

UDK 784.071.1Jež
DOI: 10.4312/mz.50.1.63-76

Larisa Vrhunc

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Vplivi evropske avantgarde na odnos med literaturo in glasbo v delih Jakoba Ježa

Influences of the European Avant-Garde on the Relationship between Literature and Music in the Works of Jakob Jež

Prejeto: 14. marec 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 14th March 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Jakob Jež, vokalna glasba 2. polovice 20. stoletja, izbira besedila

Keywords: Jakob Jež, vocal music of the 2nd half of the 20th century, choice of text

IZVLEČEK

Vokal je najljubši instrument Jakoba Ježa, zato se je srečeval tudi z vprašanjem izbire besedila in načinov njegovega obdelovanja. V zgodovini se je odnos skladateljev do literature spreminjal, veliko inovativnih rešitev pa je ponudilo obdobje povojne avantgarde. Odsevi teh dogajanj so opazni tudi v Ježevi vokalno-instrumentalni glasbi.

ABSTRACT

One of Jakob Jež's favourite instruments is the vocal; he has therefore dedicated much of his time to the selection of textual material and its incorporation into his music. Composers' attitude towards literature has been changing throughout history, with the post-war avant-garde period offering many innovative solutions, which is also reflected in the vocal and instrumental music by Jakob Jež.

Vprašanje povezovanja med besednim in glasbenim je bilo v različnih obdobjih zgodovine zahodnoevropske glasbe bolj ali manj pomembno. Posebej relevantno se zdi v času avantgarde, ko se je pahljača odnosov izrazito razprla. Premene, ki se manifestirajo v avantgardi in kasneje, so posledica zgodnejših premikov, predvsem s preloma 19. v 20. stoletje. Posebej intenzivno se z omenjenim vprašanjem soočajo skladatelji v delih, ki vključujejo vokal.

V slovenskem merilu se je do sedaj problematike najpobširneje lotil mesečnik *Literatura*: v prvih dveh številkah letnika 2004 prinaša več sestavkov, namenjenih premisleku o odnosu med literaturo in glasbo. V ediciji so zbrani tako muzikološki kot literarno-teoretski prispevki, pa tudi odgovori nekaterih skladateljev vokalne in vokalno-instrumentalne glasbe na urednikova vprašanja; med njimi je tudi zapis¹ Jakoba Ježa.

Jež sodi med skladatelje z obsežnim opusom za različne vokalne zasedbe. Razloga za to sta vsaj dva: srečanje z glasbo Marija Kogoja in intenzivna pedagoška dejavnost. Iz urejanja Kogojeve zapuščine in izvajanja v njej odkritih samospenov je izrastlo plodno sodelovanje s številnimi pevci: poleg žene, sopranistke Olge Jež, skladatelj omenja še Evo Novšak ter Sama Vremška.² Poučevanje, najprej na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani, nato pa vse do upokojitve na Pedagoški akademiji v Ljubljani, je pomenilo stalen stik z otroško pesmijo in otroškimi ter mladinskimi zbori - predvsem prek nekdanjih študentov, ki so spodbujali nastajanje novih del. Z njegovo pedagoško angažiranostjo je povezano tudi dolgoletno urejanje revije za glasbeno vzgojo *Grlica* - v njej je do leta 1988, ko je prenehala izhajati, izdal 63 svojih vokalnih skladb za različne zasedbe.³ Tej osnovi se pridružuje še dolgoletno druženje z zborom APZ Tone Tomšič.

Skladatelj se je moral ob intenzivnem ukvarjanju z vokalom vedno znova soočiti z vprašanjem sobivanja literature in glasbe. Pri tem se odpirata dva problemska sklopa: vzgibi za izbiranje prav določenih besedil in načini vključevanja izbranih literarnih del v glasbeno celoto, oziroma zamejitev vlog ene in druge zvrsti umetnosti.

1. Izbrati besedilo

Za razumevanje problematike izbora besedila ne moremo mimo kratkega pogleda v zgodovino odnosov med literaturo in glasbo.⁴ Od izhodične točke, v kateri sta bili obe veji umetnosti neločljivo povezani v eno, je dinamika odnosa najprej zanihala v drugo skrajnost: v srednjeveških večglasnih motetih sobivata glasba in besedilo popolnoma brez povezav. Postopno vračanje proti izhodišču je mogoče zaznati s pojavom madrigalizmov in nato glasbene retorike. V samospelih 19. stoletja je razmerje med literaturo in glasbo intenzivno, pa vendarle nekoliko nenavadno, saj »dobri in slabi skladatelji uglasbljajo dobre in slabe pesmi, pri tem pa za končno estetsko kvaliteto samospela očitno ni odločilna tudi umetniška vrednost izbranega besedila.«⁵ Podobno razmerje je mogoče opazovati v opernih libretih.

1 Jakob Jež, »V ekspresionizmu sta beseda in glasba eno«, *Literatura XVI*, št. 151&152 (2004): 93-98.

2 Povzeto po predstavitvi skladatelja v reviji Glasbene mladine Slovenije *Glaska* 44, št. 5 (2013): 27.

3 Mitja Gobec, »Jakob Jež - vokalni skladatelj in prijatelj«, *Glaska* 44, št. 5 (2013): 28.

4 Obširnejši pregled ponuja članek, objavljen v omenjeni številki *Literature*. (Gregor Pompe, »Literatura in glasba - večni nesporazum?«, *Literatura XVI*, št. 151&152 (2004): 44-63).

5 Pompe, »Literatura in glasba«, 52-53.

V prvi polovici 20. stoletja so se prek Wagnerjevega vpliva na francoske simboliste pomembne spremembe zgodile najprej na področju literature, saj je prišlo do postopnega zanikanja semantike in »muzikalizacije poezije«. Ta naj bi nastajala spontano, s pomočjo podzavestne ustvarjalnosti. Najbolj znano tovrstno delo je *Ursonate* Kurta Schwittersa, v njej so nepomenski zlogi in fonemi kot najmanjši delci jezika urejeni s pomočjo glasbeno-formalnih postopkov.

