika podre: njena vloga postane predvsem orientacijska – znotraj njenih jasno začrtanih meja se skladatelj šele lahko giblje povsem svobodno. Iz takega navzkrižnega prežemanja racionalne sistematike (racionalno delo se kaže v razporejanju materiala v vrste, lestvice in obrazce, v številnih simetrijah, palindromih, ekonomični izrabi gradiva, preslikavah makroskem na mikronivo, natančnem proporcioniranju, ki ga mnogokrat zaznamujejo vrednosti iz Fibonaccijevega ali sumacijskega zaporedja ter vrste praštevil, tradicionalni kompozicijski postopki: kanoni, inverzije, rakovi obrati itd.) in intuitivnega vdiranja fantazijskih domislekov je razbrati, da skladatelj ne zaupa skrajnostim in zato med napetostnima dvojicama »lovi ravnotežje« s pomočjo zavezanosti etosu, ki se kaže v poudarjanju pomena trdega dela v samem procesu ustvarjanja in v veri v visoko vrednost umetniškega ustvarjanja – samo

popolna predanost lahko svet materialnih tonov, zvokov in šumov spremeni v »zvenečo metafiziko« (Bevc, 1992).

Posledica takega kompozicijskega procesa je glasbena tekstura, ki ne zapada v enoličnost suhe sistematike ali nenadzorovani kaos: Lebič največkrat niza močno kontrastne bloke, v katerih dominira ena v dialektična razmerja vpeta dinamična kategorija, sama konstelacija takih blokov pa je tudi smiselno premišljena, tako da iz nje lahko izraste prava »glasbena zgodba«. Vprašanje semantičnosti glasbe je ponovno razpeto med dva na videz diametralno nasprotno razpeta si pola: Lebičeva glasba (tako zatrijuje predvsem skladatelj sam) naj bi rasla iz povsem glasbi imanentnih virov, vendar lahko v njegovih delih odkrivamo tudi semantične okruške. Na prvi pogled se zdi, da je ta dvojnost povezana z razpetostjo med racionalno sistematiko, iz katere naj bi rasla glasbi imanentna logika, in svobodno intuitivnostjo, preko katere naj bi v glasbeni tok vstopale semantizirane vsebine. Vendar se izkaže, da je semantičnost Lebičevih del v veliki meri odvisna tudi od specifično glasbenih postopkov (predvsem od sintaktičnih zvez in daljših napetostnih lokov, ki jih gradijo dinamične kategorije). Oboje – imanentno glasbena logika in semantiziranje glasbenega toka – je torej v resnici neločljivo povezano, kot »posrednika« med skrajnima poloma pa delujeta etični princip (visoka etičnost tako kompozicijskega postopka kot glasbe same) in arhetip (Lebič se pri formalni gradnji svojih del naslanja na arhetipske oblikovalne modele, ki zaradi svoje splošne razpoznavnosti prinašajo »vsebine«). V »povednost« arhetipskih modelov nas prepričuje tudi primerjalna analiza oblik posameznih Lebičevih simfoničnih del; tako lahko zasledimo, da skladatelj pravzaprav ponavlja ves čas isti oblikovni vzorec – drug za drugim se zvrsti nekaj po principu kontrasta razpostavljenih glasbenih blokov, ki so ujeti v značilni napetostni lok od začetnega »tipanja«, »najavljanja«, »predstavljanja« (nižišče), ki predstavlja osnovo za središčno »izpeljevanje«, »konfrontiranje«, »konflikte« (viški), to pa se proti koncu »povrne« k izhodišču (repriza), se »izgublja« ali »izginja«. Prav zato se zdi smiselna misel, da skladatelj ves čas piše isto skladbo, »da so vse le nadaljevanje tiste ene, ki se je začela pred pol stoletja v senci ravske gimnazije« (Lebič, 2000b, 11).

Prav analiza semantičnosti Lebičevih del daje tudi dobro osnovo za slogovno določitev¹⁰⁸ skladateljevega opusa. Povečan delež semantičnosti (število semantičnih enklav, povezanost vseh elementov glasbenega stavka v semantično zanko) in ne toliko nekoliko spremenjen glasbeni material (namesto dvanajsttotskih vrst specifične lestvice in namesto zgoščenih harmonskih grozdov bolj premišljeno

108 Zanj bi bila nujna tudi primerjava s sočasnimi tokovi v zahodnoevropski glasbi, kjer so se dogajale glavne slogovne spremembe, in analiza vseh vplivov, ki so delovali na Lebiča (predvsem obiski Darmstadta, Varšavske jeseni, seznanjanje s »poetikami« takrat vodilnih skladateljev ipd.).

»nizanje« terc, upoštevanje »spektralnih« harmonskih značilnosti in »obogateni« trizvoki) namreč priča o postopni skladateljevi slogovni spremembi. Z razraščanjem semantičnih okruškov začnejo v posameznih skladbah drug ob drugem živeti različni »svetovi«, o »sopostavljanju« različnega pa pričajo tudi že značilne skladateljeve napetostne dvojice, ki obvladujejo tako kompozicijski proces kot dela sama. Značilni modernistični slog se vse bolj preveša v postmodernističnega, pri čemer skladatelj še ostaja zavezan nekaterim glavnim značilnostim modernizma. Takšen ambivalenten (zopet!) odnos kaže pripisati skladateljevemu odklanjanju »neetičnega« postmodernizma, ki dovoljuje razsrediščenost, heterogenost in neorganskost, izenačitev visokega in nizkega, zaton ideje napredka. Zato ostaja skladatelj glasbeni material še vedno prevladujoče modernističen, medtem ko ga njegova vpetost v arhetipske sheme in nenadni preskoki v druge »svetove« že postavljajo v vrsto tvorcev glasbenega postmodernizma.

Za natančno slogovno določitev moramo naš sinhroni prerez dopolniti z diahronim opazovanjem: kako so se slogovne značilnosti Lebičevih del postopoma spreminjale? Zgodnja dela so še pod vplivom raznolikih impulzov, ki so segli do skladateljevega mladostnega, koroškega okolja (gl. pogl. 3. 1. 1.). Ta učna leta se nadaljujejo s študijem na ljubljanski Akademiji za glasbo, kjer se Lebičev slogovni horizont širi predvsem v skladu s širino/zaprtoostjo njegovih profesorjev (gl. pogl. 3. 1. 2.). To izkazuje *Simfonietta* (1960), ki je tipično šolsko delo; nastala je pod vplivom skladateljevih mentorjev in v zožanem horizontu, brez stika s sočasnimi svetovnimi okolji, kar je bila posledica specifičnega slovenskega konteksta, zato jo zaznamujejo značilne neoklasicistične poteze, zasledimo pa že skladateljev občutek za barvo (bogata in izvirna inštrumentacija) ter formalno uravnoteženost. Prav zaradi takih zožanih pogledov je moralo po vstopu v skupino Pro musica viva slediti še novo spoznavanje, učenje in s tem leta iskanja, »trganja« iz »domačnosti« in tradicije (gl. pogl. 3. 2. 1.). Na začetku skladatelj še potrebuje strogo sistematiko (dvanajsttonske *Sentence*, 1966), s katero se lahko odvrne od tradicionalnega glasbenega izraza, v *Korantu* (1969) pa je kompozicijski postopek že svobodnejši, v ospredju glasbenega stavka so različne texture in energetske zveze, ki rastejo iz konstelacije različnih dinamičnih kategorij. Z dokončno zmago nad dediščino tradicije in z absorpcijo vplivov sočasnih evropskih tokov je nastopil čas visokega modernizma (gl. pogl. 3. 2. 2.). Skladatelj je prečistil svoj glasbeni »jezik«, ki ne niha več tako močno med zavezanostjo tradiciji in njeno popolno negacijo z uporabo najnovejših kompozicijskih tehnik – značilna je uravnoteženost, dominirata pa modernistični glasbeni izraz in material, kar je najjasneje razvidno iz najbolj »abstraktnega« dela tega časa, iz *Glasov* (1973/74). Le nekaj let kasneje nastali *Tangram* (1977) kaže že nove slogovne spremembe: spogledovanje s tradicijo, arhetipskimi modeli in manj

konfliktnim glasbenim materialom ni več »prepovedano« – skladatelj se zaveda mej modernizma, se do njega vse bolj aktivno in osebno opredeljuje ter išče povsem lastno izraznost, ki naj bo neodvisna od tujih vplivov (gl. pogl. 3. 3.). Tako dela, nastala od konca osemdesetih let naprej zaznamujeta individualna izraznost in idejna izčiščenost. Hermetizem modernizma se razkleni, drug ob drugem lahko v isti skladbi bivajo različni glasbeni »svetovi«, zaradi česar postanejo skladateljeva dela bolj »povedna«, to pa nakazuje, da je skladatelj sprejel nekatere osnovne postmodernistične postulate (gl. pogl. 3. 4.). Poveča se število semantičnih enklav, skladatelj »novo gramatikalnost« vzpostavlja s pomočjo sopostavljanja žanrsko, slogovno ali zgodovinsko raznolikih vzorcev ali aluzij, ki prebijajo prevladujoče »morje« modernističnih izrazil.

Zdi se torej, da enoznačno definiranje Lebičeve glasbe sploh ni mogoče, saj ga onemogočajo številna nasprotja, razpetosti in ambivalence. Vendar je v resnici treba le malo obrniti optiko: iz napetostnih dvojic in njihovega premagovanja – tak proces je vpet v značilne dialektične »trikotnike« – raste Lebičeva glasba in njena »metafizična« vsebina. Skladatelj se tega očitno zaveda, saj priznava, da je bilo vse »na dvoje in je tako tudi ostalo. Podeželan in meščan, romantik in stvarnež, tradicionalist in modernist, z razumom na Zahodu (Darmstadt), s slovanskim arhetipom v sebi naravnani na vzhod (Varšavska jesen), od blizu Slovenec-Korošec, od daleč svetovljan« (Barbo, 1995, 18).

5 **Priloge**

5.1 **Seznam skladb Lojzeta Lebiča**

V različne sezname – kronološkega, abecednega in žanrskega – so ujeti vsi bistveni podatki, povezani z deli Lojzeta Lebiča: naslov skladbe, zasedba, letnica nastanka, datum in kraj prve izvedbe, avtorji besedil ter podatki o morebitnem natisu (če letnice ne označujejo leta natisa, je založnik zgolj skrbnik partiture). Kjer podatki manjkajo, jih ni bilo mogoče pridobiti in večinoma niso znani tudi skladatelju samemu. Med seznammi ni seznama skladateljevih notnih izdaj, saj je mogoče podatke o izdaji/jah razbrati iz kronološkega seznama, prav tako niso naštetja skladateljeva dela za gledališče (o tem gl. Lebič, 2014).

Kratice, uporabljene v seznamih:

Ed. DSS – Edicije Društva slovenskih skladateljev

Grlica – Grl

Lj – Ljubljana

NZ – Naši zbori

rkp – rokopis

SF – Orkester Slovenske filharmonije

ZKP RTVS – Založba kaset in plošč Radiotelevizija Slovenija

5.1.1 **Kronološki seznam del**

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1951	<i>Ta drumelca je zvom-lana</i>		priredba ljudske pesmi za mešani zbor		NZ 23 (1971), št. 4–5, str. 86–87	35–36
1954	Želje		mešani zbor (V. Konjar)	2. 7. 1994, Pliberk (Avstrija)	rkp	36
1955	<i>Sonatina</i>		klavir			34
1956	<i>Prélude, Sarabanda, Menuet, Gigue e Toccata</i>		klavir			34
	<i>Dete jezdi na kolenih</i>		mladinski/otroški zbor (F. Levstik)		rkp	36
	<i>Ne vem, kdo je bolj tožen</i> (rev. 1985)		mešani zbor (J. Murm Aleksandrov)	7. 6. 1985, LJ	NZ 37 (1985), št. 3–4, str. 90–92	36
	<i>Pet pesmi</i> (1956–2000)	»Koča na samoti« (F. Bevk), »Godci« (A. Boštele), »Moje samote« (1962/ rev. 1996; J. Ovsec), »Vres« (1998; F. Sušnik), »Krilata noč« (2000; B. Senegačnik)	samospevi za basbari-ton in klavir		Edicije Glasbene matice, LJ 2008	35, 37–40
1957	<i>Suita</i>	Intrada, Pastoral, Gavotta	klavir		rkp	35, 44–45, 258
	<i>Preludij in etuda</i>		klavir		rkp	35, 43–44
1958	<i>Allegro giusto in Allegro ma non troppo</i>		klavir			35
	<i>Vem, da je zopet pomlad</i>		mešani zbor (avtor besedila neznan)		NZ 28 (1966), št. 1, str. 12–16	37

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1958	<i>Štiri Kosove/love pesmi</i> (1958–2008)	»V somrak zvoni«, »Tih večer«, »Opolnoči« (rev. 2008), »Skica na koncertu« (2008; S. Kosovel)	samospevi za visoki glas in klavir		Kulturno društvo Mo- horjan, Prevalje 2013	40–43
	<i>Suita za pihala</i>		pihalni kvintet		rkp (založeno)	–
1959	<i>Sonatina</i>	<i>Allegro, Adagio–Presto</i>	violina, klavir	2. 6. 1959, Lj	Ed. DSS 421, 1962	45–46, 257
1960	<i>Sonata</i>	<i>Allegro non troppo</i> , <i>Passacaglia</i>	klarinet, klavir		rkp	46–48
	<i>Simfonietta</i>	<i>Allegretto – Allegro non tropp, Andante sostenuto, Allegro energico</i>	simfonični orkester	1960, Lj	rkp	12, 48–55, 257, 260–261
	<i>Visoki rej</i> (rev. 1993)		obdelava ljudskih pesmi za mešani zbor	1963, Lj	<i>Izbrani zbori</i> , Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Lj 1998	55
1962	<i>Trauniče so žie zalene</i>		priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1963, Lj	NZ 22 (1970), št. 3–4, str. 67–68	55–56
	<i>Concertino per cinque</i> I, II, III		klarinet, vibrafon, violi- na, viola, violončelo	17. 6. 1964, Lj	rkp	57–59
1963	<i>Tih gaj</i> (rev. 1995)		mešani zbor (D. Kette)	1965, Lj	<i>Izbrani zbori</i> , Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Lj 1998	56
1964	<i>Pesem nosačev žita</i>		mladinski zbor (orien- talsko besedilo)	1965, Kranj	Grl 11 (1966), št. 1–2, str. 18	56
1965	<i>Oglas</i>		mladinski zbor (D. Mevlja)		Grl 11 (1966), št. 4–5, str. 56–57	56

