

Gregor Pompe

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

ZBOROVSKA USTVARJALNOST LOJZETA LEBIČA

Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper

Izveček

Pomemben delež v kompozicijskem opusu Lojzeta Lebiča je namenjen zborovski glasbi, ki je uravnoteženo zastopana v vseh skladateljevih ustvarjalnih obdobjih. Kljub takšni stalnosti pa je mogoče v skladateljevem zborovskem opusu ugledati postopne spremembe, ki se najbolj tipično kažejo v postopnem izrisovanju posebnega vokalno-instrumentalnega opusa, ki stoji na meji med zborovskim, gledališkim in ritualnim.

Ključne besede: Lojze Lebič (1934), zborovska glasba, slovenska glasba, glasba 20. stoletja

Abstract

Choral compositions of Lojze Lebič

An important part of Lojze Lebič's works are written for choir, for which he composed music in all of his creative periods. Nevertheless, despite this continuity, it is possible to discern gradual changes in the composer's choral compositions, which are evident especially in the ongoing development of his individual vocal and instrumental style that stands on the border between choral, theatrical and ritual.

Keywords: Lojze Lebič (1934), choral music, Slovenian music, music of the 20th Century

Kompozicijski opus akademika Lojzeta Lebiča (1934) se zdi žanrsko sorazmerno uravnotežen – zelo podobno pozornost je namenjal tako simfoničnim delom kot tudi komornim, solističnim instrumentalnim, vokalno-instrumentalnim (samospev, kantata) in zborovskim delom, kar pomeni, da iz takšne široke palete izpada edino celovečerno glasbeno-scensko delo, torej opera. Eno izmed glavnih vodil našega preiščevanja o Lebičevem zborovskem opusu mora biti med drugim prav slednje spoznanje – zakaj se je skladatelj ognil operi in ali morda ne kažejo prav določene zborovske kompozicije spogledovanja s tem obsežnejšim glasbeno-scenskim žanrom. Takšna žanrska uravnoteženost za skladatelja 20. stoletja ni nekaj samoumevnega, saj vemo, da se je najkasneje v 19. stoletju pričela žanrska kompozicijska specializacija (F. Chopin piše zgolj klavirsko glasbo, R. Wagner in G. Verdi le opere, A. Bruckner le simfonije ipd.). Tudi zato se je najbrž Lebiča poskušalo postaviti v povezavo s kakšnim izbranim žanrom, pri čemer se je zdelo zborovstvo, glede na to, da je skladatelj nekaj časa deloval tudi kot zborovski dirigent, najbolj samoumevno, v kar je prepričan tudi Niall O'Loughlin, ki izpostavlja, da je »glede na to, da je Lebič v zborovski glasbi in dirigentstvu doma že tako dolgo, [...] bržkone presenetljivo, da ni napisal več tovrstnih kompozicij.«¹ Toda Lebič sam se izmika tovrstnemu žanrskemu ožanju in poudarja, da se je pri svojem delu »držal

1 Niall O'Loughlin, »Glasba in besede v delih Lojzeta Lebiča«, v: Lojze Lebič, *Od blizu in daleč II* (Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2014), 233.

načela, [...], da je namreč glas z besedami morda res najstarejši in najbolj neposreden instrument, toda ne tak, da bi smeli med vokalnim in instrumentalnim svetom postavljati pregrado.«² Lebič nas skuša prepričati celo nasprotno, ko trdi, da mu mnogi sicer »radi pripisujejo človeške glasove, a tudi jaz se bolj počutim med instrumenti in velikim orkestrskim zvokom.«³