Po drugi svetovni vojni so skladatelji avantgarde začeli prestopati meje med posameznimi umetnostmi in nabor možnosti za izbiro materiala, ki lahko služi kot besedilo, se je širil v več smeri. Ob komponiranju za glas je vedno potrebno upoštevati dejstvo, da pevec za vokalno artikulacijo potrebuje besedilo, kateremu se mora glasba podrediti. Za glasbo, ki naj bi govorila z izključno sebi lastnimi sredstvi, so tako uporabni le »negovoreči« instrumenti, zato je v času avantgarde nastajalo razmeroma malo vokalnih del. V tistih, ki vsebujejo tudi glasove, pa opazimo katerega od postopkov za nevtraliziranje semantične ravni besedila. Prva možnost take nevtralizacije je uporaba zvočne poezije, torej literarne predloge z naborom zlogov po principu zvočnosti in ne pomena. Druga možnost je izbrati še vedno semantično poezijo ali prozne fragmente, vendar pa »politično nekorektne«, provokativne, zaradi česar je pozornost (pogosto tudi v kombinaciji z načinom glasbene obdelave) preusmerjena na širši kontekst. Tak primer je *Il canto sospeso* Luigija Nona, besedilo govori o grozotah v koncentracijskih taboriščih, in to Nemcem v času, ko so bili spomini še sveži. Tretja možnost je, da teksta ni – zvočni rezultat je podoben uporabi zvočne poezije, vendar je postopek drugačen: v tem primeru ne gre za uglasbitev poezije, ampak »semantično osvobodjeni jezikovni material postane predmet imanentno glasbene obdelave«. ⁶ Najbolj izpostavljen primer sta skladbi *Aventures* in *Nouvelles Aventures* Györgyja Ligetija, ki sta kot zgoščeni operi, v katerih se trije pevci in sedem instrumentalistov dramatsko soočajo, vendar brez narativne podlage: uporabljeni so samo nepomenski zlogi, posamezni samoglasniki in soglasniki ter ozvočene akcije, s tem pa se lingvistična logika spreminja v imanentno glasbeno. Zadnja skupina novosti pri izbiri besedila je, da ga nadomesti gib. Razvoj bi lahko zasledovali prek Kaglovega »instrumentalnega teatra«, v katerem skladatelj od instrumentalistov zahteva, da producirajo zvok z odrsko prezenco, ta pa je prav tako pomembna kot zvok sam. Rezultat predpisanih zvočnih gest je včasih dodaten zvok (ustvarjanje zvoka iz teatra), drugič spet gre za vizualizacijo dramatskega naboja med izvajalci (ustvarjanje teatra iz zvoka). ⁷ Še korak dlje je šel po letu 1968 Dieter Schnebel: v nekaterih delih tega obdobja se izvajalci prosto gibljejo in vokalizirajo izven vseh konvencij, pri čemer med seboj gradijo različne tipe psiholoških in socialnih komunikacij. Zanj sta glasba in telo intimno povezana. ⁸

Že bežno poznavanje glasbe Jakoba Ježa nam pove, da ga dosežki avantgarde niso povsem obšli. Z evropsko glasbo je bil v stiku že med drugo svetovno vojno, takrat sicer samo posredno, z naročanjem not in branjem nemških časopisov, je pa s svojimi

6 Pompe, »Literatura in glasba«, 58.

7 Paul Attinello, »Mauricio Kagel«, v *The New Grove Dictionary of Music*, Stanley Sadie, ur., obiskano 22. 11. 2013, http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/14594?q=Mauricio+Kagel&search=quick&pos=1&_start=1#S14594.2.

klavirskimi⁹ skladbami že leta 1951 sodeloval na 2. Mednarodnem srečanju študentov v Münchnu.¹⁰ Tudi kasneje je poskušal čim intenzivneje spremljati evropske tokove, predvsem v povezavi z Darmstadtom in Varšavsko jesenjo.

Nekatere odgovore na vprašanje o načinih izbiranja besedil ponuja Jež sam, ko navaja, da je v mladih letih sodeloval z avtorji *Pesmi štirih* na recitacijskih nastopih kot pianist in mu je postala njihova beseda domača.¹¹ V knjižici zgoščenke *Samospevi*¹² je še natančnejši: »Zadnja dva spleta [iz zbirke samospevov Ed. DSS 1431] sta uglasbena na besedila Janeza Menarta, pesnika, ki mi je po klenosti izraza precej blizu. Že pri prvih stikih z vokalom sem iskal pesniške podobe, ki sugerirajo vsaj rahlo glasbeno odslifikavo. V Menartovih stihih sem jo našel v razvidni obliki.« Meni, da »tekst skladatelja lahko inspirira in motivira, da ustvari novo lepoto ali da povzdigne vsebinsko (sporočilno) bistvo pesmi«¹³, včasih pa, nasprotno, »skladatelj nosi v sebi določeno idejo za skladbo, ki jo izbrani tekst sproži«¹⁴. O posebnem odnosu do vokala in slovenščine priča izjava: »Pred dobrim stoletjem so naši predniki iz tedaj prevladujočega vokala prav hlepeli, da bi se nam odprla še rajska vrata instrumentalna. Sedaj, ko se je to že dodobra zgodilo, bi se nam kazalo nemara spet bolj okleniti vokala, posebej tistega, ki povzdiguje domačo besedo.«¹⁵

Jež nabor besedil prilagaja žanrom: v samospevih uglasblja predvsem Menarta in Murna, pa tudi Kocbeka, v skupino samospevov pa lahko uvrstimo tudi *Dve arii* za glas in klavir na besedilo Antona Tomaža Linharta. V otroških pesmih srečamo bolj ali manj poznano otroško poezijo slovenskih pesnikov in pesnic - nekatere pesmi bolje poznamo v drugačnih uglasbitvah -, številčno pa izstopa sicer malo znana Dragica Sojer. Nekaj besedil je spisal tudi sam ali pa zajema iz zakladnice ljudske pesmi - samo besedilo, največkrat izštevanke (predvsem s Tržaškega) ali otroške pesmi. Podobno velja za mladinske oziroma ženske ter moške zборе, le da v primeru uporabe ljudskega gradiva pogosto obdeluje ljudsko melodijo in besedilo hkrati; nabor pesnikov je podoben, le v moškem zboru *Ternek* se pojavi hudomušna pesem Pavla Knobla, domnevnega avtorja prve prave slovenske pesniške zbirke iz leta 1801. V literaturi za mešane zборе je veliko obdelav ljudskih pesmi, z nekaterimi zbori pa posega po zelo inovativnih besedilih; tako delo *Ad astra* vsebuje latinske reke, *Bukolika za Gallusa* je prepletanje izmišljenih zlogov in fonemov, razen na mestih, kjer zazveni ime Iacobus Gallus Carniolus, prav tako *Farinelli*, kjer zgodbo o pevcu v angleščini prebira recitator, zbor pa ga spremlja s ponavljanjem z recitacijo pomensko povezane besede, zloga, vokala. Nevtralni zlogi in fonemi so prisotni tudi v delu *Musica noster amor*, tokrat kot rezultat filtriranja soglasnikov iz latinskega teksta. Drzne literarne predloge in ljudska besedila kot dva skrajna pola lahko razumemo, če upoštevamo, da so nekatera dela nastajala za amaterske zборе, pogosto z nenotalnimi pevci, druga pa za vrhunske izvajalce, kot je APZ Tone Tomšič.

9 Seznam Ježevih del na SIGIC-ovi spletni strani, obiskano 12. 11. 2013, <http://www.sigic.si/?mod=search&action=avtor&id=93>. Razvidno je, da se njegov opus začneja s klavirskimi deli (dve sonatini in dve otroški suiti ter zbirka osmih skladb *Mali popotnik*). Prva vokalna dela so nekateri samospevi, kar sovпада z urejanjem Kogojeve zapuščine, 1961 pa je začel za tisk pripravljati tudi prvo zbirko skladb za različne instrumente, *Zimsko pravljico*.

