

Larisa Vrhunc

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

ODNOS MED BESEDNIM IN GLASBENIM V MEŠANIH ZBORIH JAKOBA JEŽA

Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper

Izvleček

Vokalna glasba predstavlja pomemben del ustvarjalnosti Jakoba Ježa. Vprašanje, pomembno za vokalno glasbo, je odnos med literaturo in glasbo. Prepletanje obeh se je močno razmahnilo po drugi svetovni vojni, še posebej pa v obdobju avantgarde v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja. Dela za mešani zbor Jakoba Ježa lahko razdelimo v dve skupini: v prvi so skladbe, ki upoštevajo semantično raven besedila, zanje skladatelj pravi, da so namenjene »preprostemu« uporabniku, v drugo skupino pa sodijo kompleksnejša dela, v katerih je mogoče najti različne načine nevtraliziranja semantične ravni besedilne predloge. Sklepamo lahko, da Jakob Jež ni bil le seznanjen z dosežki avantgarde, ampak jih je do določene mere tudi vgradil v svoje lastno kompozicijsko mišljenje.

Ključne besede: Jakob Jež, mešani zbor, vokalna glasba, 20. in 21. stoletje

Abstract

Interplay between Textuality and Music in Mixed Choirs of Jakob Jež

Vocal music has played an important role in the work of Jakob Jež. An important topic related to vocal music is the relationship between music and literature. Their interplay has greatly proliferated after World War II, especially in the period of the avant-garde in the 1950s and 1960s. Works for mixed choirs by Jakob Jež can be divided into two main groups: first, the compositions that comply with the semantic level of the text and are, according to the composer, dedicated to a "simple" user; second, more complex works that demonstrate different ways of neutralization of the semantic level of the texts. This strongly suggests that Jakob Jež is not only familiar with the achievements of the avant-garde but has, to a certain degree, also managed to successfully incorporate them into his own compositional thinking.

Keywords: Jakob Jež, mixed choir, vocal music, 20th and 21st centuries

Opus Jakoba Ježa izkazuje izjemno pozornost do vokala v vseh pojavnih oblikah, s tem pa je nujno povezan premislek o povezovanju glasbenega in besednega.¹ Miklavž Komelj ugotavlja, da Jež »vedno znova raziskuje razmerje med besedo in zvokom ter med glasbo in jezikovnimi mehanizmi smisla. Stične točke njegove glasbe s poezijo niso samo tam, kjer je v skladbah glasbeno obravnaval pesniška besedila oziroma njihove fragmente.«² Jež pravi, da to ni zavestna odločitev, da mu je »ta zvrst preprosto blizu«.³ Ali še drugod: »Od kod tolikšna privrženost vokalu, si ne morem enoznačno pojasniti. Še najboljše: je glasba, ki omogoča neposredno sporočanje z besedo in tudi zgolj z zvokom.«⁴

Vprašanje povezovanja med besednim in glasbenim je bilo v različnih obdobjih zgodovine zahodnoevropske glasbe bolj ali manj pomembno. S to temo so se ukvarjali številni teoretiki od 18. stoletja naprej, posebej z uglasbljanjem vnaprej izbranega besedila, manj raziskan (in tudi manj pogost) je postopek dodajanja besedila že obstoječi glasbi. Vprašanje vzajemnih vplivov med obema vejama umetnosti se zdi posebej pomembno 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.

V slovenskem merilu se je do sedaj problematike najobširneje lotil mesečnik Literatura: v prvih dveh številkah letnika 2004 je bilo objavljenih več sestavkov, namenjenih premisleku o odnosu med literaturo in glasbo. Obširnejši pogled na zgodovino premen v tem odnosu ponuja članek Gregorja Pompeta.⁵ V ediciji so zbrani še drugi muzikološki, pa tudi literarno-teoretski prispevki in odgovori nekaterih skladateljev vokalne in vokalno-instrumentalne glasbe na urednikova vprašanja o njihovem odnosu do besede; med odgovori je tudi zapis⁶ Jakoba Ježa. 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: a) vzgibi za izbiranje prav določenih besedil in b) načini vključevanja izbranih literarnih del v glasbeno celoto, oziroma zamejitev vlog ene in druge zvrsti umetnosti.