Toda še bolj presenetljivo kot takšna žanrska uravnoteženost na ravni skladateljevega celotnega opusa je spoznanje, da je Lebič v vsakem izmed svojih kompozicijskih obdobjih vsem žanrom posvečal približno enako mero svoje pozornosti (gl. tab. 1). Sam sem Lebičev opus periodiziral v pet obdobj⁴ – (1) leta iskanja, prevzemanja znanih kompozicijskih obrazcev in izrazi (1951–1962/1965), (2) leta »trganja« iz »domačnosti« in tradicije (1962/1965–1968), (3) obdobje visokega modernizma (1969–1977), (4) čas prepraševanja modernističnih mej (1977–1985) ter (5) individualna izraznost, idejna izčiščenost, osebna pomiritev modernizma in tradicije (1986–) –, ki nekako po vsebini, slogovnih značilnostih in tudi letnicah sovpadajo s skladateljevim lastnim razločevanjem štirih obdobj⁵, ki se raztezajo od »šolskih let«, v katerih naj bi okleval med pozno romantiko in neoklasicizmom, šestdesetih let, za katere naj bi bila značilna »zaverovanost v glasbeni material, strukture, sistematike«,⁶ po izzvenu študentskih nemirov naj bi se povečala družbena občutljivost, kar se v glasbi odraža v obliki razredčene teksture, upočasnjene dogajanja in nove melodičnosti, medtem ko v zadnjem obdobju, ki ga zaznamujejo kriza identitete, sproščenost in odprtost v različne glasbene smeri, ne čuti več »ovir pri prestopanju estetskih mej tako do ljudske glasbe, stare, zunajevropske glasbe«. ⁷ V vsakem izmed teh obdobj so žanri zopet več ali manj uravnoteženi z nekaj značilnimi izjemami. Tako deloma odstopa prvo, »učno« obdobje, v katerem prevladujeta vokalna in vokalno-instrumentalna glasba, zato je v tem času delež zborov v celotni skladateljski produkciji večji. To ne preseneča – gre za tipični davek slovenski glasbeni tradiciji, ki je ob slabših infrastrukturno-institucionalnih pogojih v drugi polovici 19. in tudi prvi polovici 20. stoletja gojila predvsem zборе, samospeve in klavirsko glasbo, takoj po drugi svetovni vojni pa so Lebičeve rojstne Prevalje sodile tudi v odmaknjeno okolje in Lebič sam priznava, da je simfonični orkester prvič slišal v živo, ko mu je bilo šele dvajset let⁸ – glasba, ki jo je lahko slišal pred tem, je bila povezan predvsem s tistim, kar je skromno okolje premoglo: cerkvene orgle in kor, ljudsko in zborovsko petje. Nasprotno pa je Lebič nekaj manj pozornosti posvečal zborom v času visokega modernizma, kar ponovno ne preseneča, saj je prav modernizem skušal potrgati vse vezi s tradicijo – na Slovenskem bi to prav gotovo moralo pomeniti obračun z zborovskim žanrom. Tudi sam skladatelj je leta 1967 poudaril, da »danes le redki skladatelji resno in z današnjimi stilnimi merili še pišejo za zборе«, ⁹ toda sam se očitno ni prištel med take, saj je ohranjal kontinuiteto pisanja za

2 L. Lebič, *Od blizu in daleč II*, 210.

3 Prav tam, 153.

4 Gregor Pompe, *Zveneča metafizika* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofska fakultete, 2014), 33–34.

5 L. Lebič, *Od blizu in daleč II*, 131.

6 Prav tam.

7 Prav tam.

8 Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem«, *Tretji dan* 24/1 (1995): 18.

9 »Naši zborovski dirigenti. Lojze Lebič«, *Naši razgledi* 19/1 (1967): 5.

zbores. Še več, zvest je ostal tudi najbolj tipičnemu slovenskemu zborovskemu žanru, priredbi ljudski pesmi, torej »najtrši domačijski« tradiciji.