10 Tadeja Osredkar, »Otroško srce Jakoba Ježa« (diplomsko delo, Univerza v Mariboru, 2012), 7.

11 Jež, »V ekspresionizmu«, 93.

12 Jakob Jež, knjižica zgoščenke Ars Slovenica, *Samospevi*, Društvo slovenskih skladateljev, 1999.

13 Jež, »V ekspresionizmu«, 95.

14 Jež, »V ekspresionizmu«, 96–97.

15 Jakob Jež, predgovor k zgoščenki Ars Slovenica, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005.

Glede na dejstvo, da kantate predstavljajo najkompleksnejši del Ježevega ustvarjanja za vokal, nabor besedil za to zvrst »izkazuje 'svetovljansko širino', saj sega od srednjeveških mitskih vsebin«¹⁶, med njimi začetkov slovenske besede v *Brižinskih spomenikih*¹⁷ in večjezični ljubezenski pesmi Oswalda von Wolkensteina v *Do fraig amors*¹⁸, prek uglasbitve po petih ključnih, z lovom povezanih besed iz davno izumrlih jezikov Sumercev, Majev in Hetitov v *Caccii barbari* in perzijske srednjeveške poezije v *Odsevih Hajamovih stihov* do nepovednih kombinacij imen zodiaka, planetov, naslovov starih astronomskih razprav in zvezdoslovnih pojmov v različnih evropskih jezikih (*Pogled zvezd*¹⁹) ali vokalne miniature brez besedila (*Pogled narave*²⁰).

Jež poleg bolj znanih sodobnih in (s kulturno zgodovino Slovencev povezanih) starejših avtorjev izbira tudi med ne-antologijskimi, kot so Miha Klinar, Danica Sojer, Branko Rudolf, Slavko Jug, ali tistimi, ki so bolj prepoznavni po svoji prozi, npr. Pavle Zidar. Kadar ne najde ustreznega teksta, ga napiše sam, rad uporablja tudi latinska besedila in besedila ljudskih pesmi, tudi kadar ne gre za obdelavo ljudske melodije. Večinoma izbira med slovenskimi avtorji, kar Marko Vatovec razume kot »ljubezen do domačega jezika, ki usiha – poskušajte se spomniti kakšne umetne slovenske zborovske skladbe, ki je nastala v zadnjih treh letih, zelo verjetno boste ugotovili, da ni napisana v slovenskem jeziku.«²¹

Z izbiro besedil se ozira k širšim temam, predvsem ga zanimajo narava, človečnost, narodova kultura, domovinskost, domačija, domačnost in še posebej ljudsko izročilo.²² Posebej v njegovih zborih je opaziti igrivost, veselje, šalo in nepatetično pripovedovanje o življenjskih resnicah, vendar se po mnenju Loparnika »te, za Slovence komaj verjetne lastnosti nikoli ne sprevržejo v glumaške marnje.«²³ Kljub temu, da je začel ustvarjati takoj po drugi svetovni vojni in bi bilo pričakovati njene odseve na politično angažirani ali subjektivni ravni, mu tovrstna besedila niso blizu.

16 Prav tam.

17 Borut Loparnik, predgovor k zgoščenki *Brižinski spomeniki*: »Brižinski spomeniki segajo po prvem staroslovanskem besedilu, s katerim se v 10. stoletju pričena slovensko slovstvo. Skladatelj je uglasbil večidel tiste odlomke druge izmed treh pridig, ki obsojajo moralno sprijenost in terjajo npravno življenje. Izbor sta očitno narekovala spoznanje, da je zlo med ljudmi večno ter zavest o moralnem zakonu človeštva, ki je tudi danes enako daljnje etično opozorilo. Vendar je odločala še druga, slovenska in docela glasbena pobuda, zaverovanost v kleni zven in pristne tančice starosvetne domače besede: Ježu je beseda vselej zvok (zvok njene dikcije, zlogov, glasovnih prvin, ki more prerasti v idejo in tkivo dela). Prav zato se Brižinski spomeniki oklepajo malo razumljive govornice [...] Patina besedišča in moč davne npravstvene volje narekujeta epsko [...] pripoved.« (Jakob Jež, *Brižinski spomeniki*, ZKP RTV Slovenija, 1991).

18 V partituri ponudi skladatelj to pojasnilo: »Oswald [...] je prepotoval mnoge dežele ter za sporazumevanje uporabljal kar deset jezikov; med temi je bila gotovo tudi slovenščina, kar je razvidno iz njegovih pesnitev. V kasnejših letih je bil v službi cesarja Sigismunda, ki je imel za ženo Celjanko Barbaro. Za slovensko literarno zgodovino ni nepomembno, da je v svoje večjezične pesmi sprejel tudi slovenske besede, vsega okrog 43, ki veljajo za prve zapisane in objavljene slovenske ljubezenske stihe. V tu uglasbljeni *Do fraig amors* je kakih 15 slovenskih besed, ki jih imamo lahko za jedro te ljubezenske pesmi [...] druge besede so nemškega, francoskega oziroma provansalskega, italijanskega, flamskega, latinskega in ogrskega izvora.« (Jakob Jež, *Do fraig amors*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1969).

19 Loparnik, knjižica *Brižinski spomeniki*: [...] vse to je hkrati vokalna zvočna snov in vir razpoloženskih utrinkov, ob katerih se razrašča skladateljevo prisluškovanje vesolju.«

20 Prav tam: »Nepomenski zlogi ter med njimi besedi »dan« in »san« so z mnogimi tančicami pevске artikulacije vred pglavitno barvno gradivo [...]«.

21 Marko Vatovec, »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa« (knjižica k zgoščenki *Ars Slovenica*, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005).

22 Jože Fürst in Borut Loparnik, »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa« (knjižica k zgoščenki *Ars Slovenica*, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005).

23 Prav tam.

Omenili smo že, da Jež izbira tako »antologijske« avtorje kot tiste, katerih pesmi so mu pač »zazvene«. Ob tem se je vredno vprašati, kako pomemben sploh je tekst za kvaliteto glasbene celote. Že ob pogledu v zgodovino samospava in opernih libretov se je namreč pokazalo, da neposredne povezave med kvaliteto literarne predloge in njeno uglasbitvijo ni. Pompe se sprašuje, zakaj nekateri skladatelji (za primer vzame Lebiča) vseeno čutijo potrebo, da besedila skrbno izbirajo in se odločijo za prav določenega pesnika in poezijo.²⁴ Lebič v sestavku o sebi nehote odgovori tudi v imenu Ježa in številnih drugih:

»Že izbiro besedila za uglasbitev štejem med težko razložljiv proces ustvarjanja. Najprej je potrebna resonanca, soodmevnost med pesnikovim in mojim osebnostnim jedrom. Potem pa se že razlikujemo. Ene pritegujejo kontrastna, vsebinsko nasičena, klasično oblikovana dela, sam pa stopam v literarno soigro predvsem s takimi, ki so prostorsko, oblikovno in vsebinsko odprta. Sledim notranji vsebini, duhovnemu ozadju besedila, ki ga želim prevesti v kolikor mogoče avtonomno glasbeno govorico.«²⁵