Skladbe za mešani zbor Jakoba Ježa

Najprej si oglejmo seznam Ježevih skladb za mešani zbor. Do sedaj najpopolnejši je dostopen na strani glasbene založbe Astrum d.o.o. Z nekaj dopolnitvami je izšel tudi v

1 Uvodni del prispevka se deloma naslanja na zgodnejše besedilo na to temo. Prim. Larisa Vrhunc, »Vplivi evropske avantgarde na odnos med literaturo in glasbo v delih Jakoba Ježa«, *Muzikološki zbornik* 50, št. 1 (2014): 63–76.

2 Miklavž Komelj, »Ježeva muzurgija,« v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD – Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015), 2.

3 Jakob Jež, »... razodetje lepote sveta,« pogovor z Ingrid Mager, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 226.

4 Jakob Jež, »Če želi skladatelj druge spraviti v jok, mora to znati, ni pa treba, da joka sam,« pogovor z Gregorjem Pompitom, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 254.

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

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

obliki brošure.⁷ Primerjava z arhivom Glasbene zbirke NUK in drugimi viri je pokazala, da je seznam potrebno nekoliko dopolniti oziroma popraviti nekatere podatke.⁸ Največji doprinos kataloga je, da vključuje neizdana dela, ki jih iskalec po bazah podatkov ne bo našel.

Večji del skladb, ki so se tudi skladatelju zdele najvrednejše, je objavljen v dveh zbirkah: *Klas pri klasu z rožami* (1980) in *Pesem besede* (2006). Večina partitur, ki niso del ene od zbirk, je razpršena po številkah revije Naši zbori, v tematskih zbirkah (največ obdelav ljudskih pesmi), precej jih je tudi v arhivu Akademskega pevskega zbora Tone Tomšič, ki je bil eden najpomembnejših pobudnikov za nastanek kompleksnejših mešanih zborov in tudi njihov prvi izvajalec. Najbrž bi se kakšno delo našlo tudi v arhivih drugih zborov.⁹ Dela, ki niso v eni od zbirk, lahko razvrstimo v tri skupine:

- v ciklese povezane skladbe (pomembna značilnost Ježevega ustvarjanja nasploh)¹⁰
- obdelave ljudskih pesmi ali skladbe z ljudskim besedilom
- ostala posamezna dela.

Pričujoči seznam vsebuje samo dela za mešani zbor a cappella. Letnice nastanka skladb niso zanesljive, saj jih večina partitur ne vsebuje. Ponekod lahko sklepamo, da leto nastanka sovpada z letom izida ali izvedbe, ni pa nujno. Za isto skladbo je včasih mogoče najti več letnic, saj je za skladatelja značilno, da svoja dela predeluje in popravlja.¹¹ Kar precej skladb – predvsem obdelav ljudskih pesmi – obstaja tudi v različicah za druge zasedbe: mladinske, ženske ali moške zборе, večinoma z manjšim številom glasov. Veliko teh zborov je izšlo najprej v Grlici, ki jo je Jež urejal v začetku kot član uredniškega odbora, nato pa 20 let kot njen odgovorni urednik (1968–88), kasneje pa je objavil

⁷ »Jakob Jež (roj. 1928): Opis avtorja,« Astrum d.o.o., dostop 20. 11. 2018, http://www.astrum.si/get_author.php?author=66&tab=desc, in Mitja Gobec, *Jakob Jež: katalog glasbenih del: ob skladateljevi 90-letnici* (Tržič: Astrum, 2018), 12–14.

⁸ Vir za popravke so spletna stran DSS, baza podatkov COBISS, izjave Jakoba Ježa, navedene v zborniku *Odzven narave do zvezd* in partiture, predvsem tiste iz Naših zborov, ki so pogosto opremljene tudi z avtorjevimi komentarji o nastanku in prvi izvedbi. Z * so označene skladbe, za katere je bil edini vir navedek v katalogu založbe Astrum, večinoma gre za rokopise, ki so bili uredniku edicije in Ježevemu prijatelju M. Gobcu dostopni. Poleg rokopisov so taki primeri še skladbe, objavljene samo v tujini – na Madžarskem, v ZDA in bivših jugoslovanskih republikah. Avtorica Jakobu Ježu pripisane skladbe *Požeti polje* je njegova hčerka Brina Jež Brezavšček, kar je razvidno iz partiture. Napaka izhaja iz napačnega vpisa v bazi COBISS. Letnici nastanka skladb *Po jezeru* in *Rasti mi, rasti* sta vprašljivi, saj sta v katalogu kasnejši kot sta letnici objav partitur. Pri letnicah skladb *Klas*, *Lepših ljudi na svetu ni*, *Samota*, *Tista noč*, *Zemski rod* in *Stric* gre verjetno za pomoto, saj so v predstavitvi avtorja na strani založbe navedeni podatki, kot jih je najti tudi drugod, v spletnem katalogu tik pod predstavitvijo (in tudi v broširani izdaji) pa drugačni. Predstavitve skladatelja je enaka kot tista na strani DSS. Prim. »Jakob Jež«, Društvo slovenskih skladateljev, dostop 11. 1. 2019, <http://www.dss.si/jez-jakob.html>. Na hrbtni strani zgoščenke *Trgatev* so naslovom skladb pripisane tudi letnice, vendar precej odstopajo od druge dostopnih podatkov, zato so navedene samo tam, kjer ni bilo drugega vira. Prim. Seznam skladb za *Trgatev*, Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev Ed. DSS 200548, 2005, zgoščanka.