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1965	<i>Napisi</i>	I, II, III	flavta, klarinet, troben- ta, pozavna, tolkala, harfa, violončelo		rkp	57, 59–60 , 80
	<i>Meditacije za dva</i> (rev. 1972)	I, II	viola, violončelo	13. 1. 1965, Lj	Ed. DSS 466, 1972	13, 57, 60–62 , 80, 261
	<i>Požgana trava</i> (rev. 1986)	»Tvoj glas«, »Vrnitev«, »Ujeti volk«, »Fragmenti« (D. Zajc)	ciklus samospevov za mezzosopran in simfonični orkester	17. 1. 1966, Lj	Ed. DSS 338, 1972	13–14, 17, 57, 62–68 , 213, 257
1966	<i>Fčelica zlelela</i> (rev. 1991)		priredba ljudske pesmi za moški zbor	24. 5. 1991, Prevalje	NZ 43 (1991) št. 3–4, str. 98–105	55, 67
	<i>Sentence</i>		2 klavirja, simfonični orkester	16. 3. 1967, Lj	Ed. DSS 518, 1990	13–14, 16, 68–77 , 80, 88, 92, 117, 252, 258, 260, 262, 272, 285, 292
						102–104 , 258, 285
1967	<i>Impromptus I–IV</i>	Zaporedje, Ponavljan- je, Točka, Krog (1974)	klavir	1967 (I–III), 23. 4. 1974 (IV), Lj	Ed. DSS 679, 1975	77–78
1968	<i>kons (b)</i> (rev. 1974)		3 klarineti, tolkala, harfa, 2 violini, viola, violončelo	22. 9. 1968, Radenci	Ed. DSS 464, 1973	
	<i>Ekspresije</i>		violna, violončelo, klavir	21. 1. 1969, Ljubljana	Ed. DSS 465, 1972	80–81 , 101
	<i>Črn možček</i>		otroški zbor (B. Zem- ljič)	24. 4. 1969, Lj	Grl 12 (1967/68), št. 4–5, str. 102	56, 105
1969	<i>Korant</i>		simfonični orkester	21. 10. 1969, Gradec (Avstrija)	Ed. DSS 462, 1972	15, 81–92 , 97, 111–112, 155, 258, 261, 271, 275, 292

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1970	<i>kons (a)</i>		flavta, klarinet, rog, tolkala, klavir, harfa, violina, viola, violončelo	18. 11. 1970, Opatija (Hrvaška)	Ed. DSS 463, 1974	15, 77–80 , 274–275
1971	<i>Nicina</i> (rev. 1981)		simfonični orkester	22. 3. 1972, Lj	Ed. DSS 497, 1988	15, 17, 92–101 , 151, 260–262, 272–273, 281
1973	<i>Atelier</i>		violina, klavir	24. 4. 1973, Lj	Ed. DSS 585, 1974	100–101
	<i>Vožnja</i>		2 mladinska/ženska zbora (S. Kosovel)	16. 1. 1979, Lj	<i>Gr</i> 17 (1974/75), št. 1–2, str. 28	105 , 148
1974	<i>Pesek</i>		moški zbor (M. Kravos)	19. 11. 1976, Lj	<i>NZ</i> 22 (1970), št. 1–2, str. 18	105–106
	<i>Glasovi</i>		godala, tolkala, brenkala	6. 10. 1985, Lj	Ed. DSS 563, 1976	16, 80, 106–117 , 150, 159, 258, 260–262, 271, 275, 285, 292
1975	<i>Dogodki</i>	<i>Presto, Con moto, Vedro – odprto</i>	pihalni kvintet, tolkala	15. 5. 1975, Zagreb	rkp	80, 117–118 , 260
	<i>Atelje II</i>		elektro-akustična kompozicija za magnetofonski trak	9. 10. 1975, Beograd (Srbija)		118 , 122
1976	<i>Sonet</i>		klavir	19. 1. 1977, Lj	Ed. DSS 850, 1979	118–121 , 258, 285
	<i>Atelje III</i>		violončelo, magnetofonski trak (obdelava <i>Ateljeja II</i>)	15. 6. 1976, Lj	Ed. DSS 1389	118, 121–123
	<i>Spomin</i>	»Samogovor« »Pesem« »Ples« »Koda« (F. Puntar)	mladinski/ženski zbor, recitator, tolkala	29. 5. 1982, Zagorje ob Savi	<i>Gr</i> 20 (1978), št. 3–5, str. 42–56	56, 125–126

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1977	<i>Chalumeau</i>		klarinet	5. 4. 1977, Lj	Ed. DSS 849, 1978	124–125, 174
	<i>Tangram</i>		komorni orkester	13. 11. 1977, Opatija	Ed. DSS 851, 1980	16, 27, 125–139, 141, 157, 170, 261–262, 272–273, 285, 292
1978	<i>Epicedion</i>	I, II, III, IV – Glasba slovesa	violina, akordični instrument	12. 11. 1986, Lj	Ed. DSS 964, 1983	125, 139–141, 209, 239, 273–274
	<i>Črno-belo</i>		klavir	1978, Lj	<i>Grč</i> 25 (1983), št. 1–2, str. 15	56, 141
1978	<i>Okus po času, ki beži</i>		orgle	24. 7. 1979, Split (Hrvaška)	Ed. DSS 965, 1981	125, 141–143, 273, 285
	<i>Šocej, moj sel</i>		priredba ljudske pesmi za moški ali ženski zbor	12. 5. 1978, Prevalje	rkp	143
1979	<i>Kvartet za tolkala</i>		tolkala	14. 11. 1979, Opatija (Hrvaška)	Ed. DSS 988, 1982	143–145
1980	<i>Čas</i>		moški zbor (J. Šešerko)	15. 5. 1981, Prevalje	<i>NZ</i> 33 (1981), št. 1–2, str. 30	145–146
1981	<i>Luba v igred se rodi</i>		priredba ljudske pesmi za mešani zbor		<i>NZ</i> 27 (1975), št. 3–4, str. 94	148
1978	<i>Invisibilia</i>	Skrivnost, Strah, Ljubezen, Spomin, Duša, Smrt	violina, klavir	1. 4. 1981, Lj	Ed. DSS 1033, 1986	61, 101, 146–148, 192, 274
	<i>Predpomladna pesem</i>		mladinski/ženski zbor (K. Destovnik Kajuh)	15. 12. 1981, Lj	<i>Grč</i> 23 (1981), št. 3–5, str. 43	148

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1982	<i>Novembrske pesmi</i>	<i>Mesto, Moderato assai, Con moto allegro, Impetuoso, Giusto rubato</i> (M. Jarc), <i>Moderato assai, Mesto</i>	mezzosopran, simfonični orkester	6. 10. 1983, Lj	Ed. DSS 1011, 2004	17, 149–152 , 158, 160, 167, 207, 217, 258
1983	<i>Godalni kvartet</i>	4 stavki	godalni kvartet	2. 10. 1985, Berlin (Nemčija)	Deutscher Verlag für Musik 8426a, 1987	125, 152–155
	<i>Štiri Kocbekove pesmi</i>	»Melodija«, »Spomin«, »Najstarejša mati«, »Zaspi, šumenje vetra« (E. Kocbek)	samospevi za srednji glas in klavir	1. 10. 1983, Radenci	Ed. DSS 1019, 1989	125, 155–158 , 258, 274
1985	<i>Uvertura za tri instrumentalne skupine</i>		simfonični orkester, razdeljen v tri skupine	19. 4. 1985, Zagreb (Hrvaška)	Ed. DSS 1138	17, 125, 158–167 , 260, 262, 272
1986	<i>Fauvel '86</i>	»Flatterie«, »Avarice«, »Uilenie«, »Variété«, »Envie«, »Lâcheté« (Roman de Fauvel, J. Ukmar, J. Menart, M. Jesh)	vokalno-instrumentalno scensko delo za pevske soliste, mešani zbor, klavir, tolkala, priročna glasbila in magnetofonski trak	31. 5. 1986, Lj	Ed. DSS 1280	17, 27, 125–126, 158, 167–174 , 218, 275
	<i>Per oboe (Chalumeau II)</i>		oboa	6. 11. 1987, Opatija (Hrvaška)	Ed. DSS 1491, 1998	174–175 , 260–261
	<i>Urok</i>	»Zoper otók«, »Zoper kačji pik«, »Zoper hudo kri«	ženski/ mladinski zbor (ljudski uroki)	12. 6. 1987, Komló (Madžarska)	NZ 39 (1987), št. 3–4, str. 95–104	125, 175–177 , 275
1987	<i>Rubato per viola</i>	I, II, III, IV	viola	23. 2. 1989, Berlin (Nemčija)	Ed. DSS 1581, 2001	177–178
	<i>Pesem od zarje</i>		priredba ljudske pesmi za moški zbor	16. 4. 1988, Prevalje	NZ 40 (1988), št. 1–2, str. 65–67	55, 95, 97, 178–179

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1988	<i>Hvalnica svetu</i>	»Hvalnica ognju«, »Hvalnica svetu«, »Kronika«, »Zemlja in oganj« (B. Miličković)	2 mešana zbor, klavir štiroročno, tolkala, priročna glasbila, 4 kitare, sintetizator	7. 7. 1988, Niš (Srbija)	Ed. DSS 1281, 2002	67, 125, 176, 179–183 , 185–189, 191, 247, 262
1989	<i>Queensland Music</i>		simfonični orkester	27. 6. 1990, Bris- bane (Avstralija)	Ed. DSS 1246, 2000	5, 17, 26, 67, 176, 180–192 , 247, 253, 260, 262, 272–275, 281
1990	<i>In voce cornus</i>	Prolog, Signal in odmev, Harmonija, Z glasom roga, Epilog	rog	5. 3. 1990, Za- greb (Hrvaška)	Ed. DSS 1754, 2005	177, 192–193 , 241, 244
1991	<i>Od blizu in daleč</i> (gl. <i>Ajdna</i>)	Ptičica svarilka, Kačji kraljič, Jemiji, jemiji zdaj slovo, Otroci uk- lete ptice, Meglice dol popadajo, Godec pred peklom, Se že svita, bo dan	kijunaste flavite, asis- tent (neobvezno)	9. 1. 1991, Opati- ja (Hrvaška)	Ed. DSS 1357, 1997	gl. <i>Ajdna</i>
1992	<i>Recitativ in skerco</i>		klarineti, klavir	17. 1. 1994, Lj	<i>Slovenski skladatelji mladim klarinetistom</i> , Radovljica, Didatka 1993	193–194 , 258, 285
1993	<i>Simfonija z orglami</i>		orgle, simfonični orkester	8. 10. 1993, Lj	rkp	17, 194–201 , 221, 260, 262, 272–273, 285
1994	<i>Povej, povej</i>		priredba ljudske pesmi za moški zbor	25. 9. 1994, Stična	rkp	212–213

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
1995	<i>Rej</i>		harmonika	25. 8. 1995, Lj	Ed. DSS 1520, 1999	201–203, 273
	<i>Ajdna – Glasba o času (gl. tudi Od blizu in daleč in V tihem šelestenju časa...)</i>	»Iz veka vekov«, Ptičica svarilka, Kačji kraljič, »Mozaiki«, Jemlji, jemlji zdaj slovo, Otroci uklete ptice, Meglice dol popadajo, »Iz kamna v vodi«, Godec pred peklom, »Pesem o smrti«, Se že svita, bo dan (G. Strniša)	kijunaste flavte, pevski solisti, mešani zbor, talkata, sintetizator	7. 6. 1996, Prevalje		116, 125–126, 172, 203–206, 212, 218, 274–275, 281
1996	<i>Illud tempus...</i>		trobenta, orgle	27. 6. 1996, Lj	Ed. DSS 1472, 1997	206–208, 275
1997	<i>Aprilske vinjete (Chalumeau III)</i>	<i>Energico con moto, Molto quieto, III, Lentamente rubato</i>	flavta	28. 4. 1997, Lj	Ed. DSS 1490, 1998	208–210, 240, 274, 285
	<i>Letni časi</i>	»Poletje« (Isa), »Jesen« (Bašo, Buson), »Zima« (Hasin, Isa, Šiki), »Pomlad« (Bašo)	mladinski/ženski zbor	30. 5. 1997, Maribor	<i>Izbrani zbori</i> , Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Lj 1998	210–212, 262, 273
	<i>Cantico I – Glasba za orkester</i>	Sonce, Luna in zvezde, Veter in zrak	simfonični orkester	18. 12. 1997, Lj	Ed. DSS 1458, 2010	17, 222–234
1998	<i>Zmeraj moram vandrati</i>		priredba ljudske pesmi za mešani/moški zbor		rkp	213
1999	<i>V tihem šelestenju časa... (gl. Ajdna)</i>	»Iz veka vekov«, »Mozaiki«, »Iz kamna v vodi«, »Pesem o smrti«, (G. Strniša)	mešani zbor		<i>Izbrani zbori</i> , Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Lj 1998	gl. <i>Ajdna</i>

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
	<i>Miti in apokrif</i>	»Se več vemo pa ne povemo«, »Dolgo tiho«, »Godec pred peklom«, »Mirtvaška kost«, »Prosim vzemi me nazaj« (V. Taufer)	basbariton, simfonični orkester	17. 5. 1999, Lj	Ed. DSS 1505, 2007	29, 213–217 , 262
2000	<i>Upanje</i>		madinski/ženski zbor, priorčna glasbila (A. Vodnik, A. Černe)	29. 6. 2000, Nev-ers (Francija)	rkp	221–222 , 245, 275
2000	<i>Božične zgodbe – Puer natus...</i>	Prolog, »Križata noč«, »Pod nočjo«, »Koledniki«, Epilog	kantata za sopran, basbariton, mešani zbor, mladinski zbor in simfonični orkester	17. 12. 2000, Lj	rkp	37, 196, 217–221 , 255, 274–275, 286
2001	<i>Cantico II – Glasba za orkester</i>	Voda, Ogenj, Zemlja, Smrt	simfonični orkester	21. 3. 2002, Lj	Ed. DSS 1600, 2013	234–238 , 271
2002	<i>Dogodki II</i>	Prihod na koncertno prizorišče, I, II	pihalni kvintet	23. 10. 2002, Lj	Ed. DSS 1708, 2004	80, 238–239 , 260, 275
2003	<i>Invokacija</i>	<i>Lento</i> , Interludium, <i>Allegro</i> , Invocatio	klarinet, klavir	10. 7. 2003, Varšava (Poljska)	Samozaložba, Lj, 2007	209, 239–241 , 258, 273–274, 285
2004	<i>Musica concertata</i>	<i>Lento, libero, Andante, Allegro fluente</i>	rog, simfonični orkester	3. 6. 2004, Lj	Ed. DSS 1709, 2007	241–244 , 252
2005	<i>Archiphonia</i>		godalni orkester	6. 11. 2005, Lj	Ed. DSS 1775	244–245 , 253
	<i>Zgodbe/Fables</i>	»Flatterie«, »Avarice«, »Le doute«, »L'amour«, »Et les songs sont« (Roman de Fauvel, J. Ukmar, J. Menart)	mezzosopran, basbariton, mešani zbor, simfonični orkester	22. 2. 2006, Lj	Ed. DSS 1790	172–174

Leto	Naslov	Stavki	Zasedba	Prva izvedba	Publikacija	Stran
2006	<i>Vrtljak</i>		mešani zbor, tolkala, klavir	22. 4. 2012, Lj	rkp	125, 245–248 , 275
2007	<i>Duetino</i>		klarinet, kitara	27. 3. 2008, Lj	Ed. DSS 1893, 2008	248–249 , 274–275
2008	<i>Barvni krog</i>	I, II, III	flavta, klarinet, pozav- na, tolkala, klavir, viola, violončelo	13. 5. 2008, Ljubljana	Ed. DSS 1940, 2009	249–250 , 252–253, 260, 275
	<i>Intrada</i>		4 rogovi, 4 trobente, 3 pozavne, tuba, tolkala	14. 9. 2008, Maribor	Ed. DSS 1979, 2010	250–251 , 262, 285
2009	<i>Diaphonia</i>	<i>Andante – Larghetto</i> , <i>Allegro</i>	klavir, simfonični orkester	13. 4. 2010, Jena (Nemčija)	Ed. DSS 1955	252–253
	<i>Per archi</i>		8 violin, 3 viole, 2 violončela, kontrabas	28. 3. 2009, Lj	Ed. DSS 2002, 2011	253–256 , 262
	<i>Cadenza</i>		2 klavirja	2. 3. 2009, Lj	rkp	–
2011	<i>Glasba za violončelo in orkester</i>		violončelo, simfonični orkester	15. 3. 2012, Lj	Ed. DSS 2011	123–124 , 252
2013	<i>Iz srednjeveškega cvetnika</i>	»Jasnost mišljenja«, »Interludij«, »Evgenij Toledski – Slavček«	sopran, orgle	23. 10. 2014, Lj	rkp	–