Tabela 1: Kronološki seznam zborovskih del Lojzeta Lebiča po posameznih obdobjih

a capella zbori	priredbe ljudskih pesmi	mladinski/otroški zbori	proti kantati, oratoriju/operi
	<i>Ta drumelca je zvomlana</i> (1951), meš. zb.		
<i>Želje</i> (V. Konjar, 1954), meš. zb.			
<i>Ne vem, kdo je bolj tožen</i> (J. Murn Aleksandrov, 1956, rev. 1985), meš. zb.		<i>Dete jezdi na kolenih</i> (F. Levstik, 1956), mladinski/otroški zb.	
<i>Vem, da je zopet pomlad</i> (1958), meš. zb.			
	<i>Visoki rej</i> (1960), meš. zb.		
	<i>Trauniče so žie zalene</i> (1962), meš. zb.		
<i>Tihi gaj</i> (D. Kette, 1963, rev. 1995)			
		<i>Pesem nosačev žita</i> (1964), mladinski zb.	
		<i>Oglas</i> (D. Mevlja, 1965), mladinski zb.	
	<i>Fčelica zleteila</i> (1966, rev. 1991), moš. zb.		
		<i>Črn možiček</i> (B. Zemljič, 1968), otroški zb.	
		<i>Vožnja</i> (S. Kosovel, 1973), 2 mladinska/žen. zb.	
<i>Pesek</i> (M. Kravos, 1974), moš. zb.			

			<i>Spomin</i> (F. Puntar, 1976), mladinski/žen. zb. + instrumenti
	<i>Šocej, moj sel</i> (1978), moš./žen. zb.		
<i>Čas</i> (J. Šešerko, 1980), moš. zb.			
	<i>Luba vigred se rodi</i> (1981), meš. zb.	<i>Predpomladna pesem</i> (K. Destovnik Kajuh, 1981), mladinski/žen. zb.	
		<i>Urok</i> (1986), mladinski/žen. zb.	<i>Fauvel '86</i> (1986), vokalno-instrumentalno scensko delo
	<i>Pesem od zarje</i> (1987), moš. zb.		
			<i>Hvalnica svetu</i> (B. Miljković, 1988), 2 meš. zb. + instrumenti
	<i>Povej, povej</i> (1994), moš. zb.		
			<i>Ajdna – Glasba o času</i> (1995), meš. zb. + instrumenti
		<i>Letni časi</i> (1997), mladinski/žen. zb.	
	<i>Zmeraj moram vandrati</i> (1998), meš./moš. zb.		
		<i>Upanje</i> (2000), mladinski/žen. zb. + instrumenti	<i>Božične zgodbe – Puer natus ...</i> (2000), kantata
			<i>Zgodbe/Fables</i> (2005), kantata
			<i>Vrtiljak</i> (2006), meš. zb. + instrumenti

Slednje lahko obvelja kot posebna značilnost Lebičevega in morda celo slovenskega modernizma – ta nikoli ni radikalen in je skoraj vedno pripet na tradicionalno ozadje. Tega se Lebič sam zaveda, saj priznava, da se »pri nas v Sloveniji skladatelji, ki smo ostali doma [...] nikoli nismo čisto poslovlili od romantične subjektivnosti.«¹⁰ Podobna logika odmeva tudi v skladateljevi misli, da »že sprejemamo sodobno glasbeno znanje in mišljenje, toda v nas živijo naponi prejšnjih pokoljenj«,¹¹ kar kaže na posebno razmerje med novim, sodobnim in starim, tradicionalnim. Lebič prizna, da »se kot deželan tradiciji izmikam prav zato, ker je v meni premočna«,¹² a hkrati z mislijo, da si ne dela »utvar, da so moji nazori in dela zasidrani v starem pojmovanju umetniškega, visokega in resnega«¹³ tudi jasno razmeji, kateri elementi njegovega ustvarjanja so tradicionalni in kateri bolj izrazito zavezani modernističnemu – v iskanju materiala, forme in izraza je tako poudarjeno zavezan modernistični logiki, medtem ko na etični in institucionalni ravni vendarle priznava nezlomljivo veljavo tradiciji. Prav takšna razpetost nam lahko pojasni, zakaj Lebič tudi v času, ko s svojimi deli najbolj izrazito sledi modernističnim inovacijam, vendarle napiše tudi preprostejšo priredbo ljudske glasbe.

Toda Lebičev opus kljub žanrski uravnoteženosti slogovno ni enoznačen, temveč je v njem mogoče opaziti jasno razvojno črto. Ta zadeva tudi zборе, pri čemer izstopajo vsaj tri zelo razvidne spremembe.