⁹ Zbor Slovenske filharmonije ima na primer v katalogu notege gradiva poleg objavljenih partitur tudi *Štiri pesmi za mešani zbor*, vendar je gradivo založeno. Gregor Klaničič, elektronsko sporočilo avtorici, 26. 10. 2018.

¹⁰ To nagnjenje je jasno izraženo na primer v zbirki *Pesem besede*, saj so vse skladbe nastale kot gradniki projekta, v katerem so uglasbena pomembna slovenska besedila, ta pa je Jež razvrstil še v skupine po tri, ki pripadajo istemu časovnemu okviru.

¹¹ Kjer sta letnici dve, je pri vsaki označen vir: A = katalog Astrum oz. P = letnica v partituri.

predelave še v Naših zborih, kjer je bil dolgo član uredniškega odbora (1981–1996).¹² Praviloma so verzije za mešane zборе nastajale kasneje.

Morda je zanimivo tudi to, da je skladatelj najprej ustvarjal za klavir (sam govori o približno petletnih ciklikih), sledili so samospevi s klavirjem, potem še z drugimi instrumentalnimi zasedbami, kar se je razraslo v kantate, značilne za obdobje okrog leta 1970. V šestdesetih letih so začeli nastajati tudi prvi zbori, a večinoma še ne mešani. Prvi Ježev mešani zbor je skladba *Klas* iz leta 1960, prvič objavljena leta 1962.

1. Zbirki skladb za mešani zbor

KLAS PRI KLASU Z ROŽAMI (1960-78)		
<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
Klas	1960	ljudsko besedilo

V Glasbeni zbirki NUK je ročno vnešen popravek avtorja besedila: Cvetko Golar, ta podatek je tudi v knjižici zgoščenke *Trgatev*, ni pa ga v katalogu založbe Astrum.

Lepših ljudi na svetu ni	1969	ljudska
Mille schena	1968	Oswald von Wolkenstein

Iz kantate *Do fraig amors* na besedilo srednjeveške večjezične ljubezenske pesmi

âih klañam se	1971	Brižinski spomeniki
---------------	------	---------------------

Iz kantate *Brižinski spomeniki*

Dve Kokotovi pesmi:		
Tista noč		
Samota	1974	Andrej Kokot
Mi samo orjemo	1977	Andrej Kokot
Zemski rod	1975	Ivan Cankar (iz pesmi <i>Sodba</i>)
Umetnost in regrat	1976	Lojze Krakar
Stric	1978–79	Jakob Jež
Po jezeru	natis: 1980	ljudska

po napevu M. Vilharja

Igraj kolce	1966	belokranjska ljudska
-------------	------	----------------------

4-glasna (6-glasni mešani zbor je izšel posebej)

¹² Mitja Gobec, »Jakob Jež – vokalni skladatelj in prijatelj,« v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 173–4.