5.1.2 Abecedni seznam del

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Ajdna – Glasba o času</i> (gl. tudi <i>Od blizu in daleč</i> in <i>V tihem šelestenju časa...</i>)	kljunaste flavte, pevski solisti, mešani zbor, tolkala, sintetizator	1995	116, 125–126, 172, 203–206 , 212, 218, 274–275, 281
<i>Allegro giusto in Allegro ma non troppo</i>	klavir	1958	35
<i>Aprilske vinjete (Chalumeau III)</i>	flavta	1997	208–210 , 240, 274, 285
<i>Archiphonia</i>	godalni orkester	2005	244–245 , 253
<i>Atelier</i>	violina, klavir	1973	100–101
<i>Atelje II</i>	elektro-akustična kompozicija za magnetofonski trak	1975	118 , 122
<i>Atelje III</i>	violončelo, magnetofonski trak (obdelava <i>Ateljeja II</i>)	1976	118 , 121–123
<i>Barvni krog</i>	flavta, klarinet, pozavna, tolkala, klavir, viola, violončelo	2008	249–250 , 262, 285
<i>Božične zgodbe – Puer natus...</i>	kantata za sopran, basbariton, mešani zbor, mladinski zbor in simfonični orkester	2000	37, 196, 217–221 , 255, 274–275, 286
<i>Cadenza</i>	2 klavirja	2009	–
<i>Cantico I – Glasba za orkester</i>	simfonični orkester	1997	17, 222–234 , 251–253, 259–260, 262–263, 272–273, 275
<i>Cantico II – Glasba za orkester</i>	simfonični orkester	2001	234–238 , 274
<i>Chalumeau</i>	klarinet	1977	124–125 , 174
<i>Concertino per cinque</i>	klarinet, vibrafon, violina, viola, violončelo	1962	57–59
<i>Čas</i>	moški zbor (J. Šešerko)	1980	145–146
<i>Črn možiček</i>	otroški zbor (B. Zemljič)	1968	56, 105
<i>Črno-belo</i>	klavir	1978	56. 141
<i>Dete jezdi na kolenih</i>	mladinski/otroški zbor (F. Levstik)	1956	36
<i>Diaphonia</i>	klavir, simfonični orkester	2009	252–253
<i>Dogodki</i>	pihalni kvintet, tolkala	1975	80, 117–118 , 260
<i>Dogodki II</i>	pihalni kvintet	2002	80, 238–239 , 260, 275
<i>Duetтино</i>	klarinet, kitara	2007	248–249 , 274–275
<i>Ekspresije</i>	violna, violončelo, klavir	1968	80–81 , 101

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Epicedion</i>	violina, akordični inštrument	1978	125, 139–141 , 209, 239, 273–274
<i>Fauvel '86</i>	vokalno-instrumentalno scensko delo za pevske soliste, mešani zbor, klavir, tolkala, priročna glasbila in magnetofonski trak	1986	17, 27, 125–126, 158, 164–174 , 218, 275
<i>Fčelica zleteila</i> (rev. 1991)	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1966	55, 67
<i>Glasba za violončelo in orkester</i>	violončelo, simfonični orkester	2011	123–124 , 252
<i>Glasovi</i>	godala, tolkala, brenkala	1974	16, 80, 106–117 , 150, 159, 258, 260–262, 271, 275, 282, 295
<i>Godalni kvartet</i>	godalni kvartet	1983	125, 152–155
<i>Hvalnica svetu</i>	2 mešana zbora, klavir štiriročno, tolkala, priročna glasbila, 4 kitare, sinteti-zator	1988	67, 125, 176, 179–183 , 185–189, 191, 247, 262
<i>Illud tempus...</i>	trobenta, orgle	1996	206–208 , 275
<i>Impromptus I–IV</i>	klavir	1967	102–104 , 258, 285
<i>In voce cornus</i>	rog	1990	177, 192–193 , 241, 244
<i>Intrada</i>	4 rogovi, 4 trobente, 3 pozavne, tuba, tolkala	2008	250–251 , 262, 285
<i>Invisibilia</i>	violina, klavir	1981	61, 101, 146–148 , 192, 274
<i>Invokacija</i>	klarinet, klavir	2003	209, 239–241 , 258, 273–274, 285
<i>Iz srednjeveškega cvetnika</i>	sopran, orgle	2013	–
<i>kons (a)</i>	flavta, klarinet, rog, tolkala, klavir, harfa, violina, viola, violončelo	1970	15, 77–80 , 274–275
<i>kons (b)</i> (rev. 1974)	3 klarineti, tolkala, harfa, 2 violini, viola, violončelo	1968	77–78
<i>Korant</i>	simfonični orkester	1969	15, 81–92 , 97, 111–112, 155, 258, 261, 271, 275, 292
<i>Kvartet za tolkala</i>	tolkala	1979	143–145

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Letni časi</i>	mladinski/ženski zbor	1997	210–212 , 262, 273
<i>Luba vigred se rodi</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1981	148
<i>Meditacije za dva</i> (rev. 1972)	viola, violončelo	1965	13, 57, 60–62 , 80, 261
<i>Miti in apokrifi</i>	basbariton, simfonični orkester	1999	29, 213–217 , 262
<i>Musica concertata</i>	rog, simfonični orkester	2004	241–244 , 252
<i>Napisi</i>	flavta, klarinet, trobenta, pozavna, tolkala, harfa, violončelo	1965	57, 59–60 , 80
<i>Ne vem, kdo je bolj tožen</i> (rev. 1985)	mešani zbor (J. Murn Aleksandrov)	1956	36
<i>Nicina</i> (rev. 1981)	simfonični orkester	1971	15, 17, 92–101 , 151, 260–262, 272–273, 281
<i>Novembrske pesmi</i>	mezzosopran, simfonični orkester	1982	17, 149–152 , 158, 160, 167, 207, 217, 258
<i>Od blizu in daleč</i> (gl. Ajdna)	kljunaste flavte, asistent (neobvezno)	1991	gl. <i>Ajdna</i>
<i>Oglas</i>	mladinski zbor (D. Mevlja)	1965	56
<i>Okus po času, ki beži</i>	orgle	1978	125, 141–143 , 273, 285
<i>Per archi</i>	8 violin, 3 viole, 2 violončela, kontrabas	2009	253–256 , 262
<i>Per oboe (Chalumeau II)</i>	oboa	1986	174–175 , 260–261
<i>Pesek</i>	moški zbor (M. Kravos)	1974	105–106
<i>Pesem nosačev žita</i>	mladinski zbor (orientalsko besedilo)	1964	56
<i>Pesem od zarje</i>	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1987	55, 95, 97, 178–179
<i>Pet pesmi</i> (1956–2000)	samospevi za basbariton in klavir	1956	35, 37–40
<i>Povej, povej</i>	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1994	212–213
<i>Požgana trava</i> (rev. 1986)	ciklus samospevov za mezzosopran in simfonični orkester	1965	13–14, 17, 57, 62–68 , 213, 257
<i>Predpomladna pesem</i>	mladinski/ženski zbor (K. Destovnik Kajuh)	1981	148

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Prélude, Sarabanda, Menuet, Gigue e Toccata</i>	klavir	1956	34
<i>Preludij in etuda</i>	klavir	1957	35, 43–44
<i>Queensland Music</i>	simfonični orkester	1989	5, 17, 26, 67, 176, 180–192 , 247, 253, 260, 262, 272–275, 281
<i>Recitativ in skerco</i>	klarinet, klavir	1992	193–194 , 258, 285
<i>Rej</i>	harmonika	1995	201–203 , 273
<i>Rubato per viola</i>	viola	1987	177–178
<i>Sentence</i>	2 klavirja, simfonični orkester	1966	13–14, 16, 68–77 , 80, 88, 92, 117, 252, 258, 260, 262, 272, 285, 292
<i>Simfonietta</i>	simfonični orkester	1960	12, 48–55 , 257, 260–261
<i>Simfonija z orglami</i>	orgle, simfonični orkester	1993	17, 194–201 , 221, 260, 262, 272–273, 285
<i>Sonata</i>	klarinet, klavir	1960	46–48
<i>Sonatina</i>	klavir	1955	34
<i>Sonatina</i>	violina, klavir	1958	45–46 , 257
<i>Sonet</i>	klavir	1976	118–121 , 258, 285
<i>Spomin</i>	mladinski/ženski zbor, recitator, tolkala	1976	56, 125–126
<i>Suita</i>	klavir	1957	35, 44–45 , 258
<i>Suita za pihala</i>	pihalni kvintet	1958	–
<i>Šocej, moj sel</i>	priredba ljudske pesmi za moški ali ženski zbor	1978	143
<i>Štiri Kocbekove pesmi</i>	samospevi za srednji glas in klavir	1983	125, 155–158 , 258, 274
<i>Štiri Kosovelove pesmi</i> (1958–2008)	samospevi za visoki glas in klavir	1958	40–43
<i>Ta drumelca je zvozlana</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1951	35–36
<i>Tangram</i>	komorni orkester	1977	16, 27, 125–139 , 141, 157, 170, 261–262, 272–273, 285, 292

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Tihi gaj</i> (rev. 1995)	mešani zbor (D. Kette)	1963	56
<i>Trauniče so žie zalene</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1962	55–56
<i>Upanje</i>	mađinski/ženski zbor, priorčna glasbila (A. Vodnik, A. Černež)	2000	221–222 , 245, 275
<i>Urok</i>	ženski/ mladinski zbor (ljudski uroki)	1986	125, 175–177 , 275
<i>Uvertura za tri instrumentalne skupine</i>	simfonični orkester, razdeljen v tri skupine	1985	17, 125, 158–167 , 260, 262, 272
<i>V tihem šelestenju časa...</i> (gl. <i>Ajdna</i>)	mešani zbor	1999	gl. <i>Ajdna</i>
<i>Vem, da je zopet pomlad</i>	mešani zbor (avtor besedila neznan)	1958	37
<i>Visoki rej</i> (rev. 1993)	obdelava ljudskih pesmi za mešani zbor	1961	55
<i>Vožnja</i>	2 mladinska/ženska zbora (S. Kosovel)	1973	105 , 148
<i>Vrtiljak</i>	mešani zbor, tolkala, klavir	2006	125, 245–248 , 175
<i>Zgodbe/Fables</i>	mezzosopran, basbariton, mešani zbor, simfonični orkester	2005	172–174
<i>Zmeraj moram vandradi</i>	priredba ljudske pesmi za mešani/moški zbor	1998	213
<i>Želje</i>	mešani zbor (V. Konjar)	1954	36

5.1.3 Seznam del glede na zasedbo

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
Skladbe za simfonični orkester (s solisti)			
<i>Simfonietta</i>	simfonični orkester	1960	12, 48–55 , 257, 260–261
<i>Sentence</i>	2 klavirja, simfonični orkester	1966	13–14, 16, 68–77 , 80, 88, 92, 117, 252, 258, 260, 262, 272, 285, 292
<i>Korant</i>	simfonični orkester	1969	15, 81–92 , 97, 111–112, 155, 258, 261, 271, 275, 292
<i>Nicina</i> (rev. 1981)	simfonični orkester	1971	15, 17, 92–101 , 151, 260–262, 272–273, 281
<i>Glasovi</i>	godala, tolkala, brenkala	1974	16, 80, 106–117 , 150, 159, 258, 260–262, 272–273, 281
<i>Tangram</i>	komorni orkester	1977	16, 27, 125–139 , 141, 157, 170, 260–261, 272–273, 285, 292
<i>Uvertura za tri instrumentalne skupine</i>	simfonični orkester, razdeljen v tri skupine	1985	17, 125, 158–167 , 260, 262, 272
<i>Queensland Music</i>	simfonični orkester	1989	5, 17, 26, 67, 176, 180–192 , 247, 253, 260, 262, 272–275, 281
<i>Simfonija z orglami</i>	orgle, simfonični orkester	1993	17, 194–201 , 221, 260, 262, 272–273, 285
<i>Cantico I – Glasba za orkester</i>	simfonični orkester	1997	17, 222–234 , 251–253, 259–260, 262–263, 272–273, 275
<i>Cantico II – Glasba za orkester</i>	simfonični orkester	2001	234–238 , 274
<i>Musica concertata</i>	rog, simfonični orkester	2004	241–244 , 252
<i>Archiphonia</i>	godalni orkester	2005	244–245 , 253
<i>Diaphonia</i>	klavir, simfonični orkester	2009	252–253
<i>Glasba za violončelo in orkester</i>	violončelo, simfonični orkester	2011	123–124 , 252
Vokalno-instrumentalna dela			
<i>Pet pesmi</i> (1956–2000)	samospevi za basbariton in klavir	1956	35, 37–40
<i>Štiri Kosovelove pesmi</i> (1958–2008)	samospevi za visoki glas in klavir	1958	40–43

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Požgana trava</i> (rev. 1986)	ciklus samospevov za mezzosopran in simfonični orkester	1965	13–14, 17, 57, 62–68 , 213, 257
<i>Novembrske pesmi</i>	mezzosopran, simfonični orkester	1982	17, 149–152 , 158, 160, 167, 207, 217, 258
<i>Štiri Kocbekove pesmi</i> (1958–2008)	samospevi za srednji glas in klavir	1983	125, 155–158 , 258, 274
<i>Hvalnica svetu</i>	2 mešana zbora, klavir štiriročno, tolkala, priročna glasbila, 4 kitare, sintetizator	1988	67, 125, 176, 179–183 , 185–189, 191, 247, 262
<i>Fauvel '86</i>	vokalno-instrumentalno scensko delo za pevske soliste, mešani zbor, klavir, tolkala, priročna glasbila in magnetofonski trak	1986	17, 27, 125–126, 158, 167–174 , 218, 275
<i>Ajdna – Glasba o času</i> (gl. tudi <i>Od blizu in daleč</i> in <i>V tistem šelestenju časa...</i>)	kljunaste flavte, pevski solisti, mešani zbor, tolkala, sintetizator	1995	116, 125–126, 172, 203–206 , 212, 218, 274–275, 281
<i>Miti in apokrifi</i>	basbariton, simfonični orkester	1999	29, 213–217 , 262
<i>Božične zgodbe – Puer natus...</i>	kantata za sopran, basbariton, mešani zbor, mladinski zbor in simfonični orkester	2000	37, 196, 217–221 , 255, 274–275, 286
<i>Zgodbe</i>	mezzosopran, basbariton, mešani zbor, simfonični orkester	2005	172–174
<i>Vrtiljak</i>	mešani zbor, tolkala, klavir	2006	125, 245–248 , 275
<i>Iz srednjeveškega cvetnika</i>	sopran, orgle	2013	–