Vredno bi bilo razmisliti tudi o Berievemu mnenju, da »ni besedil, ki bi jih uglasbljali, ampak le vokalna dela, v katerih se vse pomenske ravni (vključno z verbalno) sestavijo in definirajo ekspresivno unikatnost tega dela.«²⁶ Ježu se zdi, »da so prav zapletene vsebine tekstov manj primerne za uglasbitve«. Manj zapletena vsebina besedila, ki ponudi le izhodišče, verjetno dopušča glasbi, da sledi sebi lastni logiki. »Težko je reči, kaj v takih primerih daje več: velika glasba drobnemu tekstu ali narobe.«²⁷

Primož Čučnik²⁸ razmišlja o glasbenem v poeziji kot literat. Ugotavlja, da ima vsaka poezija pomen in je v njej prisotna različna stopnja glasbene pod-komponiranosti, ne glede na njeno obliko, prisotnost ali odsotnost rim ali drugih parametrov.²⁹ Razvidno je torej, da se obe umetnosti, utopničnosta marsikatere ideje o obliki sobivanja navkljub, vztrajno »iščeta«.

2. Uporabiti izbrano besedilo

Po odločitvi o vsebini oziroma obliki besedila je potrebno premisliti o različnih načinih uporabe le-tega. Začnimo s pogledom v evropsko preteklost in sedanost.³⁰

V začetnih obdobjih razvoja glasbe si vprašnja odnosov med besedo in glasbo ni bilo potrebno zastavljati, saj je bilo oboje med seboj še neločljivo povezano; prav tako ne v srednjem veku, ko sta umetnosti v glasbenih delih sobivali ena mimo druge. Ton-sko slikanje (glasbene geste, ki posnemajo pomen besedila dosledno ali figurativno) predstavlja prve poskuse povezati semantični ravni obeh umetnosti. Korak naprej je glasbena retorika v tesni povezavi z naukom o afektih: glasba naj ne bi nosila verbalnih

24 Pompe, »Literatura in glasba«, 61.

25 Lojze Lebič, »Med besedi in glasbo – vedno se bosta iskali,« *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 82.

26 Mila De Santis, »Organizzare il significato di un testo: Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio,« RILM Abstract, obiskano 15. 11. 2013, <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=5&sid=cf4b22a1-f672-47c0-9412-33b07ea7afdd%40sessionmgr4004&hid=4211&bdata=jmxbmc9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2012-04715>.

27 Jež, »V ekspresionizmu«, 96.

28 Pesnik, prevajalec, esejist in literarni kritik; urednik revije *Literatura*.

29 Primož Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe,« *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 4–5.

30 Tudi ta pregled je deloma povzet članku G. Pompeta v reviji *Literatura*.

pomenov, ampak naj bi uglasbljala čustva, ki jih vsebuje literarna predloga. Opazujemo tudi prehod iz polifonije v homofonijo, da bi bila povezava z besedilom razumljivejša.

S prestopom v 19. stoletje, ki je prineslo postopno emancipacijo instrumentalne glasbe in jo celo povzdignilo pred voklano, se je spremenil tudi glasbeno-estetski diskurz. V tej smeri je Wagnerjev trud, da bi se besedilu približal s pomočjo glasbeno imanentnih sredstev, izhajajočih iz Beethovnovih kompozicijskih prijemov v simfonijah, logično nadaljevanje razvoja in hkrati paradoks, saj se literarnemu približa prav prek oddaljevanja od literarne logike.

V začetku 20. stoletja je potrebno omeniti par Schönberg – Schwitters: oba sta reševala problem umanjkanja semantične ravni v »svoji« umetnosti s prestopom v drugo. Schönberg se z odpovedjo tonal(itet)nosti odpoveduje tudi dotedanjim postopkom oblikovanja glasbene forme, zato oporo najde v strukturi uporabljene literature, Schwitters pa se ob pesnjenju s fonetičnim materialom brez semantičnega pomena odpoveduje literarni oblikovni logiki in se zato zateče h glasbeno-formalnim postopkom. Ti poskusi so kal razvoja, kot ga opazujemo v drugi polovici prejšnjega stoletja. Spodbudili so razmah zvočne poezije in vključevanje fonemov v glasbeni material.

Po 2. svetovni vojni so posebej predstavniki avantgardnih gibanj še bolj intenzivno iskali kreativne spodbude v drugih zvrsteh umetnosti. Kar se tiče uporabe izbranega materiala, lahko rešitve umestimo v tri glavne skupine: (1) semantično osvobojeni jezikovni material postane glasbeni material in je obdelovan z enakimi kompozicijsko-tehničnimi postopki kot vse druge vrste in oblike glasbenega materiala; (2) besedilo (ali več besedil) s semantičnim pomenom razpada na manjše dele, od katerih vsak postane predmet obdelave s pomočjo glasbeno-kompozicijskih postopkov in s tem kot celota postane nerazumljivo; (3) iskanje analogij med jezikom in glasbo pripelje do tega, da se na glasbo aplicira jezikovna logika oz. se jezikovna predloga »prevaja« v glasbo.

Najbolj očiten predstavnik prve skupine sta Ligetijevi deli *Aventures* in *Nouvelles aventures*. Skladatelj je jezik reducirjal na tisto, kar je v njem glasbenega. Kadar se pojavljajo pomenske kombinacije glasov, so to le besede, ki v govoru ozvočujejo situacije, npr. 'hmmm', 'psst', 'ahaa!'. Lahko so izpisane s črkami, kot v naštetih primerih, drugod je v parituri akcija le poimenovana, npr. 'smeh', 'blebetanje'. Mestoma so združene v verige, tako kot zlogi ali posamezni glasovi. Ligeti uporablja tudi šepetanje, vendar gre pri tem le za še en zvočni fenomen, saj pomena ni mogoče razbrati, tudi kadar vsebuje besede. Z zlogi so ozvočeni tudi gibi protagonistov, npr. grozeči gib ali mehanični, 'urnemu mehanizmu podobni' gibi.