Postopoma tako izginjajo »čiste« žanrske in zasedbene razmejitve (1). To je najbolj značilno v povezavi z otroškimi in mladinskimi zbori – če v prvih dveh obdobjih še nastajajo »čista« dela za otroške zборе (*Dete jezdi na kolenih, Pesem nosačev žita, Oglas, Črn možiček*), v katerih se skladatelj prilagaja intendiranim izvajalcem tako s »pedagoško« primerno vsebino kot tudi z zborovskim stavkom, ki je tehnično prilagojen in s tem dostopen otroškim zborom, so kasneje dela za mladinski zbor primerna tudi za ženski zbor, kar pomeni, da se skladatelj izogiba ozki funkcionalnosti svojih del. Takšna dela tako niso več mišljena »pedagoško« in se v uporabljenih tehnikah, materialih in vsebinskih poudarkih v ničemer ne razlikujejo“ od del, namenjenih »odraslim« zboristom. Lebič na tak način poudarja svojo zavezanost misli o tem, da mladih ni potrebno ne vsebinsko ne tehnično omejevati, da odloča pripravljenost za izvedbo, torej notranji elementi in ne pozunanjeni predsodki o tehničnih zahtevah ali vsebinskih mejah.

Spremembe se dotikajo tudi priredb ljudskih pesmi (2). Lebič kot sedemnajstletnik pričinja s priredbo pesmi *Ta drum? lca je zvomlana* (1951), ki se umešča v krog tipičnih enostavnejših priredb ljudskega gradiva, saj vanj posega zelo previdno zgolj s subtilnimi harmonskimi rešitvami, toda le devet let kasneje se v adaptaciji ljudske pesmi *Visoki rej* (tej so dodane še druge) že kažejo bolj »avanturistični« znaki, zaradi česar 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 in podprte s pedalno harmonijo, vse bolj oddaljujejo in z značilnimi stopnjevanji in kriki vse bolj premikajo v sfero osvobojene modernistične

10 Lojze Lebič, *Od blizu in daleč* (Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000), 128.

11 »Ustvarjalne dileme. Lojze Lebič«, *Naši razgledi* 16 (1967): 55.

12 Jožko Kert, »Portreti glasbenikov naše doline«, *Koroški fužinar* 27/2 (1977): 41.

13 L. Lebič, *Od blizu in daleč*, 117.

zvočnosti. Ljudska pesem predstavlja 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 ravnovesje med originalnim glasbenim »tekstom« in odtegotovanjem od njegovih konotacij, povezanih z »izgubljeno idilo«. Original je tako vseprisoten (na ravni strukture in materiala), a paradokсно hkrati manjka (na osnovni zunanji ravni). Na tak način Lebič potrjuje svojo osnovno misel, da naj bi bila priredba ljudske pesmi »neke vrste prevod v drug jezik, skozi katerega pa mora vendarle sijati nepotvorjena prvobitnost«. ¹⁴ A Lebič ohranja ob priredbah ljudskih pesmi nenavadno dihotomijo, saj poleg takšnih umetelnih priredb (podobno kot *Visoki rej* so zamišljene še priredbe *Fčelica zleiteila*, *Pesem od zarje* in *Luba vigred se rodi*) ohranja tudi tip enostavnejše harmonizacije, ki ne posega bistveno v material ljudske pesmi (*Trauniče so žie zalene*, *Šocej, moj sel*, *Povej, povej*, *Zmeraj moram vandrat*) – v tem najbrž pozvanja skladateljevo lastno spoznanje o davku romantični subjektivnosti. Toda ob tem ne gre spregledati najpomembnejše spremembe v Lebičevem zborovskem opusu – povečanemu deležu skladb, ki so v žanrskem pogledu nekakšni križanci med zborom, kantato, ritualom, vokalno-instrumentalno skladbo in scensko kompozicijo (3). V takšni vmesnosti gre najbrž prepoznati tako Lebičevo odpiranje postmodernističnim težnjam po sopostavljanju glasbe različnih provenienc (modernistični postopki, ljudski okruški, prvobitna ritualnost, namigi na etnično glasbo neevropskih narodov) kot tudi željo po vsebinskem preseganju preprostih zborovskih del, saj je zdaj uniji med besedo in glasbo pogosto pridružen še prostorsko-scenski in/ali instrumentalni moment.