Komorna dela

<i>Suita za pihala</i>	pihalni kvintet	1958	–
<i>Sonatina</i>	violina, klavir	1958	45–46 , 257
<i>Sonata</i>	klarinet, klavir	1960	46–48
<i>Concertino per cinque</i>	klarinet, vibrafon, violina, viola, violončelo	1962	57–59
<i>Napisi</i>	flavta, klarinet, trobenta, pozavna, tolkala, harfa, violončelo	1965	57, 59–60 , 80

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Meditacije za dva</i> (rev. 1972)	viola, violončelo	1965	13, 57, 60–62 , 80, 261
<i>kons (b)</i> (rev. 1974)	3 klarineti, tolkala, harfa, 2 violini, viola, violončelo	1968	77–78
<i>Ekspresije</i>	violna, violončelo, klavir	1968	80–81 , 101
<i>kons (a)</i>	flavta, klarinet, rog, tolkala, klavir, harfa, violina, viola, violončelo	1970	15, 77–80 , 274–275
<i>Atelier</i>	violina, klavir	1973	100–101
<i>Dogodki</i>	pihalni kvintet, tolkala	1975	80, 117–118 , 260
<i>Atelje III</i>	violončelo, magneto-fonski trak (obdelava <i>Ateljeja II</i>)	1976	118, 121–123
<i>Epicedion</i>	violina, akordični inštrument	1978	125, 139–141 , 209, 239, 273–274
<i>Kvartet za tolkala</i>	tolkala	1979	143–145
<i>Invisibilia</i>	violina, klavir	1981	61, 101, 146–148 , 192, 274
<i>Godalni kvartet</i>	godalni kvartet	1983	125, 152–155
<i>Recitativ in skerco</i>	klarinet, klavir	1992	193–194 , 258, 285
<i>Illud tempus...</i>	trobenta, orgle	1996	206–208 , 275
<i>Dogodki II</i>	pihalni kvintet	2002	80, 238–239 , 260, 275
<i>Invokacija</i>	klarinet, klavir	2003	209, 239–241 , 258, 273–274, 285
<i>Duetтино</i>	klarinet, kitara	2007	248–249 , 274–275
<i>Barvni krog</i>	flavta, klarinet, pozavna, tolkala, klavir, viola, violončelo	2008	249–250 , 252–253, 260, 275
<i>Intrada</i>	4 rogovi, 4 trobente, 3 pozavne, tuba, tolkala	2008	250–251 , 262, 285
<i>Per archi</i>	8 violin, 3 viole, 2 violončela, kontrabas	2009	253–256
<i>Cadenza</i>	2 klavirja	2009	–
Solistična dela			
<i>Sonatina</i>	klavir	1955	34
<i>Prélude, Sarabanda, Menuet, Gigue e Toccata</i>	klavir	1956	34

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Suita</i>	klavir	1957	35, 44–45 , 258
<i>Preludij in etuda</i>	klavir	1957	35, 43–44
<i>Allegro giusto in Allegro ma non troppo</i>	klavir	1958	35
<i>Impromptus I–IV</i>	klavir	1967	102–104 , 258, 285
<i>Sonet</i>	klavir	1976	118–121 , 258, 285
<i>Chalumeau</i>	klarinet	1977	124–125 , 174
<i>Črno-belo</i>	klavir	1978	56, 141
<i>Okus po času, ki beži</i>	orgle	1978	125, 141–143 , 273, 285
<i>Per oboe (Chalumeau II)</i>	oboa	1985	174–175 , 260–261
<i>Rubato per viola</i>	viola	1987	177–178
<i>In voce cornus</i>	rog	1990	177, 192–193 , 241, 244
<i>Od blizu in daleč</i> (gl. Ajdna)	kljunaste flavte, asistent (neobvezno)	1991	gl. Ajdna
<i>Rej</i>	harmonika	1995	201–203 , 273
<i>Aprilske vinjete (Chalumeau III)</i>	flavta	1997	208–210 , 240, 274, 285
Zborovska dela			
<i>Ta drumelca je zvozlana</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1951	35–36
<i>Želje</i>	mešani zbor (V. Konjar)	1954	36
<i>Dete jezdi na kolenih</i>	mladinski/otroški zbor (F. Levstik)	1956	36
<i>Ne vem, kdo je bolj tožen</i> (rev. 1985)	mešani zbor (J. Murn Aleksandrov)	1956	36
<i>Vem, da je zopet pomlad</i>	mešani zbor (avtor besedila neznan)	1958	37
<i>Visoki rej</i> (rev. 1993)	obdelava ljudskih pesmi	1961	55
<i>Trauniče so žie zalene</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1962	55–56
<i>Tihi gaj</i> (rev. 1995)	mešani zbor (D. Kette)	1963	56
<i>Pesem nosačev žita</i>	mladinski zbor (orientalsko besedilo)	1964	56
<i>Oglas</i>	mladinski zbor (D. Mevlja)	1965	56

Naslov	Zasedba	Letnica nastanka	Stran
<i>Fčelica zleteila</i> (rev. 1991)	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1966	55, 67
<i>Črn možiček</i>	otroški zbor (B. Zemljič)	1968	56, 105
<i>Vožnja</i>	2 mladinska/ženska zbora (S. Kosovel)	1973	105 , 148
<i>Pesek</i>	moški zbor (M. Kravos)	1974	105–106
<i>Spomin</i>	mladinski/ženski zbor, recitator, tolkala	1976	56, 125–126
<i>Šocej, moj sel</i>	priredba ljudske pesmi za moški ali ženski zbor	1978	143
<i>Čas</i>	moški zbor (J. Šešerko)	1980	145–146
<i>Luba vigred se rodi</i>	priredba ljudske pesmi za mešani zbor	1981	148
<i>Predpomladna pesem</i>	mladinski/ženski zbor (K. Destovnik Kajuh)	1981	148
<i>Urok</i>	ženski/ mladinski zbor (ljudski uroki)	1985	125, 175–177 , 275
<i>Pesem od zarje</i>	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1987	55, 95, 97, 178–179
<i>Povej, povej</i>	priredba ljudske pesmi za moški zbor	1994	212–213
<i>Letni časi</i>	mladinski/ženski zbor	1997	210–212 , 262, 273
<i>Zmeraj moram vandrat</i>	priredba ljudske pesmi za mešani/moški zbor	1998	213
<i>V tihem šelestenju časa...</i> (gl. Ajdna)	mešani zbor	1999	gl. <i>Ajdna</i>
<i>Upanje</i>	madinski/ženski zbor, priorčna glasbila (A. Vodnik, A. Černež)	2000	221–222 , 245, 275

5.2 Članki in intervjuji Lojzeta Lebiča (kronološki seznam)

Leto	Članek/intervju
1966	Lojze Lebič, »Zbor v revoluciji«, <i>Naši zbori</i> 18 (1966), št. 2–3, str. 18–19.
	Lojze Lebič, »Srečko Koporc – Štirje otroški zbori«, <i>Grlica</i> 11 (1966), št. 1–2, str. 27–28.
1967	Lojze Lebič, »Ustvarjalne dileme«, <i>Naši razgledi</i> 16 (1967), str. 55–56.
	Lojze Lebič, »Slovenski skladatelji – Emil Adamič«, <i>Naši zbori</i> 19 (1967), št. 2–3, str. 15–17.

Leto	Članek/intervju
1972	Jakob Jež, »Veselje do petja poglobimo z razumevanjem glasbe«, <i>Grlica</i> 15 (1972/73), št. 3–4, str. 18–20.
1973	Zmaga Kumer in Lojze Lebič, »Ljudska pesem na koncertnem odru«, <i>Grlica</i> 16 (1973/74), št. 1, str. 15–16.
1975	Lojze Lebič, »O slovenski glasbeni ustvarjalnosti«, <i>Koroški fužinar</i> 25 (1975), št. 3, str. 39–41.
1977	Lojze Lebič, »Do Wittna in nazaj. Wittenski dnevi nove komorne glasbe 1977«, <i>Naši razgledi</i> 26 (1977), str. 392.
	Lojze Lebič, »Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji«, <i>Grlica</i> 19 (1976–77), št. 1–2, str. 23.
	Lojze Lebič, »Pogovor o glasbi«, <i>Koroški fužinar</i> 27 (1977), št. 2, str. 41–43.
1978	Metka Zupančič, »S šolsko torbo ne odložimo tudi glasbe«, <i>Grlica</i> 20 (1978), št. 1–2, str. 12–14.
	Lojze Lebič, »Slovenska zborovska ustvarjalnost danes«, <i>Naši zbori</i> 30 (1978), št. 5, str. 38–40.
1979	Lojze Lebič, »Vladan Radovanović: Audiospatial«, <i>Zvuk</i> (1979), št. 4, str. 54.
	Lojze Lebič, »Zagrebski bienale in slovenska glasba v letu 1979«, <i>Grlica</i> 21 (1979), št. 2, str. 3–5.
	Lojze Lebič, »Nekdaj bi se Grk odpravil v Delfe in vprašal«, <i>Delo</i> , 29. 12. 1979.
1980	Lojze Lebič, »Skupno muziciranje ali le družabnost«, <i>Delo</i> , 8. 11. 1980.
1981	Lojze Lebič, »Slovenska otroška popevka?«, <i>Bilten DSS</i> 1 (1981), št. 4, str. 49–50.
	Lojze Lebič, »SIMC 1981«, <i>Bilten DSS</i> 1 (1981), št. 5, str. 2–5.
1982	Lojze Lebič in Borut Loparnik, <i>Umetnostna vzgoja. Osnove glasbene umetnosti</i> , Ljubljana, Mladinska knjiga 1982.
	Lojze Lebič, »Kako in kam z našim glasbeni založništvom«, <i>Bilten DSS</i> 2 (1982), št. 6, str. 18–19.
	Lojze Lebič, »Dnevi Nove komorne glasbe, Witten 1982«, <i>Bilten DSS</i> 2 (1982), št. 7, str. 45–46.
1983	Mojca Šuster, »Lojze Lebič o festivalu komorne glasbe v Radencih«, <i>Glasbena mladina</i> 12 (1983), št. 2, str. 8–9.
	Vida Šegula, »Glasba je tudi dejanje ljubezni«, <i>Naši razgledi</i> 32 (1983), št. 4, str. 99.
	Borut Loparnik, »Pogovor z Lojzetom Lebičem«, <i>Nova revija</i> , št. 19–20, 1983, str. 2079–2091.
1985	Lojze Lebič, »Zvok in tišina«, v: Jože Strgar (ur.), <i>Ustvarjam, torej sem</i> , Celje, Mohorjeva družba 1985, str. 85–105.
1986	Lojze Lebič, »Presoja lastne ustvarjalnosti«, <i>Naši razgledi</i> 46 (1986), str. 75.
1987	Marijan Zlobec, »Slovenska glasba je danes tragična v svoji nemoči«, <i>Delo</i> 29, 12. 12. 1987, str. 23.
1988	Lojze Lebič, »Glasba v splošnem šolstvu«, <i>Grlica</i> 28 (1988), št. 5, str. 116–118.
	Lojze Lebič, »Moj pogled na cerkveno glasbo«, <i>Cerkveni glasbenik</i> 81 (1988), št. 7–9, str. 57–62.

Leto	Članek/intervju
1989	Lojze Lebič, »Quartetto Stanka Horvata«, <i>Zvuk</i> 1989, št. 1, str. 37–52.
1990	Aleksandra Wagner, »Pogovor dneva. Lojze Lebič: Fauvel '86«, <i>Glasbena mladina</i> 30 (1990), št. 2–3, str. 2–3.
	Aleksandra Wagner, »Kuća glasbe«, <i>Okó, novine za kulturo</i> (18) 1990, str. 16.
	Nataša Kričevcov, »Pisma skladateljev«, <i>Glasbena mladina</i> 20 (1990), št. 2–3, 4, str. 20–21, 11.
	Lojze Lebič, »Prispevek k strukturni analizi slovenske glasbe«, <i>Nova revija</i> , št. 101–102, 1990, str. 1237–1240.
	Lojze Lebič, »Okus po času, ki beži...«, v: <i>Bodi pozdravljena Devica Marija...: ob stoletnici nove cerkve na Fari</i> , ur. Gabrijel Cizl, Tone Sušnik in Jožko Kert, Prevalje, Župnijski urad 1990, str. 148–149.
1991	Lojze Lebič, »Prisluhnimo apelu hrvaških glasbenikov«, <i>Delo</i> 33, 11. 9. 1991, str. 6.
	Tatjana Mihelčič, »Da bi zaživel s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo«, <i>Rast</i> 2 (1991), št. 1, str. 44–49.
	Lojze Lebič, »Glasba mi je ena sama svetloba«, <i>Naši razgledi</i> 40 (1991), 20. 12. 1991, str. 711.
	Lojze Lebič, »Premagovanje naše zgodovinske nemoči«, <i>Sodobnost</i> 39 (1991), str. 742–744.
1992	Cvetka Bevc, »Glasba je zveneča metafizika«, <i>Slovenec</i> 76, 11. 6. 1992, str. 21.
1993	Lojze Lebič, <i>Glasovi časov I–II, Naši zbori</i> 45 (1993), št. 1–2, str. 1–5, št. 5–6, str. 111–118.
	Mojca Svolfšak Cehner, »Okus po času, ki beži...«, <i>Karma</i> 2 (1993), št. 22, str. 8–9.
1994	Mojca Uršič, »Matica bi morala imeti samo dolžnosti«, <i>Naš tednik</i> 46 (1994), št. 7, str. 10–11.
	Jakob Jež, »Pogovor ob jubileju – Vinko Globokar, Lojze Lebič«, <i>Naši zbori</i> 46 (1994), št. 3–4, str. 69–74.
	Mojca Potočnik, »Umetnik mora gledati v prihodnost«, <i>Koroški fužinar</i> 44 (1994), št. 2, str. 8–9.
	Marjan Kunej, »Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas«, <i>Republika</i> 3, 8. 2. 1994, str. 14–15.
	Slavica Borka Kucler in Vesna Velkovrh Bukilica, »Umetniška volja je neobvladljiva težnja k duhovni samouresničitvi«, <i>Slovenec</i> 78, 10. 2. 1994, str. 9.
	Milan Dekleva, »Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem«, <i>Dnevnik</i> 42, 7. 2. 1994, str. 4.
	Marijan Zlobec, »Med logiko uma in srca«, <i>Delo</i> , 12. 2. 1994, str. 30.
	Lojze Lebič, <i>Glasovi časov III–IV, Naši zbori</i> 46 (1994), št. 1–2, str. 1–5, št. 3–4, str. 59–65.