Večina tistih del, ki predstavljajo mejnike v razvoju pristopa k besedilu, sodi v drugo skupino. Omenimo le nekatera: Nonovo skladbo *Il canto sospeso*, Stockhausnovo *Gesang der Jünglinge*, Boulezov *Le marteau sans maître*, Berieva vokalna oziroma vokalno-instrumentalna dela, kot so *Sequenza III* (sam glas), *Visage* (glas in elektronika), *Laborintus II* (glasovi, ansambel in elektronika) ali *Sinfonia* (glasovi in orkester), Schneblovo *für stimmen* (... *missa est*). Vsem delom je skupno to, da sicer izhajajo iz besedila, ki je mestoma tudi razumljivo, v večjem delu skladbe pa ne. Nono je dosegel nerazumljivost zelo sistematično: med seboj je serialno povezoval tonsko barvo, tonsko višino in trajanje vsakega delca besedila. Tudi Stockhausen je delčke besedila, razcepljenega na besede, zloge in foneme, permutiral, serialno pa je urejal celo stopnjo

razumljivosti (1-nerazumljivo, 7- najbolj razumljivo). V Boulezovi skladbi lahko opazujemo proces transformiranja vloge glasu od popolnoma razumljivega, tradicionalnega načina podajanja besedila k stopnji, ko besedilo izgine, prav tako značilna vokalna barva. Pri tem je zanimivo, da besedilo ne postaja vse težje sledljivo, ker bi skladatelj posegal neposredno vanj, temveč transformacija poteka na ravni odnosa med glasom in ansamblom. Berio se je z glasom ukvarjal zelo intenzivno³¹ in pri svojem raziskovanju iznajdeval rešitve, ki bi jih lahko uvrstili v prvo in drugo skupino: v njegovih skladbah se pojavljata tako semantično osvobojeni jezikovni material brez literarne predloge (npr. *Visages, Sequenza III*) kot »komponiranje« tekstov (npr. *Sinfonia*). Pri tem ni uporabljal sistematičnega organiziranja parametrov, saj je menil, da taki sistemi skladatelja odvrčajo od njegovega primarnega glasbenega načrta, poslušalca pa od njegove primarno poetične odgovornosti do glasbe.³²

Značilni predstavniki tretje skupine so Globokarjeva ali Lucierjeva dela, ki izhajajo iz konceptov. Oba uporabljata govorno besedo s pomenom, ki pa jima je popolnoma nepomemben. Globokar besedilne predloge uporablja za postavitev konceptov, npr. v skladbi *Razlaga sanj*, v kateri se je oprl na gledališko igro Eduarda Sanguinettija in jo prek vmesnih stopenj (iskanje simbolov v besedilu in nato izumljanje glasbenih objektov, ki nadomestijo besedne) »prevedel« v glasbo, ali kot sredstvo za transformiranje barve instrumentalnega zvoka, kar je osnovna ideja cikla *Discours*. Lucier črpa ideje za svoje koncepte v raziskavah zvočnega okolja, posebej v normalnih okoliščinah ušesom neslišnih akustičnih fenomenov. V delu *I Am Sitting in a Room* je prebrano besedilo začetna točka, končna pa popolnoma nesemantičen skupek frekvenc, ki nastane kot rezultat ojačitve v prostoru.

Po pretežno narodnoprebudnem obdobju so se v slovenskem prostoru v začetku 20. stoletja pojavili tudi skladatelji prave, neutilitaristične voklane glasbe, vendar pa so v raznolikosti vezi med glasbo in literaturo svoje zahodnoevropske kolege začeli dohitevati šele po drugi svetovni vojni; to lahko trdimo vsaj za skupino skladateljev, ki se je slogovno ozirala k avantgardi in med katere sodi tudi Jakob Jež.

Številni glasbeni publicisti in skladateljski kolegi se strinjajo, da je glasba Jakoba Ježa »vseskozi samosvoja«³³, »avtonomna, a pogosto v dialogu z drugimi umetnostmi – govorom, petjem in gibom. In ko kdaj slišimo, da je predvsem skladatelj vokalne glasbe, je to zmota. Človeški glas mu je samo najljubši 'instrument'«. ³⁴ Tako ne preseneča, da ga občasno tudi uporablja bolj kot instrument. V delih, ki sicer slonijo na poeziji, glas mestoma vzklika, kriči, šepeta in se še drugače oddaljuje od literarne predloge, tudi v povezavi z gibom (npr. udarec z nogo ob tla). Jakob Jež o tem vprašanju seveda razmišlja bolj izčrpno kot o vprašanju izbire literarne predloge. Meni, da je klasični postopek za uglasbljanje besedil »izbrati besedilo in ga nadgraditi z melodijo [...] pa si domisliti instrumentalno spremljavo. V nekaterih primerih pa nastane najprej glasba in šele nato sledi besedilo.«³⁵ Nato pa se je potrebno posvetiti izboru zastavljeni nalogi in besedilu primerne kompozicijske tehnike. Neponavljanje že znanega se mu vidi kot razvojni

31 Kot Jež je bil tudi Berio poročen s pevko (1950–1964). Za njen glas so nastajala vokalna dela v poznih 50. in 60. letih.

32 George W. Flynn, »Listening to Berio's Music«, *The Musical Quarterly* 61, št. 3 (1975): 383–384.

33 Mirjam Žgavec, predgovor k zgoščenki *Samospevi*.

34 Lojze Lebič, »Jakobu!«, *Glasna* 44, št. 5 (2013): 28.

35 Jež, »V ekspresionizmu«, 94.

imperativ nadaljevanja zgodovine, zato mu je pomembna »izvirnost teksture skladbe, ki jo je – priznajmo – lažje doseči v kompliciranih relacijah dodekafonije kot z dostopnejše (a že močno izkomponirane) (pan)tonalne osnove.«³⁶ Do kompozicijskih postopkov, ki jih uporablja pri uglasbitvah preprostejših del, se ne opredeljuje, posveti se predvsem temu, kar lahko najdemo v kantatah:

»Ker me zlasti v vokalu ni pritegnila doslednost kakega običajnega 12-tonskega »odštevjanja«, sem se v delu svojih raziskujočih nagnjenj podal raje v transformiranje zvoka. To pomeni, da se na primer določen vokal postopoma preobraža v drugega ('a' v 'e' ...) ali ko ohranjamo obliko nastavka ustne votline (za na primer A) pa artikulacija 'sili' k drugemu vokalu, da nastanejo zanimivi nenavadni zvoki. Veliko sem razmišljal, kako vse to zapisati [...] Ti postopki pomenijo odhajanje glasbe iz vokalnega, besednega v svet fonemov in simbolnega.«³⁷

Razmišlja tudi o vlogi in »opravičljivosti« obsežnega dela svojega opusa, preprostih stvaritev za otroke in ljubiteljske sestave. Zdi se mu, da je skladatelj danes pred nenehno dilemo, na kakšen način pristopiti k uglasbitvi besedila, saj se mora odločati med povezanostjo »z izrazjem domače besede in zgodovine ter pesniške besede« in snovanjem glasbe »iz čistih fonetičnih (zvočnih) lastnosti, se pravi zvok človeškega glasu: iz-glasbiti in ne le semantično u-glasbiti«. Dilema je torej: »ali služiti (poenostavljeno) realnosti ali abstrakciji.« Sledi pojasnilo:

»Blizu sta mi oba svetova. Po skladateljskem naporu ni eno lažje od drugega, ali da bi eno delal nekoč in drugo sedaj. Še vedno pišem pesmice za najmlajše in po najboljših močeh obdelujem ljudske motive, kjer je dostopnost mnogim preprostim ljubiteljem sestavni del naloge (s tem delom sem bliže zemlji), hkrati pa mi hodijo po glavi pravicne abstrakcije (višave), kjer se besede in pojmi razblinjajo ali postanejo le simboli ...«³⁸