Takšne spremembe jasno najavlja že skladba *Spomin* (1976) za mladinski ali ženski zbor, recitatorja in tolkala, ki je nekakšen povzetek oziroma, po skladateljevih besedah, »lepljenka« iz glasbe za radijsko igro *Drezanje v kamen* Franceta Puntarja (1936–2013), 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 in tudi za prestopanje slogovnih ravni. Tako imamo v prvem delu skladbe opravka še za značilno modernistično zborovsko teksturo, medtem ko 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

¹⁴ Zmaga Kumer in Lojze Lebič, »Ljudska pesem na koncertnem odru«, *Grlica* 16/1 (1973/74): 16.

znamenja. V »Samogovoru« zbor in tolkala večinoma ozvočajo besedilo recitatorja – skladatelj govori o »fonetični ilustraciji besedila«. ¹⁵ 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 krepi 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 veselja«. 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.

Toda pravi premik v smer žanrske in vsebinske širitve pomenita skladbi, nastali leta 1986: *Urok in Fauvel '86*. V *Uroku* se jasen premik kaže že na ravni izbranega besedila – če je v zgodnjih obdobjih Lebič prisegal predvsem na impresionistična besedila ter se tako naslonil na tradicijo slovenske pesniške in glasbene moderne (J. Murn Aleksandrov in D. Kette) ter nato večjo pozornost namenjal eksistencialističnim modernistom (D. Zajc, G. Strniša), se je v *Uroku* zatekel h kratkim fragmentom ljudskim pesmi, urokom oz. zagovorom, 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)

¹⁵ Lojze Lebič, »Spomin«, *Grlica* 20/3–5 (1978): 46.

Mnoge značilnosti kratke skladbe *Urok*, ki sodi med Lebičeva najuspešnejša dela tudi v mednarodnem pogledu, še naprej razvija in vstavlja v širši kontekst *Fauvel '86*, vokalno-instrumentalno scensko delo za mešani zbor, klavir, tolkala, druga priročna glasbila in trak, napisano za Akademski pevski zbor Tone Tomšič. Tako druženje vokalno-instrumentalnega, torej kantatnega, s scenskim 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 prepesnitve Janeza Menarta ter fragmenti poezije Milana Jesiha in idej Petra Kušarja.¹⁶ 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 podtone, 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«.¹⁷ 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 dispartnega 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 napolila je skladatelj trdno fiksiral v partituri), da postanejo gibanje zbora na odru (koreografijo za krstno izvedbo je pripravila Ksenija

¹⁶ Borut Loparnik, »Lojze Lebič, Fauvel 1986. Prilozi razumijevanju«, *Zvuk* 4 (1989): 60.

¹⁷ Melita Forstnerič Hajnšek, »Doma svetovljan, v tujini Slovenec«, *Večer. V soboto*, 11. december 2010, 14.

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 osvetlujejo (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 zasnovo 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. 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 nogo 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 izmed avtorjev glasbe v rokopisu *Roman de Fauvel*¹⁸). Gre za duet dveh falzetistov (forma izdaja poteze oblike bar), ki ju spremljajo ustrezni historični inštrumenti (kljunasta flavta in kraguljčki/tamburin). V tretjem stavku, »Ulenie« (Nizkotnost), prihaja celotno glasbeno dogajanje iz zvočnikov oziroma iz 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). Glasba iz zvočnikov se prelije v naslednji stavek, »Variété« (Nestanovitnost čudi): 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

18 Andrew Wathey, »Fauvel, Roman de«, v: *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/09372>, dostopano 13. marca 2014.

(III/C), tokrat z drugim besedilom (»Pour re couvrir aleiance ...«; V/B). Sklepni stavek, »Lâcheté« (Strahopetnost), je zasnovan kot premočrna gradacija, 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 prvino 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 tehno 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 obrazci in zavijanjem sirene, na višku pa sledi »Kadencia pripovedovalca«. Odrezavo petje besedila »Iz temne smo in svetle polovice«, kombinirano z ritmičnim izštevanjem imen nečednosti, vodi do sklepa, ki se pričinja 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, obogatnemu Des-duru, ki skladbo zaključí 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.