Leto	Članek/intervju
1995	Matjaž Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika«, <i>Tretji dan</i> 24 (1995), št. 1, str. 18–21.
	Franc Križnar, »Podobe slovenskih skladateljev«, <i>Republika</i> , 26. 2. 1995.
	Lojze Lebič, »Od blizu in daleč...«, v: <i>Zgodovina gimnazije Ravne na Koroškem</i> , ur. Silvija Borovnik, Ravne na Koroškem, Voranc 1995, str. 23–25.
1996	Manca Košir, »Moški, ženske. O tišini«, <i>Fokus magazin</i> 4 (1996), št. 2, str. 22–26.
	Lojze Lebič, »Glasba v primežu šolske prenove«, <i>Glasba v šoli</i> 2 (1996), št. 3–4, str. 67–68.
	Lojze Lebič, »Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca«, <i>Slovenec</i> 80, 29. 6. 1996, str. 39.
	Lojze Lebič, »...čez dolgih sedem let«, <i>Glasba v šoli</i> 2 (1996), št. 2, str. 4–5.
	Lojze Lebič, <i>Glasovi časov V–VI, Naši zbori</i> 48 (1996), št. 1–2, str. 1–6, št. 3–4, str. 50–54.
	Lojze Lebič, »Kakšna nedoumljiva logika vodi šolsko oblast?«, <i>Demokracija</i> , 12. 12. 1996, str. 9.
1997	Leon Stefanija, »Pogovor s profesorjem Lojzetom Lebičem«, <i>Apokalipsa</i> (1997), št. 15–15, str. 121–131.
1998	Jože Zadavec, »Iz starih zlatih mozaikov – iz veka vekov«, <i>Družina</i> , 15. 2. 1998, str. 16.
	Janez Markeš, »Intervju«, <i>Mag.</i> , 28. 1. 1998, str. 41–43.
1999	Marjeta Gačeša, »Skladatelj išče človeški glas«, <i>Naši zbori</i> 49 (1999), št. 1, str. 3–6.
2000	Lojze Lebič, »...goji in izvršuj muzično umetnost!«, <i>Tretji dan</i> 29 (2000), št. 2, str. 2–5.
2000	Lojze Lebič, <i>Od blizu in daleč</i> , Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000.
	Luisa Antoni, »V materinščini in glasbi je isti duh«, <i>Primorski dnevnik</i> 56, 14. 4. 2000, str. 10.
	Brigita Rovšek, »Pogovor s štirimi«, <i>Naši zbori</i> 50 (2000), št. 1, str. 19–21.
2001	Marjan Kovačević Beltram, »Kultura v procesu osamosvajanja«, <i>Nova revija</i> 20 (2001), št. 234/235, str. 27–42.
	Cvetka Bevc, »Umetniški resnici in etiki ne uidemo. Pogovor z Lojzetom Lebičem«, <i>Ampak</i> 2 (2001), št. 4, str. 40–44.
2002	Mager, Ingrid, »V kaosu glasbe se je težko znajti«, <i>Dnevnik</i> , 5. 11. 2002, str. 18.
2003	Franc Križnar, »Lojze Lebič: 'Glasbo še vedno doživljam v njeni dvojni naravi'«, <i>Dialogi</i> 39 (2003), št. 7–8, str. 5–12.
	Miro Petek, »Ne verjamem v svetovno glasbo, temveč v glasbe sveta«, <i>Koroški fužinar</i> 53, (2003), št. 2, str. 17–22.
2004	Bogdan Učakar, »Ajdna – v prostoru in času«, <i>Večer</i> , 2. 10. 2004, str. 43.
	Gregor Pompe, »Za vsako sklabo zastavim del življenja«, <i>Deloskop</i> 1 (2004), št. 44, str. 15–17.

Leto	Članek/intervju
2005	Tanja Jaklič, »Glasba je čudežna nevidna snov. Je vse!«, <i>Delo</i> , 3. 6. 2005, str. 9.
	Sonja Kralj Bervar, »Umetniška svoboda je v omejitvah: pogovor z akademikom Lojzetom Lebičem«, <i>Ampak</i> 6 (2005), št. 11, str. 22–27.
	Lojze Lebič, »Dejstva, pa naj so naravna ali zgodovinska, ne morejo odločati namesto nas...«, v: <i>130 let Glasbene Matice</i> , ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica, 2005, str. 5–7.
2006	Melita Forstnerič Hajnšek, »V razčaranem času ni bilo prostora za opero«, <i>Večer</i> , 24. 3. 2006, str. 12.
2007	Lojze Lebič, »Slovensko v slovenski glasbi«, <i>Glasovi: občasnik Glasbene matice</i> 2, (2007), št. 3/4, str. 2–4.
	Lojze Lebič, »Vzgoja za umetnost«, <i>Glasba v šoli in vrtcu</i> 12, (2007), št. 1, str. 64–67.
2010	Melita Forstnerič Hajnšek, »Doma svetovljan, v tujini Slovenec«, <i>Večer. V soboto</i> , 11. 12. 2010, str. 12–15.
2011	Aljaž Zupančič, »Pesem, boginja, zapoj...«, <i>Glasna</i> 42 (2011), št. 1, str. 18–20.
2014	Lojze Lebič, <i>Od blizu in daleč II</i> , Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2014.

5.3 Seznam posnetkov z glasbo Lojzeta Lebiča

Osnovno vodilo pri sestavljanju seznama posnetkov je bilo povezano z željo, da bi se z vsakim skladateljevim delom povezal vsaj en tonski zapis, zato so iz seznama izvzete večkratne izdaje istega posnetka in navajanje tipa medija. Pri navajanju posnetkov, ki so izšli večkrat na različnih nosilcih zvoka ali v različnih kompilacijskih izdajah, so imeli prednosti novejši nosilci zvoka (zgoščenka pred gramofonsko ploščo, gramofonska plošča pred kaseto) in izdaje na nosilcih, posvečenih skladatelju. Pri navajanju so bili upoštevani tudi samo posnetki ciklusov ali zbirk v celoti, zato na primer niso navedeni posamični posnetki samospevov (»Moje samote«, »Vres«).

Skladba	Izvajalci	Založba
<i>Ajdna – Glasba o času</i>	K. Ramovš, B. Šurbek, M. Juvan/ Mešani zbor RTV Slovenija/ M. Šček	Mohorjeva družba MDC CD 004, Celje, 1996
<i>Aprilske vinjete (Chalumeau III)</i>	L. Sello	S.I.A.E. CRR 2009, Udine, 2000
	L. Sello	ZKP RTVS 107979 RTVS, Lj, 2003
<i>Archiphonia</i>	Simfonični orkester RTV Slovenija/ A. Nanut	Ed. DSS 201289, Lj, 2012
<i>Atelje II</i>		ED. DSS 20043, Lj, 2004
<i>Atelje III</i>	C. Škerjanec	ZKP RTVS DD 0144, Lj, 1994
<i>Barvni krog</i>	Ansmbel MD7/ S. Loy	Ed. DSS 200974, Lj, 2009
<i>Božične zgodbe – Puer natus...</i>	A. Zakonjšek Krt, M. Fink/ Mladinski zbor RTV Slovenija, Komorni zbor RTV Slovenija/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ D. de Villiers	ZKP RTVS 111051, Lj, 2008
<i>Cantico I – Glasba za orkester</i>	SF/ M. Letonja	Mohorjeva družba MDC CD 009, Celje, 2003
<i>Cantico II – Glasba za orkester</i>	SF/ D. Itkin	Mohorjeva družba MDC CD 009, Celje, 2003
<i>Chalumeau</i>	J. Kotar	Sound-tech, Studio za glasbeno dejavnost SOTE CD 004, Lj, 2005
	A. Zupan	Artium AUI CD 001, Lj, 2012
<i>Diaphonia</i>	N. Prešiček/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ T. Fačini	Ed. DSS 201289, Lj, 2012
<i>Dogodki II</i>	Slowind	Slowind SQ CD 004, Lj, 2003
<i>Duetтино</i>	U. Rojko, K. Tomljanovič	Ed. DSS 201181, Lj, 2011
<i>Ekspresije</i>	Trio Lorenz	ZKP RTVS 109805, Lj, 2006
<i>Epicedion</i>	T. Lorenz, M. Strmčnik	ZKP RTVS 106729, Lj, 2001
<i>Glasba za violončelo in orkester</i>	K. Pečar/ SF/ L. Arnič	Ed. DSS 201289, Lj, 2012
<i>Glasovi</i>	Simfonični orkester RTV Slovenija/ S. Hubad	Ed. DSS 996003, Lj, 1997
<i>Hvalnica svetu</i>	APZ Tone Tomšič/ J. Fürst	ZKP RTVS 110955, Lj, 2008
<i>Illud tempus...</i>	S. Arnold, M. Strmčnik	ZKP RTVS 106729, Lj, 2001
<i>In voce cornus</i>	B. Lipovšek	ZKP RTVS 108464, Lj, 2004

Skladba	Izvajalci	Založba
<i>Intrada</i>	Camerata Salzburg/ R. Tognetti	Ed. DSS 201289, Lj, 2012
<i>Invisibilia</i>	T. Lorenz, A. Šček Lorenz	ZKP RTVS 109119, Lj, 2005
<i>Invokacija</i>	D. Prešiček, N. Prešiček	ZKP RTVS 108723, Lj, 2005
<i>kons (a)</i>	Ansambel Slavko Osterc/ I. Petrić	Ed. DSS 998011, Lj, 1998
<i>kons (b) (rev. 1974)</i>	Ansambel Slavko Osterc/ I. Petrić	Helidon FLP 10-007E, Maribor, 1972
<i>Korant</i>	Simfonični orkester RTV Slovenija/ S. Hubad	Ed. DSS 996003, Lj, 1997
<i>Kvartet za tolkala</i>	Studio za tolkala	Helidon 6.711589, Maribor, 1993
<i>Letni časi</i>	Carmina Slovenica/ K. Šilec	Carmina Slovenica, Maribor, 2002
<i>Luba vigred</i>	Komorni zbor Ave/ A. Hauptman	Mohorjeva družba MDC MC 006, Celje, 1994
<i>Meditacije za dva (rev. 1972)</i>	D. Thune, J. Stojanović	Jugoton LSY-61197, Zagreb, 1975
<i>Miti in apokrifi</i>	M. Fink/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ A. Nanut	Mohorjeva družba MDC CD 009, Celje, 2003
<i>Musica concertata</i>	B. Lipovšek/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ D. de Villiers	ZKP RTVS 108464, Lj, 2004
	B. Lipovšek/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ D. de Villiers	Ed. DSS 201289, Lj, 2012
<i>Ne vem, kdo je bolj tožen (rev. 1985)</i>	Mešani zbor Celje/ E. Goršič	ZKP RTVS DD 0208, Lj, 1995
<i>Nicina (rev. 1981)</i>	SF/ U. Lajovic	Ed. DSS 200336, Lj, 2003
<i>Novembrske pesmi</i>	M. Kalin/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ A. Nanut	Ed. DSS 200336, Lj, 2003
<i>Od blizu in daleč (gl. Ajdna)</i>	K. Ramovš	ZKP RTVS 106729, Lj, 2001
<i>Per archi</i>	Komorni godalni orkester SF	KGOSF CD 014, Lj, 2014
<i>Pesek</i>	Oktet Gallus/ M. Šurbek	Helidon FLP 09-028, Maribor, 1979
<i>Pesem od zarje</i>	Moški pevski zbor Vres/ A. Rogina	Jaka SPD 002, Lj, 1995
<i>Požgana trava (rev. 1986)</i>	E. Novšak Houška/ SF/ J. Kovács	Slovenska filharmonija SF 995017, Lj., 1995
	M. Lipovšek/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ S. Macura	Ed. DSS 996003, Lj, 1997

Skladba	Izvajalci	Založba
<i>Queensland Music</i>	Simfonični orkester RTV Slovenija/ A. Nanut	ZKP RTVS DD 0144, Lj, 1994
	Simfonični orkester RTV Slovenija/ M. Letonja	Ed. DSS 200336, Lj, 2003
<i>Rej</i>	F. Žibert	Ed. DSS 997006, Lj, 1997
	K. Leben	Ljubljana : Srednja glasbena in baletna šola, p 2003
	T. Marčič	Glasbena mladina Slovenije CDG CD 003, Lj, 2005
	N. Grm	Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana, KGBL CD 001, Lj, 2011
<i>Rubato per viola</i>	F. Avsenek	ZKP RTVS 106507, Lj, 2001
<i>Sentence</i>	I. Dekleva, B. Gorišek/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ M. Munih	Ed. DSS 996003, Lj, 1997
<i>Simfonija z orglami</i>	T. Potočnik/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ A. Nanut	ZKP RTVS DD 0144, Lj, 1994
<i>Sonet</i>	N. Prešiček	ZKP RTVS 111297, Lj, 2009
<i>Šocej, moj sel</i>	Moški pevski zbor Vres/ A. Rogina	Jaka SPD 002, Lj, 1995
<i>Štiri Kocbekove pesmi</i>	B. Jernejčič, G. Bandzinaitė	Ed. DSS 201495, Lj, 2014
<i>Ta drumelca je zvomlana</i>	Komorni zbor Ave/ A. Hauptman	Mohorjeva družba MDC MC 006, Celje, 1994
<i>Tangram</i>	Komorni orkester RTV Slovenija/ U. Lajovic	ZKP RTVS 106729, Lj, 2001
<i>Trauniče so žie zalene</i>	APZ Tone Tomšič/ L. Lebič	ZKP RTVS DD 0322, Lj, 1996
	Mešani pevski zbor Prosvetnega društva Horjul/ A. Jakopič-Zupančič	Prosvetno društvo MPZH-CD 001, Horjul, 2001
<i>Upanje</i>	Carmina Slovenica/ K. Šilec	Carmina Slovenica, Maribor, 2002
	Carmina Slovenica/ K. Šilec	ZKP RTVS 110955, Lj, 2008
<i>Urok</i>	Ženski zbor Rotovž/ K. Šilec	Rotovž-ženski zbor, Maribor, 1995
	Carmina Slovenica/ K. Šilec	ZKP RTVS 110955, Lj, 2008
	Concerto della donna/ I. Edwards	CDD, Montreal, 2009
<i>Uvertura za tri instrumentalne skupine</i>	Simfonični orkester RTV Slovenija/ M. Munih	Ed. DSS 996003, Lj, 1997
<i>V tihem šelestenju časa...</i>	(gl. Ajdna)	(gl. Ajdna)

Skladba	Izvajalci	Založba
<i>Vem, da je zopet pomlad</i>	Vokalna skupina Canticum/ J. Fürst	Mohorjeva družba 005 MDC, Celje, 1997
<i>Vožnja</i>	Čarnice/ S. Kuret	ČarniCe KDCA CD 002, Lj, 2005
<i>Vrtiljak</i>	APZ Tone Tomšič/ U. Lah	ZKP RTVS 110955, Lj, 2008
<i>Zgodbe/ Fables</i>	B. Jernejčič Fürst, M. Fink/ APZ Tone Tomšič/ Simfonični orkester RTV Slovenija/ M. Munič	ZKP RTVS 111051, Lj, 2008

Povzetek

Osrednji cilji monografije so bili povezani z razkrivanjem kompozicijsko-tehničnih značilnosti ustvarjanja sodobnega slovenskega skladatelja Lojzeta Lebiča (1934), kompozicijskih postopkov in strategije ter idejnih podstat, iz katerih te izvirajo. Ta sinhroni prerez skladateljevega dela dopolnjuje diahroni, saj poskuša monografija odgovoriti tudi na vprašanje, kako so se vse te značilnosti spreminjale skozi čas.