Tudi po Ježevem mnenju primerna glasba lahko znatno okrepi podobo teksta. Nakaže načine, na katere se izkazuje njegovo »poistovetenje z vsebino besedila, ki je tako rekoč iz-narekovalo kompozicijsko obliko(vanost) (samospevi, zbori, kantate). Ponekod je tekst narekoval celo podaljšek nakopičene energije s fizično demonstracijo (*Umetnost in regrat* [...]) ali dogajanja tako ali drugače vizualizira ([...] *Stric* [...] *Razglednica*).« Kadar se odloči za abstraktnejše postopke, predvsem v kantatah, »se besede in pojmi razblinjajo ali postanejo le simboli (*Pogled narave* - stvarni sta le dve besedi: San, dan; *Pogled zvezd* - zvezda v več jezikih, zodiak, naslovi traktatov o zvezdoslovju,

36 Jež, »V ekspresionizmu«, 95.

37 Prav tam.

38 Jež, »V ekspresionizmu«, 96-97. Misel o zemlji in višavah se v skoraj enaki obliki pojavlja že prej, npr. v intervjuju v reviji Rast, ki jo povzema tudi Mirjam Žgavec v zaključku svojega sestavka ob zgoščenki *Samospevi*: »Zame je oboje pomembno, biti vezan na zemljo in potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor.« V razmišljanju o seganju po ljudski pesmi isto misel pove še drugače: »Naj pripomnim, da so v mojem skladateljskem delu po ustvarjalnem hotenju (naporu) obdelave ljudske pesmi docela enakovredne bolj razviti, iščočih poanti [...]. V primeri rečeno, s preprostim človekom teče pogovor drugače kot z učenjakom. Tudi v glasbi skušam ohranjati in združevati oba pola.« (Jež, komentar k skladbama *Dve narodni* na zgoščenki *Samospevi*.)

klici k zvezdam)»³⁹, v samospelih pa je »iskal pesniške podobe, ki sugerirajo vsaj rahlo glasbeno odslifikavo.«⁴⁰ Loparnik zapiše, da je pri delu z vokalom Jež začel ločevati dva pristopa, prvi je »uglasbitev vokala«, pri tem se skladatelj osredotoči na glasbeno izražanje pesnikovega sporočila, drugi pa »uglasbitev ideje«⁴¹. Pri slednjem išče ideji ustrezajoče foneme; v takih delih na idejno izhodišče navadno pokaže že naslov.⁴² Ne glede na pristop se Jež nikoli ne zateka k poenostavljanju. Priznava, da se je bojeval »z zelo naježenim kritičnim čutom, ki mi ni dovoljeval dati iz rok običajne rešitve, dosegljive iz šolskih znanj (harmonske šablone, figuracije ipd.) Skratka, substanca kompozicije je morala biti v sebi izvorno utemeljena.«⁴³

Nadaljnja Ježeva pojasnila se nanašajo na določene skladbe, predvsem samospelve, in načine sodelovanja med besedilom in izbranimi kompozicijskimi rešitvami. V Menartovih stihih je našel možnost za tonsko slikanje, »zlasti v pesmih *Zadnja ptica* – dvotonski gib navzdol, *Krhko listje* – kratki toni kot deževne kaplje itn.«⁴⁴ Gre za opravičljivost zasnove oziroma asociativnost glasbenega izhodišča, ki postane navadno rdeča nit za vso zgradbo skladbe.« Pojasni tudi glasbeno logiko pri *Dveh narodnih*, »kjer je melodiji dodan drugi glas in seveda klavirska spremljava. Slednja daje ljudski melodiki koncertno »težo« in s tem možnost razživete umetniške interpretacije.«⁴⁵ Po prvih delih, ki so nastala za klavir in nato glas in klavir, ga je »zamikalo obarvati pesniško občutje z izborom različnih instrumentov. Za približek *Trem Murnovim pesmim* sem izbral (poenostavljeno) veselo flavto in otožno violo«⁴⁶. Tri Kocbekove⁴⁷ naj bi utelešal/a idilični rog in sferična harfa. Itn.«⁴⁸ Samospjev *Gozdni odmevi* sodi – skupaj z *Morskimi odmevi* – v skupino del z literarnim izhodiščem, ki ga Jež izdelava z lepljenjem drobcev besedil različnih avtorjev in nekaj svojih verzov ali besednih kombinacij v asociativno celoto; v njem si

»ideja uglasbitve poišče primerno fonemsko oziroma besedno (pojmovno) gradivo – je blizu gozdni oziroma lovski tematiki, le da gre tu manj za zunanjo opisovalnost in igrivost, tembolj pa za ponotranjeno izraznost, ki je kot dialog s skrivnostjo gozda. Po začetnem fonetičnem približevanju gozdnim zvokom sledi dvogovor s tolažilnim prebliskom odmeva, ki ga išče pesnikov verz«,

v *Pogledu lune* se navezuje na Wolfov samospjev, katerega besedilo se prav tako nanaša na luno, vendar je Ježovo delo zastavljeno kot »opis« pogleda šestih morij in

39 Jež, »V ekspresionizmu«, 96–97.

40 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospeli*.

41 Podobno formulira razmišljanja o svojem delu Lebič (»Med besedo in glasbo,« 84): »Sam se pri uglasbitvah odločam med dvojim: Za način, pri katerem glasba besedilo dopolnjuje, ko ostaja le-to v ospredju, ... (Požgana trava)... in drugače, kadar glasba besedilo pojasnjuje, ko besedilo stopa v ozadje, njegov notranji in zunanji svet pa prevzema glasba ... (Ajdna)«.

42 Borut Loparnik, »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let,« *Naši zbori*, št. 3–4 (1988): 71–72.

43 Prav tam.

44 Isti deli omenja tudi v sestavku v reviji *Literatura*: »let *Zadnje ptice* spremlja dvotonski motiv z mordentom oziroma trilcem v sosledju visoko-nizko, to je značilno za vso skladbo; škrebljanje dežja po krhkem listju je 'utemeljeno' z nizi odskakajočih klavirskih (stacc.) tonov [...] Iskanje umirjenosti v Kovičevi *Uspavanki za hčerko* je odzvanjano v čisti intervaliki (kvarte, kvinte)«. (Jež, »V ekspresionizmu«, 93.)

45 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospeli*.

46 V knjižici k zgoščenki *Samospeli* pri Murnovih pesmih omenja 'svetlo' flavto in 'temno' violo, Murna pa imenuje 'poeta otožnosti'.