Tabela 2: Struktura Fauvela '86¹⁹

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 – Ples moških
F – Izklicevanje Fauvela	a
G – Vse-zlo	b
II – Avarice (Skopost)	c – Začetek razpuščenosti
A – Lakomnost	V – Envie (Zavist)
B – Pesem oblasti	A – Prehod
C – Izprijenost	B – »Pour re couvrir aleiance ...«
D = A	C – Glissandi
III – Ulenie (Nizkostnost)	VI – Lâcheté« (Strahopetnost)
A – Monolog Fauvela	premočrna gradacija
B	I/E
C – »Quomodo cantabimus ...«	Kadencia Pripovedovalca
D – »Iz temne smo in svetle polovice ...«	Sklep

¹⁹ S poševnim tiskom so označeni odseki, ki povzemajo material prejšnjih odsekov, z mastnim tiskom pa tisti odseki, ki jih je skladatelj povzel v kantato *Zgodbe/Fables* leta 2005.

Pomembna poteza skladbe *Fauvel '86* je torej družbena kritičnost, ki zaznamuje še dve drugi podobni skladbi. *Hvalnico svetu* (1988), v katerih Lebič poleg zborovskih moči ponovno uporablja tudi nekaj instrumentov, bi lahko razumeli tudi kot nekakšna ekološko svarilo pred pretiranim zlorabljenjem njenih virov, uničevanja njenih lepote in tudi nerazpoznavne, mistične notranje logike. Podobno velja tudi za skladbo *Vrtiljak* (2006) za mešani zbor z instrumenti s podnaslovom »Godba na potapljujoči se ladji«, napisano na odlomke iz pesmi Mirana Jarca (večinoma iz pesmi *Vrtiljak* in ciklusa *Godba na potapljujoči se ladji*). Tokrat je aktualna družbenokritična ost 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 scenska izvedba s počasnim prihajanjem zboristov na oder in osvetljevanjem odra (besedilo govori: »Zaprmo okna, prižgimo luči«). Tudi v *Vrtiljaku* 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 vertikalni »prevodi« tonov lestvice (*d-es-f-ges-as-a*). Naslednji odsek prinaša kontrasten, ritmično razgiban, »plesni« material: zbor v ostanatnem ritmu izgovarja besedilo »plešimo, pevajmo, vriskajmo«. Ob ponovni vrnitvi na začetni poziv (»Zaprmo okna, prižgimo luči«) se Lebič »vrača« k lestvici, le da jo zdaj uporabi v horizontalni, torej melodični maniri: vsi glasovi so vpeti v postopno dviganje po »lestvičnih« tonih, po doseženem najvišjem akordu pa sledi novo stopnjevanje. Ta se izvije iz nedoločnega mrmranja 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 ujeto še resignirano spraševanje »Kje si, kje si, Bog, o Bog!?)« v akordih, izpeljanih iz tonov lestvice.

Naslednji odsek ponovno prinaša ritmično stopnjevanje, torej »plesni« element. Značilno je nizanje različnih ostanatnih obrazcev v klavirju in tolkalih, nad katerimi se gostijo dvigajoče se vokalne figure, dokler skladatelj ne doseže viška na terčnih oscilacijah terčnega akorda (*gis-h-d-f-a-c-e-g*). 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 »obogatnem« 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.¹

Če izkoriščajo skladbe *Fauvel '86*, *Hvalnica svetu* in *Vrtiljak* obogateno zasedbo z dodanimi glasbili in prostorsko-scensko uresničitvijo, potem služijo takšni žanrsko-zasedbeni preskoki drugačnim namenom v skladbah *Ajdna* in *Urok*. Obe namreč skušata oživljati primarne, ritualistične občutke in se zdi, da želita pomešati inovativno s starožitnim. Toda poleg družbeno-kritičnega in mistično-ritualnega je za nekatera Lebičeva poznejša žanrsko izmuzljiva zborovska dela značilno tudi bolj odločno pogledovanje proti transcendentalnemu. To velja tako za kantatom *Božične zgodbe – Puer natus ...* (2000) za sopran, bariton, mladinski zbor, mešani zbor in orkester kot tudi za skladbo *Upanje* (2000) za mladinski ali ženski zbor z dodatnimi glasbili (kljunaste flavte, okarina, melodika). Izbrana srednjeveška besedila v kantati 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 prirojen tudi oblikovni model: skladba je sestavljena kot zaporedje petih stavkov, vendar daje predvsem občutek niza pesmi, med katere so vstavljeni krajši instrumentalni 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 samospava, opernega dueta 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«.² 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«.³ Seveda je glasbena in vsebinska podoba kantate prilagojena naročilu RTV Slovenija za božični koncert leta 2000, ki je bil v živo oddajan v mednarodni eter, skoraj nekaj podobnega pavelja tudi za skladbo *Upanje*, ki je bila nastala 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 Černej), katerih »motivi [...] odpirajo pritajeno simboličnost«.⁴ 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.