Po življenjepisu sledi preiskava skladateljeve »eksplicitne« poetike, kakršna se razkriva v avtorjevih zapisih in razmišljanjih o lastnem delu in stvaritvah. Analiza teh prispevkov je pokazala, da skladateljevo avtopoetiko zaznamujejo številne napeto-stne dvojice: Lebičev kompozicijski proces je ujet »med logiko razuma« in »logiko srca« – bistvo glasbe se skladatelju očitno kaže kot nepomirljivo nasprotje med matematično-objektivno opredeljivostjo (torej naravno danim, fizikalnim) in tran-scendentalno neizrekljivim, saj je zanj glasba po eni strani »stvar razmerij, propor-cev [in jo] [p]oslušamo kot nekaj logičnega«, spet drugač pa jo razume kot »odraz višjega reda« ali »zvenečo metafiziko«; skladatelj glasbo razume kot avtonomno umetnost, ki nima sporočilne funkcije, vendar vseeno priznava, da je glasbi »treba vrniti več pripovedne moči, to pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso«; dialektičnost zaznamuje tudi Lebičev odnos med navezanostjo na rodno Koroško in njeno pokrajino ter odprtostjo za najnovejša dogajanja v svetu, preko ozkih mej domače države. Vsa ta navidezna nesoglasja se iztekajo v vprašanje o skladateljevi slogovni opredeljenosti, za katero je na eni strani značilna zvestoba modernizmu, proti koncu sedemdesetih let pa se skladatelju kljub zavračanju modnega post-modernizma ne zdi smiselno ločevati »več tako nepomirljivo na staro in novo«, njegova glasba se odtlej razpenja med primarnimi arhetipskimi vzorci in aktualno sodobnostjo. Ta nihanja, razpetosti in dialektični odnosi so korenike skladateljeve ustvarjalne invencije, toda bolj kot skrajnosti same so za razumevanje skladateljevih del pomembni tisti principi, po katerih so te napetosti med seboj urejene in urav-notežene. Skladateljev osrednji napor je namreč usmerjen v iskanje srednje, zlate poti, pri čemer sta mu v glavno pomoč zvestoba etosu in zaupanje v arhetipske vzorce. Visok etos se razkriva v skladateljevem dojemanju glasbe kot dejanja ljube-zni in milosti, v njegovem trdem in skrbnem delu ter zaupanju v duhovno vrednost umetniškega dela, medtem ko arhetipski vzorci zaznamujejo predvsem formalno ustrojenost skladateljevih del in njihovo izraznost.

Osrednji del monografije je namenjen analizam vseh skladateljevih del, pri čemer pa metodološko orodje ni ves čas identično, saj kronološko prediranje v glasbeni stavek posameznih del omogoča razpoznavanje zakonitosti spreminjanja sklada-teljeve poetike, kompozicijskih postopkov in tehnik. Zato vsaka izmed analiz v

središče postavlja svojo značilnost, ki je odločilna prav za to izbrano delo, preko celote pa se postopoma izrisujejo tudi skupne značilnosti skladateljevih simfoničnih del.

Končna sinteza, ki jo omogočajo opravljene analize, prinaša potrditev številnih napetostnih dvojic, ki bi jih lahko zreducirali na tri glavna problemska območja. Prvega predstavlja skladateljeva razpetost med racionalnim načrtom in duhovnostjo glasbe; skladatelj najprej racionalno domisli skico skladbe, v toku kompozicijskega procesa pa v skrbno načrtovano strukturo pušča prosto pot tudi intuitivnim domislekom, med obojim – »matematiziranim« razumom in intuitivnostjo »srca« – posreduje etos. Drugo problematiko odpira razpetost med povednostjo glasbenega toka in imanentno glasbenimi rešitvami: čeprav skladatelj dvomi o sporočilnosti glasbe, vanjo vendarle vnaša visoko etične vsebine na ta način, da glasbene rešitve opisuje s poetičnimi moti, zunajglasbene ideje prevaja v imanentno glasbeno logiko, celotno skladbo zaznamuje z enotno semantično zanko ali pa se iz njegovih del zaradi kontrastnih glasbenih kontekstov izluščijo izraziti semantični okruški. Tretji problem je povezan s slogovno opredelitvijo skladateljevih del. V Lebičevih skladbah lahko namreč najdemo sledi treh različnih slogovnih usmeritev. Medtem ko so glasbeni material, številni kompozicijski postopki in poudarjena etičnost zavezani modernistični izraznost, pa oblikovalni principi sledijo predmodernističnim, celo arhetipskim vzorcem tridelnosti, razpetosti v obliki loka in umeščenosti med »najavljanje« in »vračanje«, konfrontacija (ali: sopostavljanje) obeh slogov (»svetov«), ki se najbolj poudarjeno kaže v obliki semantičnih okruškov, pa najavlja še postmodernistične vplive. Zato enoznačna slogovna opredelitev Lebičevih simfoničnih del tako rekoč ni mogoča. Skladatelj sam poudarja svojo zvestobo modernizmu, obenem pa se čuti zavezanega veliki tradiciji zahodnoevropske umetne glasbe, do postmodernizma pa je v svojih estetskih proklamacijah odločno odklonilen. Lebičeva zavrnitev postmodernizma je povezana predvsem z njegovo neetičnostjo: razpadom vrednot, razsrediščenjem, izgubo orientirjev, koncem »velikih zgodb«, implozijo popularnega in visoko-umetniškega ter vsesplošnim izenačevanjem. Na taki etični ravni se skladatelj distancira od postmodernizma, v svojo poetiko pa vendarle vstavlja postmodernistično semantiziranje, ki nastaja s sopostavljanjem različnih svetov. Lebič je torej tipičen modernist, ki se zaveda, da živi v postmodernističnem času – in ta vpliva nanj.

Zaključek prinaša misel, da številne razpetosti in napetostne dvojice tvorijo konstitutivno bistvo Lebičeve glasbe, ki raste iz njih, njihovega premagovanja in harmoniziranja. Take dvojice so med seboj povezane in sprepletene, tako da tvorijo gosto mrežo, ki je razpeta na vseh ravneh glasbene produkcije in recepcije. Za

razumevanje njihovega »delovanja« so najpomembnejši »harmonizatorji«, to je tisti elementi, ki posredujejo med večkrat diametralno nasprotnimi možnostmi, saj je skladatelj kljub močnim razpetostim, ki delujejo v njem, ali pa prav zaradi njih, zavezan iskanju srednje, »zlate« poti in ga skrajnosti ne zanimajo. V ospredju je potemtakem značilna dialektična igra – med dvema nasprotnima elementoma posreduje tretji, s katerim je mogoče začrtati »varno«, sredinsko pot. Takšni dialektiki gre pripisovati metafizične razsežnosti, saj navidezna protislovja ureja nadrejeni etični princip, ki se kaže v razumevanju glasbe kot »duhovnosti«.

Abstract

The main aims of the monograph are connected with the discovering of the compositional-technical characteristics of the symphonic creations of the contemporary Slovenian composer Lojze Lebič (1934), and bringing to light individual compositional procedures and strategies, as well as the intellectual basis they originate from. This synchronous crosssection of the composer's works is complemented by a diachronic one, since the research project also wants to give an answer to the question of changes these characteristics experienced over longer periods of time.

After introductory chapter, devoted to composer's biography, the next chapter brings the elucidation of the composer's "explicit" poetics as to be found in his notes and reflections on his own works and individual creations. The analysis of such contributions shows that the composers autopoetics is characterized by numerous pairs of tension: his compositional process seems to be caught between "the logic of reason and the logic of the heart", which means that the essence of music appears to him as being an irreconcilable conflict between the mathematically or rather objectively definable (in the nature of things, physically explicable) and the transcendently unutterable, since music is on one hand "a matter of relations, of proportions we listen to as something logical", whereas on the other it can be understood as "a reflection of a higher order" or as "sonorous metaphysics"; the composer understands music as an autonomous art without any informational function, nevertheless admitting that it "should regain more of its narrational powers, i.e. its grammar and syntax should be reevaluated"; dialectical seems to be also Lebič's relation between his attachment to his native Carinthia and its landscape, and his openmindedness regarding the newest trends abroad, beyond the borders of his native country; all these seeming discrepancies lead to the question of the composers stylistic orientation characterized by his typical faithfulness to modernism, although towards the end of the seventies, and in spite of rejecting fashionable postmodernism, he does not find it sensible to go on making "irreconcilable divisions between old and new", whereas his music becomes torn between primary archetypal patterns and the topical present. All these oscillations, torn states of mind and dialectical relations represent the rhizomes of the composers creative imagination. However for understanding Lebič's works, more than these extremes themselves, those principles are of importance in accordance with which all these tensions are resolved and balanced. The composers main efforts lie namely in the search of a middle, golden course, while faithfulness to ethos and trust in archetypal patterns remain his greatest willing helpers. As regards his understanding of music, high ethical standards are those which, as deeds of love and grace, reveal

themselves in his hard and careful endeavours as well as in his trust in the spiritual values of creative work, whereas archetypal patterns mark the formal structure and expressiveness of the composers creations.

The main part of the monograph comprises analyses of all Lebič's compositions; the methodological tools used are continuously not the same, since only chronological penetration into single movements of the works in question can pave the way for discovering the laws of change that govern the composer's poetics, his compositional procedures and techniques. Therefore, each of the analyses focuses upon its characteristic trait, crucial for the very work chosen, while, through the broad picture, the common characteristics of Lebič's symphonic works become gradually visible.

The final synthesis, possible only after all of the analyses have been undertaken, brings the confirmation of numerous pairs of tension that can be reduced to three main spheres of problems. The first, represents the composers dividedness between rational plans and the spirituality of music; initially, the composer makes a rational scheme of the work, whereas during the compositional process intuitive ideas are given green light to trespass the carefully planned structure, so that ethos can mediate between the two — the “mathematically disciplined” reason and the intuitiveness of the “heart”. The next round of problems has its origins in the divide between the narrativeness of the flow of music and the immanently musical solutions: although the composer doubts about the ability of music to communicate messages, his works are infused with high ethical contents in such a way that musical solutions are described by poetic mottos, extramusical ideas translated into immanently musical logic, the whole marked with a unifying semantic loop or that, because of contrasting musical contexts, explicitly semantic splinters can be extracted from his works. The third problem is that of defining the composer's works stylistically. Whereas the musical material, numerous compositional procedures and emphasized ethicalness appear to be typical of modernistic expressiveness, his formal principles follow premodern, and even archetypal patterns of tripartiteness, sinuous formations, as well as the practice of “announcements” and “comebacks”; however the confrontation (or; parallel construction) of both styles (“worlds”), which is most evident in the above-mentioned splinters, is already a harbinger of postmodern influences. That is why an unambiguous stylistic definition of Lebič's symphonic creations comes to be practically impossible. The composer himself emphasizes his fidelity to modernism, while at the same time feeling bound to the great traditions of West European art music, so that in his aesthetic proclamations he is firmly negative only as regards postmodernism. Lebič's

repudiation of postmodernism originates above all from its unethicalness: from the crumbling of values, loss of focus and points of orientation, the end of “great stories”, to the implosion of the popular and the highly artistic, and the general levelling out of everything and any-thing. On such an ethical level the composer distances himself from postmodernism. However his poetics is receptive to post-modern semantisation that arises from the construction of parallel worlds. Lebič is therefore a typical modernist who is aware of the fact of living in postmodern times which, nevertheless, do exert influence upon him.

The conclusion brings out the thought that all these numerous cases of clivide-ness and pairs of tension constitute the essence of Lebič’s music which grows out of them either in a conquering or harmonizing way. Such pairs are linked and interwoven between themselves, thus creating a thick network that spreads over all levels of musical production and reception, – for understanding the ways they “operate”, “harmonizers” are of utmost importance, since they represent those elements that mediate between diametrically opposed possibilities, for the composer — in spite of great inner conflicts raging in him or just because of them — is bound to find a middle, “golden” course beyond any extremes. In the foreground, there is this characteristically dialectical play or rather game: between two conflicting elements the third mediates and traces a “safe” course. This and such dialectics seem to possess metaphysical dimensions, since seeming discrepancies appear to be regulated by a superior ethical principle that, in its understanding of music, shows itself to be — “spiritual”.

Literatura

- Ali imamo glasbeno kritiko?, 1970: *Sodobnost* 18/4, 337.
- Naši zborovski dirigenti*, 1967: *Naši zbori* 19/1, 4–5.
- Pisma skladateljev*, 1990: *Glasbena mladina* 30/4, 11.
- Adorno, Theodor W., 1968: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.
- Adorno, Theodor W., 1982: On the Problem of Musical Analysis. *Music Analysis*. 1/2, 169–187.
- Adorno, Theodor W., 1986: *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Adorno, Theodor W., 1997: *Das Altern der neuen Musik*. V: *Isti, Gesammelte Schriften*, zv. 14. Frankfurt: Suhrkamp. 143–167.
- Agawu, V. Kofi, 1991: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princetown: Princetown University Press.
- Ajlec, Rafael, 1959: *Zgodovina zahodne glasbene kulture od začetkov do vključno renesanse*. Ljubljana: Izobraževalni center.
- Ajlec, Rafael, 1991, Jakob Gallus in naše glasbeno občestvo. V: *Gallusov zbornik. Prispevki h Gallusovi biografiji* (ur. Edo Škulj). Ljubljana: Družina. 232–254.
- Anderson, Martin. We Should Know Who We Are: Veljo Tormis in Conversation. *Tempo*. 211. 24–27.
- Antoni, Luisa, 2000: V materinščini in glasbi je isti duh. *Primorski dnevnik*. 14. april 2000. 10.
- Barbo, Matjaž, Ogrin, Matija in Senegačnik, Brane, 1995: Glasba, zvoneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem. *Tretji dan*. 24/1. 18–21.
- Barbo, Matjaž, 1996: Osnutek statuta skupine Pro musica viva kot poskus načrtanja njenih koordinat. *Muzikološki zbornik* 32. 95–106.
- Barbo, Matjaž, 2001: *Pro musica viva*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Baudrillard, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija*. Prev. A. Kosjek in S. Pelko. Ljubljana: Študentska založba.

- Bedina, Katarina, 1988: Pesniška oblika v Lebičevem Sonetu za klavir (1976). V: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja 8* (ur. Boris Paternu in Franc Jakopin). Ljubljana: Univerza v Ljubljani. 473–478.
- Benjamin, Walter, 2003: *Izbrani spisi*. Prev. F. Jerman, A. Mercina, R. Šuklje in J. Vrečko. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Bergamo, Marija, 1998: Muzikologija med znanostjo in umetnostjo. *Muzikološki zbornik*. 34. 7–14.
- Berry, Wallace 1976: *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Bevc, Cvetka, 1992: Glasba je zveneča metafizika. Slovenčev intervju s skladateljem Lojzetom Lebičem. *Slovenec*. 11. junij 1992. 21.
- Bevc, Cvetka, 2001: Umetniški resnici in etiki ne uidemo. Pogovor z Lojzetom Lebičem, *Ampak* 2/4. 40–44.
- Boehmer, Konrad, 1989: Utopische Perspektiven des Serialismus. Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne. *Neue Zeitschrift für Musik*. CL/4. 6–13.
- Borio, Gianmaria, 2001: Komponieren um 1960. V: *Die Musik der Moderne* (ur. Matthias Brzoska in Michael Heinemann). Laaber: Laaber-Verlag. 293–311.
- Botstein, Leon, 2005: Modernism. V: *Grove Music Online* (ur. Laura Macy). Dostopano na naslovu: <<http://www.grovemusic.com>> (citirano 26. junij 2005).
- Calinescu, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cook, Nicholas, 1987: *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Cope, David H., 1981: *New Directions in Music*. Dubuque: Un. C. Brow Company Publishers.
- Cvetko, Dragotin, 1958–1960: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 1–3. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Cvetko, Dragotin, 1966. »Kritika koncerta«. *Delo*. 30. September 1966. 13.
- Dahlhaus, Carl, 1978: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. V: *Isti, Schönberg und andere*. Mainz: B. Schott's Söhne. 72–82.