47 Jakob Jež, *Noč utripa - 3 Kocbekove pesmi*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1964.

48 Jež, »V ekspresionizmu«, 93.

enega oceana iz starodavne lunine karte. Pred vsakim zagledanjem v delček lune je napoved pojma (tu v slovenščini) in petje videnj lune v latinščini. Proti koncu skladbe se pojavljajo reminiscence na citat iz Wolfa, nazadnje le kot rudiment oziroma vokali izvirnika.⁴⁹ Kot je videti iz zapisanega, so samospevi Ježev svet v malem. Mirjam Žgavec pravilno ugotavlja, se je v njih pripravljaj na svoja obsežnejša dela, kantate,

»ko je v desetih samospevih pokazal, da pesniška beseda evocira zvok v čisti, elementarni obliki. Zadošča mu že en sam zlog. Poslušaj in čuti ga toliko časa, dokler se ne dokoplje do njegove vsebinske teže. Iz njega sliši tisto, kar se mora zapisati, in začenja se umetnost padanja navzgor. [...] Ježev pesemski idiom je prepoznaven: melodija je bolj nosilka pripovedi kot spevnosti. Iz nje, ki občutljivo zaniha z besedo, se - pogosto na modalnih osnovah in kromatiki, zazna tista, od Kogoja poznana osvobajajoča lirika, ki pa je pri Ježu bolj disciplinirana. Njegova ritmika se ne pokorava kalupom metrike, ampak sledi lastnim notranjim zakonitostim, kar ustvarja gladko, svobodno gibanje.«⁵⁰

Pompe zapiše, da so za Ježeva dela značilna fragmentiranja, 'nesemantična' simulanost, poudarjena ritmičnost: »tudi on izhaja iz »literarne« inspiracije, vendar pa v kompozicijskem procesu popolnoma zaupa predvsem glasbenim izrazilom.«⁵¹ Verjetno zapisano najbolj drži za tisti del, ki ga Jež označuje kot »višave«, v »zemeljskih« delih pa je pogosto prisotno tonsko slikanje, ki ni glasbeno imanentno. »Podaljševanje« v gib je mogoče najti v obeh skupinah del, vendar bi v večini primerov iz obeh skupin lahko bolj govorili o »gibnem slikanju«, ki služi ojačitvi semantične ravni in ne njeni nevtralizaciji. Gib je prisoten tudi v kaglovski maniri, ko je pomemben zvočni rezultat akcije in je kot zvočni dogodek tudi notiran v partituri (ploskanje, topotanje itd., pa tudi napenjanje loka v *Caccii barbari*).

Tudi Jež sam razmišlja o svojem slogu:

»Če bi bil kdo drug in bi se moral kompozicijsko opredeliti (saj sem konec koncev diplomirani glasbeni zgodovinar), potem bi rekel, da sodi takšen skladatelj čisto malo k Webernovemu nasledstvu (ker skoraj nikoli ne uporablja dodekafonske doseldnosti, pač pa skuša tako strogo misliti), nekoliko bolj k nasledstvu Cagea (saj obrne kakšno stvar čisto na glavo, da, prepariral je celo violine in to je gotovo pomisleka vredno), morda tudi h Kaglovim učencem (kadar prenaša glasbeni teater celo v zborovski svet) in prav neznatno še med odmeve na neobarok (če melodije kontrapunktira, uporablja ostinate itd).«⁵²

Ta opredelitev je sicer splošna, a hkrati pomaga razumeti načine vključevanja besedil, kakršne izkazujejo Ježeva dela. Pri njem niti v delih, ki so namenjena manj učenim izvajalcem, ni zaznati sentimentalnosti. Lebič je ob srečanjih z njegovo glasbo »spoznal, da je

49 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospevi*.

50 Žgavec, predgovor k zgoščenki *Samospevi*.

51 Pompe, »Literatura in glasba«, 61.

52 Loparnik, »Sedem vprašanj«, 71–72.

Jakob Jež sramežljiv ali kar ironičen do pretirane razčustvovanosti, da se zavestno odmika od utečenega, ustaljenih koncertnih navad, običajnih zasedb, rutine in podobnega.⁵³ Torej ga vsekakor lahko umestimo v estetske tokove, ki so že v 19. stoletju začeli zavračati čustveno dojetje glasbe.

Eno od stičišč med glasbo in literaturo je posredna vloga slednje v programski glasbi. V njeni najizrazitejši zvrsti, simfonični pesnitvi, je mogoče opazovati tudi še ne popolno osamosvojitve instrumentalne glasbe od tiste, ki je povezana z besedilom. Skladatelji naj bi želeli »z uglasbljanjem velikih literarnih del dokazati, da je tudi glasba sposobna 'literariziranja': s tem, ko lahko glasba v svojo 'bit' sprejme veliko literarno delo, dokauje, da mu je enakovredna.« Ob tem »literarne predloge, ki jih uporabljajo skladatelji simfoničnih pesnitev, niso prava *usebina* te glasbe, temveč samo začetna *ideja*.«⁵⁴ Misel je pri razpravljanju o Ježevem odnosu do besede pomembna v povezavi z njegovo instrumentalno glasbo; ta sicer v njegovem opusu ne prevladuje. Za razliko od Lojzeta Lebiča, ki poezijo večkrat idejno vključi v instrumentalne skladbe in jo v partituro zapiše le kot ustvarjalno spodbudo, za katero poslušalcu ni treba vedeti⁵⁵, je pri Ježu tak primer en sam, in sicer delo *Pastirski spevi*, vokalno-instrumentalni tridelni cikel, katerega partitura na notranji strani naslovnice prinaša prvo kitico besedila prve pesmi: to gre razumeti kot nekakšen »moto« celotne zbirke. Obris programskosti pa je morda zaznati tudi v naslovih nekaterih instrumentalnih komornih del, predvsem kadar gre za skladbe, namenjene otrokom (npr. zbirka *Zimska pravljica*, obe otroški suiti). Vplive svojega otroškega okolja Jež pojasni v pogovoru z Ivanom Gregorčičem: »Podeželjski otrok na paši – pastirske pesmi. Blizkost z naravo – pesmi o potoku, mlinu, trobenticah; nenehna srečevanja in stiki z ljudmi v domači gostilni – neposrednost glasbenega izražanja. Vsakodnevno potovanje v šolo z vlakom iz Loke pri Zidanem mostu (kamor smo se Ježevi preselili pri mojih petih letih) v Celje v srednjo šolo – zbirka skladb *Mali popotnik* in obe otroški suiti: *V naravi*, *Od doma* ...«⁵⁶. Večji del instrumentalnih komornih skladb nosi abstraktne naslove (*Nomos*, *Ekstremi*, *Študija*, *Etida*, *Sonatina*, *Concertino*, *Asonance*, *Variacije*, *Stihi*, *Strofe* ...), le nekaj je nekoliko bolj asociativnih: *Odsevi*, *Elegija*. Zanimiv primer je tudi *Tabulatura*, ko lahko že iz naslova razberemo, da gre za skladbo za kitaro, ali še bolj *Strune, milo se glasite* - asociacija na zasedbo mandoline in godal, torej samih strunskih glasbil. Hkrati je to tudi edini primer instrumentalne skladbe z naslovom, ki izhaja iz poezije.