1 Skladatelj je po krstni izvedbi 22. 4. 2012 vnesel nekaj pomembnih popravkov, zato se zapis razlikuje od zvočnega posnetka na plošči Zborovska glasba z instrumenti. Takšne novi konec prinaša ponovni klic k duhovni osmislnitvi, razpet v širokem, »terčnem« akordu.

2 Jelena Ukmar, »Lojze Lebič«, v: Lojze Lebič, *Zgodbe, Božične zgodbe* (Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 2008), 6.

3 Prav tam.

4 Jelena Ukmar, »Skladbe na zgoščenki«, v: Lojze Lebič, *Zborovska glasba z instrumenti* (Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena matica in Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2008).

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 opremja 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. Inštrumentalni 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 isto besedilo, v katerem reverberacijsko izpostavljajo nezveneča nezvočnika t in s. Iz takšnega mističnega uvoda kljunastih flavt in meglene polglasnega žuborenja zboristov se izvije unisono ton *fis* oziroma prvi odsek (A), ki je zasnovan kot niz glasbenih domislekov. Drugi odsek (B) izpostavlja melodično linijo, ki se izteče v vzporedne kvinte in ponovne akordske odmeve. 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 *e2*, 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 parlando napovedi: »Začeli bomo peti.« Gre za najavo sledeče himne/koral (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 koral besedilo Anice Černejeve pelo v esperantu. Preprosto melodično gradivo koral 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-h-d-e* ter končnem *e-fis-a-h-cis-e*, ki bi se ga dalo tolmačiti kot obrat terčnega akorda *fis-a-cis-e(g)-h*.

Lebičeva ideja v zboru *Upanje* izrazito prestopa »onkraj«, saj želi nagovarjati širše občestvo in ga »prepričati« v prebujanje, prerajanje, »nežna čustva«. Tudi sam skladatelj potrjuje, da »človeški, pevski glas tudi meni pomeni vstop v transcendentalno. V mnogih mojih vokalno-inštrumentalnih delih je bila najprej predstava pevskega glasu in šele