- Dahlhaus, Carl, 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlhaus, Carl, in Mayer, Günter, 1982: Zur Theorie der musikalischen Gattungen. V: *Systematische Musikwissenschaft* (ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber). Laaber: Laaber-Verlag. 109–124.
- Dahlhaus, Carl, 1985: Geschichte und Geschichten. V: *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision* (ur. Carl Dahlhaus). Mainz: Schott. 9–20.
- Dahlhaus, Carl in Eggebrecht, Hans Heinrich, 1991: *Kaj je glasba?* Prev. A. Rijavec. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Danuser, Hermann, 1984: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Danuser, Hermann, 1983: Gustav Mahlers Symphonie »Das Lied von der Erde« als Problem der Gattungsgeschichte. *Archiv für Musikwissenschaft* 40/3. 276–286.
- Danuser, Hermann, 1985: Giuseppe Sinopoli's *Lou Salomé*: Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne. V: *Oper heute: Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater* (ur. Otto Kolleritsch). Dunaj: Universal Edition. 154–165.
- Danuser, Hermann, 1990a: Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft* 47/2. 87–102.
- Danuser, Hermann, 1990b: Zur Kritik der musikalischen Postmoderne. V: *Quo vadis musica?* (ur. Detlef Gojowy). Kassel: Bärenreiter. 82–91.
- Danuser, Hermann, 1995: Gattung. V: *Musik in Geschichte und Gegenwart* 3 (ur. Ludwig Finscher). Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1042–1069.
- Dekleva, Milan, 1994: Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem. *Dnevnik*. 7. februar 1994. 4.
- Dibelius, Ulrich, 1966: *Moderne Musik 1945–1965*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Dibelius, Ulrich, 1988: *Moderne Musik II. 1965–1985*. München in Mainz: Piper, Schott.
- Dibelius, Ulrich, 1989: »Postmoderne in der Musik«. *Neue Zeitschrift für Musik* CL (1989), št. 2, str. 4–9.

- Dolar, Mladen, 1986: Strel sredi koncerta. V: Theodor W. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 301–357.
- Dolgan, Marjan, 1976: Tauferjeva (neobrabrljena) pesmarica rabljenih besed. *Sodobnost*. 24/1. 63–75.
- Dolinar, Darko, 1991: *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Dravec, Josip, 1957: *Glasbena folklor Prekmurja*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 1975: Musikalisches Denken. *Archiv für Musikwissenschaft*. 32/3. 229.
- Erjavec, Aleš, 1995: *Estetika in kritična teorija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Erjavec, Aleš in Gržinić, Marina, 1991: *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Etter, Brian K., 2001: *From Classicism to Modernism. Western Musical Culture and the Metaphysics Order*. Singapur, Sydney: Ashgate, Aldershot, Burlington.
- Faltin, Peter, 1979: *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Faltin, Peter, 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Nauck-Börner, Christa, (ur.). Aachen: Rader Verlag.
- Fladt, Hartmut, 1974: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Musikverlag Emil Katznbichler.
- Forchert, Arno, 1990: Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. *Archiv für Musikwissenschaft*. 32/2. 85–98.
- Forstnerič Hajnšek, Melita, 2006: V razčaranem času ni bilo prostora za opero. *Večer*. 24. marec 2006. 12.
- Forstnerič Hajnšek, Melita, 2010: Doma svetovljan, v tujini Slovenec. *Večer. V soboto*. 11. december 2010. 12–15.
- Gačša, Marjeta, 1999: Skladatelj išče človeški glas. *Naši zbori*. 49/1. 3–6.

- Gligo, Nikša, 1987: *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Gligo, Nikša, 1989: Nova glazba u postmodernom dobu? Doprinos produbljenju jedne moderne kontroverze. *Muzikološki zbornik*. 25. 29–39.
- Glušič, Helga, 1993: Janko Messner. V: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 7 (ur. Dušan Voglar). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Grandjean, Wolfgang, 1995: Anton Bruckners »Helgoland« und das Symphonische. *Die Musikforschung*. 48/4. 349–368.
- Gruhn, Wilfried (ur.), 1989a: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Hanslick, Eduard, 1966: *Vom musikalisch Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Hamm, Charles, 1997 : Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism. *The Journal of Musicology*. 15/2. 278–289.
- Hartman, Bruno, 1998: Franc Sušnik. V: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12 (ur. Dušan Voglar). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Häusler, Josef, 1969: *Musik im 20. Jahrhundert*. Bremen: Carl Schnemann Verlag.
- Heidegger, Martin, 1998: »Metafizika« in izvir umetniškega dela. *Phainomena* 8/25–26. 327–329.
- Höfler, Janez, 1982: Kaj je bil osnovni namen avtorjev? *Delo*. 4. november 1982. 8.
- Huyssen, Andreas, 1986: *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ilich-Klančnik, Breda, 1994: Lajči Pandur. V: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 8 (ur. Dušan Voglar). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jaklič, Tanja, 2005: Glasba je čudežna nevidna snov. Je vse! *Delo*. 3. junij 2005. 9.
- Jakobson, Roman, 1996: *Lingvistični in drugi spisi*. Prev. D. Bajt, B. Baskar, F. Jerman, Z. Skušek, Z. Škerlj-Jerman. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Jameson, Fredric, 1991: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London in New York: Verzo.

- Jameson, Fredric, 1992: *Postmodernizem*. Prev. L. Bogovič, B. Čibej, P. Klepec, K. Žižek, A. Blatnik. Ljubljana: Problemi – Razprave.
- Jencks, Charles, 1985: *Jezik postmoderne arhitekture*. Prev. O. Popović. Vuk Karadžić: Beograd.
- Jankauskiene, Inga. 1996: The Role of Text in Meaning Formation. V: *Musical Semiotics in Growth* (ur Eero Tarasti). Imatra: Indiana University Press. 499–520.
- Jež, Jakob, 1972/73: Veselje do petja poglobimo z razumevanjem glasbe. *Grlica*. 15/3–4. 18–20.
- Karbusicky, Vladimir, 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Karbusicky, Vladimir, 1989: Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen 'schlechter Poesie' und dem »Gemachten am Werk«. V: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute* (ur. Otto Kolleritsch). Dunaj in Gradec: Universal Edition. 9–26.
- Karbusicky, Vladimir, 1990: *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1–36.
- Kert, Jožko, 1977: Portreti glasbenikov naše doline. *Koroški fužinar*. 27/2. 41–43.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried, 1994: Im Ruinenfeld der amtlichen Moderne. *Österreichische Musikzeitschrift*. XLIX/7–8. 456–461.
- Klemenčič, Ivan, 2000: *Musica noster amor*. Maribor, Ljubljana: Založba Obzorja, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Klemenčič, Ivan, 2003: *Slovenski skladatelji akademiki*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Klemm, Eberhardt, 1987: Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne. *Musik und Gesellschaft*. 37/8. 400–403.
- Kneif, Tibor, 1990: Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik. V: *Sinn und Bedeutung in der Musik* (ur. Karbusicky, Vladimir). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 134–141.

- Kohoutek, Ctirad, 1984: *Tehnika komponovanja u muzici XX. veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Kolleritsch, Otto (ur.), 1981: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*. Dunaj, Gradec: Universal Edition.
- Kolleritsch, Otto (ur.), 1989: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*. Dunaj, Gradec: Universal Edition.
- Kolleritsch, Otto (ur.), 1993: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik*. Dunaj, Gradec: Universal Edition.
- Kompridis, Nikolai, 1993: Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism. *Perspectives of New Music*. 31/2. 6–23.
- Kos, Janko, 1988: Uvod v metodologijo literarne vede. *Primerjalna književnost*. 11/1. 1–18.
- Kos, Janko, 1995a: *Na poti v postmoderno* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kos, Janko, 1995b: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Janko Kos, 1995c: *Evropska lirika*, Ljubljana, DZS.
- Košir, Manca, 1996: Moški, ženske. O tišini. *Fokus magazin*. 4/2. 22–27.
- Kovačević Beltram, Marjan, 2001: Kultura v procesu osamosvajanja. *Nova revija*. 20/234–235. 27–42.
- Kralj Bervar, Sonja, 2005: Umetniška svoboda je v omejitvah: pogovor z akademikom Lojzetom Lebičem. *Ampak* 6/11. 22–27.
- Kramer, Jonathan, 1973: The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music. *Journal of Music Theory*. 17/1. 110–148.
- Križnar, Franc, 1978/79 : Lojze Lebič. *Glasbena mladina*. 9/3. 12–13.
- Križnar, Franc, 2003: Lojze Lebič: »Glasbo še vedno doživljam v njeni dvojni naravi«. *Dialogi*. 39/7–8. 5–12.
- Kucler, Slavica Borka in Velkovrh Bukilica, Vesna, 1994: Umetniška volja je neobvladljiva težnja k duhovni samouresničitvi. *Slovenec*. 10. februar 1994. 9.

- Kumer, Zmaga in Lebič, Lojze, 1973/74: Ljudska pesem na koncertnem odru. *Grlica*. 16/1. 15–16.
- Kunej, Marjan, 1994: Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas. *Republika*. 8. februar 1994. 14–15.
- Kunze, Stefan, 1993: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Kušar, Peter, 1994: Lojze Lebič, V: Lojze Lebič, *Queensland Music, Simfonija z orglami, Atelje III*. Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija.
- Lash, Scott, 1993: *Sociologija postmodernizma*. Prev. Z. Erbežnik. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Lebič, Hanka (ur.), 2000: *Lojze Lebič: Katalog del/Catalogue of Works*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.
- Lebič, Hanka (ur.), 2014: *Lojze Lebič: Katalog del/Catalogue of Works*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.
- Lebič, Lojze, 1966: Zbor v revoluciji. *Naši zbori*. 18/2–3. 18–19.
- Lebič, Lojze, 1967: Ustvarjalne dileme. *Naši razgledi*. 16. 55–56.
- Lebič, Lojze, 1974: *Atelier*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1976: *Glasovi godal, tolkal in brenkal*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1977: Do Wittna in nazaj. Wittenski dnevi nove komorne glasbe 1977. *Naši razgledi*. 26. 392.
- Lebič, Lojze, 1978: Spomin. *Grlica*. 20/3–5. 46.
- Lebič, Lojze, 1979a: Zagrebški bienale in slovenska glasba v letu 1979. *Grlica*. 21/2. 3–5.
- Lebič, Lojze, 1979b: Vladan Radovanović: Audiospatial. *Zvuk*. 4. 54.
- Lebič, Lojze, *Sonet za klavir*, 1979c: Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1980: *Tangram*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, in Loparnik, Borut, 1982: *Umetnostna vzgoja. Osnove glasbene umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Lebič, Lojze, 1986: Presoja lastne ustvarjalnosti. *Naši razgledi*. 46. 75.
- Lebič, Lojze, 1988a: Glasba v splošnem šolstvu. *Grlica*. 28/5. 116–118.
- Lebič, Lojze, 1988b: Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1989a: *Izbrani zbori*. Ljubljana: Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti.
- Lebič, Lojze, 1989b: Quartetto Stanka Horvata. *Zvuk*. 1. 37–52.
- Lebič, Lojze, 1989c: *Štiri Kocbekove pesmi*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1990: Prispevek k strukturni analizi slovenske glasbe. *Nova revija*. 101–102. 1237–1240.
- Lebič, Lojze, 1991: Prislunimo apelu hrvaških glasbenikov. *Delo*. 11. september 1991. 6.
- Lebič, Lojze, 1993: *Glasovi časov I–VI. Naši zbori* 45/1–2. 1–5. 45/5–6. 111–118. 46/1–2. 1–5. 46/3–4. 59–65. 48/1–2. 1–6. 48/3–4. 50–54.
- Lebič, Lojze, 1996a: Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca. *Slovenec*. 29. junij 1996. 39.
- Lebič, Lojze, 1996b: Glasba v primežu šolske prenovе. *Glasba v šoli*. 2/3–4. 67–68.
- Lebič, Lojze, 1998: *Per oboe (Chalumeau II)*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 1999: *Rej*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 2000a: ...goji in izvršuj muzično umetnost! *Tretji dan*. 29/2. 2–5.
- Lebič, Lojze, 2000b: *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.
- Lebič, Lojze, 2002: *Hvalnica svetu*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 2005: Dejstva, pa naj so naravna ali zgodovinska, ne morejo odločati namesto nas... V: *130 let Glasbene Matice* (ur. Aleš Nagode). Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica. 5–7.
- Lebič, Lojze, 2007a: Slovensko v slovenski glasbi. *Glasovi: občasnik Glasbene matice*. 2/3–4. 2–4.

- Lebič, Lojze, 2007b: Vzgoja za umetnost. *Glasba v šoli in vrtcu*. 12/1. 64–67.
- Lebič, Lojze, 2008a: *Pet pesmi za basbariton in klavir*. Glasbena matica: Ljubljana.
- Lebič, Lojze, 2008b: *Duettino za klarinet in kitaro*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 2009: *Barvni krog*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 2010: *Intrada*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Lebič, Lojze, 2013: *Štiri Kosovelove pesmi*. Kulturno društvo Mohorjan: Prevalje.
- Lebič, Lojze, 2014: *Od blizu in daleč II*. Kulturno društvo Mohorjan: Prevalje.
- Lester, Joel, 1989: *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lendvai, Ernő, 1971: *Bartók. An Analysis of his music*. London: Kahn & Averill.
- Lendvai, Ernő, 1995: *Symmetrien in der Musik*. Dunaj: Universal Edition.
- Ligeti, György, 1960: Wandlungen der musikalischen Form. *Die Reihe*. 7. 5–17.
- Lippus, Urve. 1999: Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives. *Acta Musicologica*. 71/1. 50–60.
- Loparnik, Borut, 1983: Pogovor z Lojzetom Lebičem. *Nova revija*. 19–20. 2079.
- Loparnik, Borut, 1989: Lojze Lebič, Fauvel 1986. Prilozi razumijevanju. *Zvuk*. 4. 59–68.
- Lyotard, Jean-François, 2002: *Postmoderno stanje*. Prev. S. Perpar-Grilc. Ljubljana: Analecta.
- Merkur, Pavle, 1984: Riječ i zemlja u stvaralačkoj poetici L. Lebiča. *Zvuk*. 4. 53–57.
- Mager, Ingrid, 2002: V kaosu glasbe se je težko znajti. *Dnevnik*. 5. november 2002. 18.
- McHale, Brian, 1987: *Postmodernist Fiction*. New York in London: Methnen.
- McHale, Brian, 1992: *Constructing postmodernism*. London in New York: Routledge.

- Mihelčič, Tatjana, 1991: Da bi zaživali s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo. *Rast*. 2/1. 44–49.
- Morgan, Robert P., 1991: *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Motte-Haber, Helga de la, 1987: Die Gegenauflärung der Postmoderne. V: *Musik und Theorie* (ur. Rudolf Stephan). Mainz: Schott. 31–44.
- Motte-Haber, Helda de la, 1990: *Psihologija glasbe*. Prev. V. Gregorač. Ljubljana: DZS.
- Motte-Haber, Helga de la, 2001: Neue Musik zwischen 1975 und 2000. V: *Die Musik der Moderne* (ur. Matthias Brzoska in Michael Heinemann). Laaber: Laaber Verlag. 374–382.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1993: *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich, 1989: *Primer Wagner*. V: *Isti, Somrak malikov*. Ljubljana: Slovenska matica. 107–152.
- O'Loughlin, Niall, 1983: The Music of Lojze Lebič. *Muzikološki zbornik*. 19. 71–81.
- O'Loughlin, Niall, 2000: *Novejša glasba v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- O'Loughlin, Niall, 2014: Expressive sonority and formal control: Lojze Lebič into the 21st century. *Muzikološki zbornik*. 50/1. 87–95.
- Pasler, Jann, 1993: Postmodernism, narrativity, and the art of memory. *Contemporary Music Review*. 7. 3–32.
- Pasler, Jann, 2005: Postmodernism. V: *Grove Music Online* (ur. Laura Macy). Dostopano na naslovu: <<http://www.grovemusic.com>> (citirano 26. junij 2005).
- Petek, Miro, 2003: Ne verjamem v svetovno glasbo, temveč v glasbe sveta. *Koroški fužinar*. 53/2. 17–22.
- Pompe, Gregor, 2003: Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija. *Muzikološki zbornik*. 39. 51–60.