3. Sklepne misli

Velik del skladb preteklih obdobij se naslanja na poezijo, ki je po svoji strukturi blizu pogovornemu jeziku; naloga skladatelja naj bi bila odsliskati jo v glasbi, pa naj bo to s pomočjo tonskega slikanja, glasbene retorike ali uporabe glasbeno imanentnih sredstev. Pri Ježu govoru blizka poezija kot izhodiščna izbira prevladuje. Redkeje se odloča za rešitve, ki predstavljajo katerega od načinov za nevtraliziranje semantične ravni besedila v prid

53 Lebič, »Jakobu!«, 28.

54 Pompe, »Literatura in glasba«, 55–56.

55 Lebič, »Med besedo in glasbo«, 82–83.

56 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor,« pogovor s skladateljem Jakobom Ježem, *Rast*, št. 3–4 (1999): 316.

glasbeno imanentnemu, in to predvsem v kantatah, v manjši meri pa v samospevih in zborih. Od nakazanih štirih rešitev (uporaba zvočne poezije; preusmerjanje pozornosti od semantike na širši družbeni kontekst; brezbesedilnost; gib namesto besedila) je Ježu vsekakor najbližja tretja. Kadar uporablja semantike prost fonetični material, nikoli ne uporabi zvočne poezije, torej vnaprej pripravljenega nabora glasov s sebi lastno logiko, ampak zloge in foneme izbira sproti glede na željeni zvočni učinek v kontekstu glasbene kompozicije. Družbena angažiranost ga ne privlači, občasna prisotnost giba pa nima naloge nadomestiti besedilo.

Tudi postopki, ki jih Jež uporablja za obdelavo izbranega jezikovnega materiala, ne segajo v enaki meri v vse tri glavne smeri (semantično osvobojeni jezikovni material, podrejen glasbeni logiki; apliciranje kompozicijskih tehnik na fragmentirana pomenska besedila; iskanje analogij z jezikom ob zanemarjanju semantične ravni). V prvo skupino bi lahko uvrstili večino kantat, samospevov in zborov brez besedila. V nekaterih od teh se ob nevtralnih zlogih in fonemih pojavljajo tudi nekatere pomenske besede kot kontrast (*Bukolika*: Iacobus Gallus Carniolus) ali nadgraditev (*Pogled narave*: san, dan). Poseben primer je *Caccia barbara*: nevtralnno plast tvorijo samoglasniki, artikulirani s pomočjo zvonečega N ali nezvonečega Ž, pomenski del (trije sklopi po petih besed, zamejeni glede na uporabljeni jezik) pa določa tudi tridelnost na programski in glasbeno-oblikovni ravni. Omenjeni primer je na meji med prvo in drugo skupino, saj tvorijo besedilo med seboj v literarno formo nepovezane besede, vendar z določeno semantično podstatjo. O pravi drugi skupini lahko govorimo, kadar so izbrana besedila pesmi ali proza, a jih skladatelj obdeluje upoštevač glasbeno logiko. Predvsem v zborih ali zborovskih odsekih kantat sopostavlja besedila in jim s tem zmanjšuje razumljivost in briše pomen, prisotno je tudi ponavljanje nekaterih besed iz besedila, predvsem kadar tovrstni odseki tvorijo ozadje, na katerem se pojavljajo bolj izpostavljeni elementi (npr. *Farinelli*). V samospevih *Gozdni in Morski odmevi* najdemo kolažiranje: ker zaradi enega samega pevskega glasu platenje ni mogoče, so besedilni fragmenti nanizani zaporedno. Večkrat uporabljen postopek je filtriranje, ko iz besed izginjajo soglasniki - tudi to je način desemantizacije⁵⁷. Nikoli pa Jež ne izhaja iz konceptov in vedno upošteva semantično raven, kadar ta obstaja, tudi če jo poskuša nevtralizirati.

Za konec se lahko vprašamo, zakaj nekateri skladatelji, med njimi tudi Jež, v iskanju ravnovesja med glasbo in literaturo radi stopajo po manj uhojenih poteh. Jih iščejo izključno v želji po novem ali pa obstajajo tudi drugačni razlogi?

Glenn Gould je že leta 1970 ugotovil, da se celotna ideja glasbe zelo spreminja.

»Čutim, da se dogaja nekaj zares pomembnega, saj sem mnenja, da ima precej nove glasbe opraviti z govorjeno besedo, z ritmi in vzorci, vzgibi, padci in inklinacijo, z urejanjem fraze in reguliranjem kadence v človeškem govoru.« *Ob svojem eksperimentiranju s posnetki govora je prišel do spoznanja, »da se je vsa naša predstava o tem, kaj je glasba, za vedno spojila z vsemi zvoki, ki nas obdajajo, z vsem, kar nam okolje ponuja.*«⁵⁸

57 Podoben je postopek, ki ga uporablja Berio v skladbi *O King*, le da tam v nasprotni smeri: s postopnim dodajanjem soglasnikov se ob koncu pojavi celotno besedilo.

58 Povzeto in citirano po Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, 1.

Primerljivi pretresi so se, predvsem s pojavom in razvojem zvočne poezije, odrazili tudi v literaturi. Hkrati z razvojem obeh umetnosti pa so se v preteklem stoletju spletle tudi številne nove vezi med njima: ko je beseda začela razpadati na gradnike in se tako odpovedovala pomenu, se je hkrati tudi pretapljala v glasbo; zato bi bilo vztrajanje na pozicijah, značilnih za 19. stoletje, anahronizem. Po Čučnikovem mnenju

»od besed glasba danes ne sme več pričakovati tako ustreznega opisa tega, kar sama dobro počne brez njih ali ob zanemarjanju njihove semantične ravni. Lahko pa jih popolnoma enakovredno sprejme vase, kot konstitutivni element same sebe, podobno kot je sprejela šume, poke, hrup in druge zvoke iz okolja ter celo tišino. In to del nje tudi povsem suvereno počne, prav tako kot se tudi del pisane/govorjene besede povezuje – ne samo (na zunaj) – z glasbeno spremljavo, ampak tudi na ravni (notranje) ritmične strukture.«⁵⁹

Vse »neuhojene poti«, po katerih stopajo skladatelji, je torej poleg želje po novem mogoče razumeti tudi kot poskuse, da bi se v davni preteklosti združeni in in kasneje ločeni umetnosti spet zbližali.

SUMMARY

Vocal music has played an important role in the work of Jakob Jež. When composing vocal music, composers always have to address the selection of textual material and its semantic level as related to musical texture. The relationship between music and literature has constantly been changing throughout history, and has greatly proliferated after World War II, especially in the period of the avant-garde of the 50ies and 60ies of the 20th century. Vocal and vocal-

instrumental works by Jakob Jež can be divided into two main groups: belonging to the first are those compositions that comply with the semantic level of the text and are, according to the composer, dedicated to a »simple« user; the second group comprises more complex works. The second group strongly suggests that Jakob Jež has not only been familiar with the achievements of the avant-garde but has, to a certain degree, also managed to successfully incorporate these into his own compositional thinking.

59 Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, 2.