potem iskanje besedila«. ⁵ Toda naj si bo skladateljeva želja povezana z aktualno družbenokritičnostjo, zbujanjem primarno ritualnega ali poseganjem k transcendenci ostaja njegov glasbeni stavek v vseh primerih zelo podoben, razpet med modernističnim in »starinskim«, med sodobnim in prastarim, med sekularnim in liturgičnim. Toda takšne razpetosti zborovskih del niso prav nič drugačne kot v skladateljevih inštrumentalnih delih, njihov osrednji namen pa je prav gotovo vzbujanje poudarjene semantičnosti – Lebičeva glasba ni sama sebi namen, sicer ne govori strogega programskega »jezika«, pa vendarle sega čez glasbeno absolutnost, čez larpurlatizem zanimivih ali opojnih zvočnosti. Izkáže se, da semantičnost Lebičevih zborov ne izhaja prvenstveno iz besed, torej uglasbljenih besedil, temveč pogosto sega onkraj njih v območje skupnega človeškega občutenja sveta in lastne eksistence v njem. To pa razkriva osrednje Lebičevo razumevanje zborovstva, po katerem je »pesem vselej odsev skupne misli, odsev radosti, bolečine, upora; – pesem hrabri, združuje in razlaga želje posameznika, da zazveni v zboru kot želje množične, kolektive volje. Podoba evropske zborovske preteklosti bi ne bila popolna, če ne podčrtamo, kako je zborovstvo vselej povezano z vsakdanjim življenjem.« ⁶ Ali še drugače – v sodobnem razsrediščnem svetu izpraznjenega nihilizma ostaja zborovstvo napol čudaško zavetišče visokega človeškega etosa: »Zborovsko petje je prispodoba občestvenosti – vsak od pevcev, ki jih bomo poslušali in gledali, se je za sodelovanje odločil svobodno in se v korist skupnega muziciranja odpovedal delu svoje svobode.« ⁷ Značilnim Lebičevim napetostnim dvojicam – Lebičev kompozicijski proces je ujet »med logiko razuma« in »logiko srca«, hkrati 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«, ⁸ 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 ter končno slogovna razpetost med modernistično in predmodernistično govorico, kar bi lahko razumeli kot postmodernistično tipiko – se tako pridružuje še zadnja: lastna subjektivnost nasproti občestvu množice. Zdi se, da razvojna os od Lebičevih najzgodnejših zborovskih miniaturnih do poznejših monumentalnih stvaritev vedno bolj poudarja to problematiko – namesto zborovske zlitosti, enotnosti vstaja pred nami podoba množice kot seštevka posameznih osebnosti, hkrati pa se zdi ta množica vendarle vse bolj ujeta v skupni nepresihajoči, a močno skrivnostni ritual življenja in smrti.

5 L. Lebič, *Od blizu in daleč II*, str. 197.

6 Lojze Lebič, »Zbor v revoluciji«, *Naši zbori*, 18/2–3 (1966): 18.

7 L. Lebič, *Od blizu in daleč II*, 64.

8 Lebič, *Od blizu in daleč*, 117.

Literatura

- Barbo, Matjaž, Ogrin, Matija in Senegačnik, Brane. »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzeta Lebičem«. *Tretji dan* 24/1 (1995): 18–21.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Doma svetovljan, v tujini Slovenec«. *Večer. V soboto*, 11. december 2010: 12–15.
- Kert, Jožko. »Portreti glasbenikov naše doline«. *Koroški fužinar* 27/2 (1977): 41–43.
- Lebič, Lojze. *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000.
- Lebič, Lojze. *Od blizu in daleč II*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2014.
- Lebič, Lojze. »Zbor v revoluciji«. *Naši zbori*, 18/2–3 (1966): 18–19.
- Loparnik, Borut. »Lojze Lebič, Fauvel 1986. Prilozi razumijevanju«. *Zvuk* 4 (1989): 59–68.
- O'Loughlin, Niall. »Glasba in besede v delih Lojzeta Lebiča«. V: Lojze Lebič, *Od blizu in daleč II*, 228–245. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2014.
- Pompe, Gregor. *Zvoneča metafizika. Kompozicijski opus akademika Lojzeta Lebiča*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2014.
- Wathey, Andrew. »Fauvel, Roman de«. V: *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/09372>, dostopano 13. marca 2014.

Summary

The body of works of academician Lojze Lebič is fairly balanced regarding different genres—he has devoted equal amount of time to symphonic, chamber, solo instrumental, vocal and instrumental (lied, cantata) and choral compositions. Such balance is not typical for a twentieth-century composer: as we know, the genre specialisation started already in the 19th century. That is why there were constant attempts to link Lebič's work with one specific genre, whereas the choral composition seemed to be most plausible regarding Lebič's work as a choral conductor. But Lebič eschews such genre narrowing and claims that he is predominantly a composer of instrumental music.

The article analyses Lebič's choral works that were written in different periods of his career. The goal is to reveal gradual changes in his attitude toward choral music. We can discern that over time Lebič has dropped the clear genre designations and clear delimitations between women's, men's and youth choirs and that his attitude towards folk music and its adaptation has changed. However, the most important is the development of his individual style that stands between theatre, instrumental music, choral composition and ritual. These are the works that evade clear genre categorization (*Spomin, Fauvel 86, Hvalnica svetu, Ajdna*) and represent Lebič's greatest artistic achievement.