- Pompe Gregor in Troha, Gašper, 2004: Glasbena in literarna predloga Požgane trave. *Literatura*. 16/151–152. 64–80.
- Pompe, Gregor, 2007: Lebičeva »metafizična dialektika« – analiza skladateljeve eksplcitne poetike. *Muzikološki zbornik*. 43/1. 173–185.
- Pompe, Gregor, 2011a: *Postmodernizem in semantika glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofska fakultete.
- Pompe, Gregor, 2011b: Zvočna kompozicija Korant Lojzeta Lebiča in dinamične kategorije. *Glasna*. 42/1. 21–22.
- Pompe, Gregor, 2012: Lebič's postmodernism: nostalgic utopia and/or utopian nostalgia. V: *Between nostalgia, utopia, and realities* (ur. Vesna Mikić et al.). Beograd: University of Arts. 167–178.
- Pompe, Gregor, 2013: Baltic-Balkan postmodern connections: the music of Bronius Kutavičius and Veljo Tormis in comparison with the music of Slovene composer Lojze Lebič. *Lietuvos muzikologija*. 14. 39–50.
- Potocco, Marcello. *Nacionalni imaginariji, literarni imaginariji*, Ljubljana: Pedagoški inštitut. Dostopano na naslovu: <http://193.2.222.157/Sifranti/StaticPage.aspx?id=123> (citirano 21. februar 2013).
- Potočnik, Mojca, 1991: Gradivo za Koroški biografski leksikon. Lojze Lebič. *Koroški fužinar*. 41. 13.
- Potočnik, Mojca, 1994: Umetnik mora gledati v prihodnost. *Koroški fužinar*. 44/2. 8–9.
- Redepenning, Dorothea, 1999: »Eine zerbrochene Spieluhr.« Zur Funktion des Banalen in Alfred Schnittkes Schaffen. *MusikTexte*. 78. 42–48.
- Reinecke, Hans Peter (ur.), 1969: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Rijavec, Andrej, 1970/71: Lojze Lebič. *Koncertni list Slovenske filharmonije*. 6. 3–5.
- Rijavec, Andrej, 1975: *Twentieth Century Slovene Composers*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Rijavec, Andrej, 1979: *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Rovšek, Brigita, 2000: Pogovor s štirimi. *Naši zbori* 50/1. 19–21.
- Schäfer, Thomas, 1995: Antimoderne oder Avantgarde-konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 26/2. 211–238.
- Schillinger, Joseph, 1976: *The Mathematical Basis of Arts*. New York: Da Capo Press.
- Snoj, Jože, 1997: Lojze Lebič. V: *Trnovsko zrcalo* (ur. Janez Pogačnik). Ljubljana: Župnijski urad Ljubljana-Trnovo. 160–163.
- Stefanija, Leon, 1999: *Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi*, diss.. Ljubljana.
- Stefanija, Leon, 2000: Izvirni pogledi na glasbo in skladateljski process. *Delo*. 20. december 2000. 29.
- Stefanija, Leon, 2001: Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja. *Muzikološki zbornik*. 37. 113–127.
- Stibilj, Milan, 1982: Samovoljnost svete preproščine. *Delo*. 9. september 1982. 5.
- Strehovec, Janez, 1999: Teorija posebnih učinkov. V: Baudrillard, Jean, *Simulaker in simulacija*. Ljubljana: Študentska založba. 355–389.
- Strohm, Reinhard, 2000: Postmoderni problemi v evropskem glasbenem zgodovinopisju. *Muzikološki zbornik*. 36. 5–15.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, 1969: *Musik des 20. Jahrhunderts*. München: Kindler.
- Svoljšak Cehner, Mojca, 1993: Okus po času, ki beži. *Karma* 2/22. 8–9.
- Šegula, Vida, 1983: Glasba je tudi dejanje ljubezni. *Naši razgledi*. 32/4. 99.
- Šivic, Kaja, 1977: Slovenca pri glasbenem stroju. *Glasbena mladina*. 7/8. 8–9.
- Šuster, Mojca, 1983: Lojze Lebič o festivalu komorne glasbe v Radencih. *Glasbena mladina*. 12/2. 8–9.
- Toop, Richard, 1993: On Complexity. *Perspectives of New Music*. 31/1. 42–56.
- Treitler, Leo, 1995: Postmodern Signs in Musical Studies. *The Journal of Musicology*. 13/1. 3–17.

- Učakar, Bogdan, 1988: Zborovski festival. *Delo*. 6. junij 1988. 6.
- Učakar, Bogdan, 2004: Ajdna – v prostoru in času. *Večer*. 2. oktober 2004. 43.
- Ukmar, Jelena, 2008a: Lojze Lebič. V: Lojze Lebič, *Zgodbe, Božične zgodbe*. Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč.
- Ukmar, Jelena, 2008b: Skladbe na zgoščenki. V: Lojze Lebič, *Zborovska glasba z instrumenti*. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena matica in Založba kaset in plošč RTV Slovenija.
- Ukmar, Jelena, 2012: Lojze Lebič. V: Lojze Lebič, *Intrada, Archipnoia, Diaphonia, Glasba, Musica concertata*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev.
- Uršič, Mojca, 1994: Matica bi morala imeti samo dolžnosti. *Naš tednik*. 46/7. 10–11.
- Virk, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Virk, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literatura.
- Vogt, Hans, 1972: *Neue Musik*. Stuttgart: Reclam.
- Voss, Egon, 1976: Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität. Zur Sinfonik Karl Amadeus Hartmanns. *Melos*. 2/2. 91–93.
- Voss, Egon, 1996: Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik. *Die Musikforschung*. 49/4. 403–406.
- Wagner, Aleksandra, 1990: Pogovor dneva. Lojze Lebič: Fauvel '86. *Glasbena mladina*. 20/2–3. 2–3.
- Wathey, Andrew, 2014: Fauvel, Roman de. V: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Dostopano na: <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/09372> (citirano 13. marca 2014).
- Williams, Alastair, 1999: Adorno and the Semantics of Modernism. *Perspectives of New Music*. 37/2. 29–50.

- Zadravec, Jože, 1998 : Iz starih zlatih mozaikov – iz veka vekov. *Družina*. 15. februar 1998.
- Zeller, Hans Rudolf, 1988: Lachenmann und das Orchester. V: *Helmut Lachenmann* (ur. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn). München: edition text+kritik.
- Zlobec, Marijan, 1980: Skupno muziciranje ali le – družabnost. *Delo*. 8. november. 27.
- Zlobec, Marijan, 1987: Slovenska glasba je danes tragična v svoji nemoči. *Delo*. 12. december 1987. 23.
- Zupančič, Aljaž, 2011: Pesem, boginja, zapoj... *Glasna*. 42/1. 18–20.
- Zupančič, Metka, 1978: S šolsko torbo ne odložimo tudi glasbe. *Grlica*. 20. 1–2. 12–14.
- Žagar-Adanič, Alenka, 1994: Lojze Lebič – *skladatelj, dirigent, dipl.* Ljubljana.

Imensko kazalo

A

Adamič, E. 14
Adorno, T. W. 26, 266
Agawu, V. Kofi 266, 269
Ajlec, R. 139, 274
Anderson, M. 288
Antoni, L. 23
Asiški, F. 223–224, 226, 272–274
Avguštin 9
Avrelij, M. 9

B

Bach, J. S. 5, 10, 22
Baird, T. 81
Barbo, M. 11–13, 16, 22, 24, 32, 34–35, 59–61, 68–69, 71, 73, 80, 261, 293
Barthes, R. 281
Bartók, B. 12, 22, 29–30, 57, 61, 79
Bašo, M. 210–211
Baudrillard, J. 279–282
Bedina, K. 17–18, 119
Beethoven, L. van 5
Benjamin, W. 278
Bergamo, M. 19
Bertoncelj, A. 13, 120
Bevc, C. 26–28, 67, 291
Bevk, F. 37
Borges, J. L. 282
Borio, G. 25
Boštele, A. 38
Botstein, L. 278
Boulez, P. 16, 23
Božič, D. 13
Breton, A. 144–145
Bus, G. de 167
Buson, Y. 211

C

Cage, J. 210
Calinescu, M. 201
Chaillou, de P. 167
Chardan, T. 223
Cipci, K. 13
Crumb, G. 140
Cvetko, D. 14

Č

Čajkovski, P. I. 210, 252
Černež, A. 217, 221

D

Dahlhaus, C. 22
Dante, A. 9
Danuser, H. 20, 25, 82, 276, 283
Dekleva, M. 13, 20, 22–24, 27, 76, 286
Derrida, A. J. 281–282
Descartes, R. 23
Destovnik-Kajuh, K. 148
Dev, O. 143
Dibelius, U. 276
Dolar, J. K. 14
Dolgan, M. 213
Dolinar, D. 267
Dravec, J. 90

E

Eimert, H. 12
Eluard, P. 144
Erjavec, A. 281
Etter, B. K. 278

F

Faltin, P. 266–269
Forstnerič Hajnšek, M. 25–26, 33, 168
Frege, G. 267

G

Gačeša, M. 24, 26–27, 30
Gadamer, H. G. 267
Gallus, J. P. 14, 22, 125, 139–140, 217, 274
Glazunov, A. 210
Glušič, H. 10
Golia, P. 35, 217, 220
Górecki, H. 81
Gradnik, A. 35, 223
Grafenauer, N. 146–147
Grieg, E. 252
Gruhn, W. 276, 283

H

Habermas, J. 276
Habjanič, J. 17, 172
Hajam, O. 138
Hanslick, E. 24
Hartman, M. 10, 23, 213, 267
Haydn, J. 235–236, 273
Heissenbuttel, H. 144–145
Heraklit 68
Hindemith, P. 12, 43–44, 257, 284
Hirsch, E. D. 267
Höfler, J. 17
Hribar, K. 17, 168, 172
Hubad, S. 87, 116
Husserl, E. 281
Huyssen, A. 284

I

Illich-Klančnik, B. 10

J

Jaklič, T. 23, 223
Jakobson, R. 268
Jameson, F. 276, 278–282
Janez Pavel II., papež 208, 275
Jankauskiene, I. 288
Jarc, M. 149, 151–152, 217, 220, 245
Jencks, C. 277, 282–283
Jesih, M. 167
Jež, J. 13–14
Josquin, des Prez 286
Joyce, J. 180
Jug, S. 35

K

Karbusicky, V. 30, 92, 183, 266–270
Kette, D. 56
Klemenčič, I. 10, 183, 186–187, 190–91, 223
Klotz, H. 29, 283
Kneif, T. 25, 266, 270
Kocbek, E. 92, 155–158, 271
Kogoj, M. 12, 37
Kompridis, N. 29, 277, 283
Konjar, V. 36
Koporč, S. 12
Kos, J. 27, 233, 279–280
Kosovel, S. 35, 41, 77–79, 105
Košir, M. 27, 136, 138, 286
Kovič, K. 141
Kozina, M. 11–12, 43
Kralj Bervar, S. 27
Kravos, M. 105–106
Križnar, F. 23, 68, 122, 129, 216
Kucler, S.B. 12, 23
Kunej, M. 26–27
Kuret, P. 13
Kušar, P. 122, 145, 167
Kutavičius, B. 176, 287–289

L

Lajovic, U. 134
Lebič, H. 141
Lebič, I. 9
Lebič, N. 9
Legat, L. 208
Lendvai, E. 61, 259
Levstik, F. 36
Ligeti, G. 16, 23
Linhart, N. 9
Lippus, U. 288
Ljubič, Š. 213
Loparnik, B. 12–17, 22, 27, 29, 167
Lutosławski, W. 23, 81
Lyotard, J. F. 27, 282

M

Mahler, G. 63, 280, 286
Mann, P. de 282
McHale, B. 281–282
Menart, J. 35, 167, 173
Merku, P. 73
Messiaen, O. 12, 22–23, 149, 258
Messner, J. 10
Mevlja, D. 56
Mihelčič, T. 26–27
Miljković, B. 179
Mirko, V. 11
Motte-Haber, H. de la 28–29, 266, 268, 276, 283
Mozart, W. A. 5, 22, 125, 136, 139, 273

N

Nattiez, J. J. 266–269, 290
Nietzsche, F. 27, 278

O

Ogden, C. K. 269

P

Pandur, L. 10
Pascal, B. 23
Pasler, J. 238, 274, 276, 289
Peirce, C. S. 269
Penderecki, K. 5, 81, 118
Perotin 273
Petek, M. 10–11, 22, 29, 264
Petrić, I. 13
Pignon, P. 118
Pirš, G. 11, 22, 274
Plavec, G. 14
Pompe, G. 19, 67, 284, 287
Potocco, M. 288
Potočnik, M. 23, 263
Prevoršek, U. 13, 52
Prokofjev, S. 50
Puntar, F. 125

R

Radovanović, V. 118
Ramovš, P. 239, 241, 274
Redepenning, D. 216
Reinecke, H. P. 277
Richards, I. A. 269
Rijavec, A. 9–10, 13, 68, 124
Rob, I. 35
Robežnik, J. 57
Rojko, U. 130

S

Saussure, F. de 267
Schäfer, T. 276
Schering, A. 269
Schillinger, J. 263, 265
Schnittke, A. 168, 216
Schneider, F. 137
Schönberg, A. 63, 278
Schumann, R. 252

Sedak, E. 41–42
Senegačnik, B. 217, 219
Skrjabin, A. 43
Snoj, J. 24
Srebotnjak, A. 13
Stefanija, L. 25, 32, 233–234, 263,
283
Stibilj, M. 13, 17
Stockhausen, K. 283
Stravinski, I. 12
Strniša, G. 116, 203, 217, 271
Sušnik, F. 10, 39–40
Svoljšak Cehner, M. 22

Š

Šegula, V. 14, 22, 26, 28
Šešerko, J. 145
Šivic, K. 15, 118
Škoberne, M. 14
Štuhec, I. 13
Švara, D. 11–12

T

Taufer, V. 179, 213–214, 216
Tito, J. B. 288
Tormis, V. 176, 287–289
Toynbee, A. 27, 276

U

Učakar, B. 13, 182, 203
Ukmar, J. 167
Ukmar, K. 13, 124, 218, 221, 241,
244, 248
Uršič, M. 9–10, 15, 27

V

Virk, T. 267
Vitry, P. de 169
Vivaldi, A. 210
Vodnik, A. 221

Vornac, P. 18
Voss, E. 95

W

Wagner, R. 26
Wathey, A. 170
Williams, A. 29

Z

Zajc, D. 67
Zemlinsky, A. 63
Zemljčič, B. 105
Zupančič, A. 27, 67