PESEM BESEDE (1993 – 2006)¹³		
<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
Prebujanje besede:		
Nu pujte		Primož Trubar
7-glasna: 3-gl. otroški+mladinski (oz.3-gl. ženski) in 4-glasni mešani zbor		
O, ti mogočni	2000	Slovenska protestantska pesmarica, 1584
Pusledni čas		Slovenska protestantska pesmarica, 1584
V znak ljubezni:		
Dramilo		Valentin Vodnik
Življenje ino smrt		Valentin Stanič
Roža deklic		France Prešeren (iz pesmi <i>Turjaška Rozamunda</i>)
Klic domačije:		
Soncu		Josip Stritar
Slovenska zgodovina		Simon Jenko
Domotožnost		Fran Levstik
Znamenja zvestobe:		
Tvoja mati		Anton Medved
Veselje		Anton Medved
Naša govorica		Alojz Gradnik
Prelom časa:		
Mati zemlja	2000	Jože Šmit
Pesem še		France Vurnik
Rima	1993–96	Tone Pavček

¹³ V spremni besedi Jež zapiše, da nobena od skladb še ni bila objavljena, da pa je zbirko ustvarjal daljše obdobje. V cikluse po tri je skladbe razvrstil glede na čas nastanka besedil. V času izida zbirke je načrtoval še dva zvezka mešanih zborov (ostala bolj ali manj znana dela, ki niso v eni od obeh zbirk, ter zvezek z obdelavami ljudskih pesmi) in enega z večjimi deli z instrumentalno spremljavo. Prim. Jakob Jež, spremna beseda »Nekaj besed,« k *Pesem besede: Skladbe za mešani zbor* (Ljubljana: JSKD, 2006), 5. Najbrž je Gobec zato v katalogu obe omenjeni skupini poimenoval »Pesmi vir« (obdelave ljudskih) in »Pesmi zven« (izvirne skladbe). Prim. Gobec, *Katalog*, 13–14.

Čar mladosti:		
Matura	2000	Jakob Jež
Ritmika zarje		Jakob Jež
Most mladosti		Tomaž Vrabič
Idile Jurija Vodovnika: (2000 [^])		
Moj ljubi rajni oče		Jurij Vodovnik
Tri leta so me zibali		Jurij Vodovnik
Hišo 'mam na solnčnem kraj		Jurij Vodovnik
Eno pesem peti		Jurij Vodovnik
Dodatek:		
Poštena žena	2000	Süsskind von Trimberg
Vezilo prijatelju iz Avstrije za njegovo sedemdesetletnico. Nemško besedilo je poslovenil Jože Humer.		

2. Ostale v cikle povezane skladbe za mešani zbor

<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
DRUGA SUIA NARODNIH priredbe ljudskih pesmi - Barčica - Pleši, pleši črni kos - Rasla je jelka - Jabolko rudeče	1994	ljudske
TRETJA SUIA NARODNIH priredbe ljudskih pesmi - Po Koroškem, po Kranjskem - Staro leto - Navada - Snoč kaj so me zgrabili	1995	ljudske

Prva suita narodnih je za tri visoke glasove.

DVANAJST ADAMIČEVIH V ŠTIRIH SUIAH (glasba: Emil Adamič – Jakob Jež)		
Tretja suita Adamičevih	natis: 2002	
Padajo snežinke		Sokolov
Uspavanka		Vida Jeraj
Burja		Karel Širok

Četrta suita Adamičevih (Koroška pisma)	natis: 2002	
V Korotan		Ivan Albreht
V Ljubljano bom pisala		Ivan Albreht
Drava reka		Ivan Albreht

Vsaka suita Adamičevih ima po tri pesmi. Prva in druga suita sta za triglasni mladinski/ženski zbor, ob ustrezni transpoziciji tudi za moški zbor. Natis prvih dveh suit: 2001.

3. Samostojne skladbe

a. Umetno besedilo

<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
* Aprilska	2014	Samo Kreutz

Skupaj z *Novembrsko* naj bi tvorila ciklus »Dve pesmi – diptih«. ^A

* Avtokritika		Jožef Štefan
Bukolika za Gallusa	1991	Jakob Jež
Domovina	2006	Ciril Zlobec
Farinelli (skica za portret)	1989	Jakob Jež, leksikon
Magnet	1984	Milan Dekleva
Musica noster amor	1984	besedilo Gallusovega madrigala
* Nova	2000	Jakob Jež
Novembrska	2014 ^A 2016 ^P	Ciril Zlobec
Oda generalu Maistru	2004	Janez Menart
Potres v Reziji	1980	Jakob Jež
Premišljevanje	1985	Tone Pavček
Pričakovanje	1981	Tone Pavček
Razglednica	1984	Jakob Jež
Stric	1978	Gustav Januš
* Šaljivka		Jože Šmit
Umetnost in regrat	1977	Lojze Krakar (iz cikla <i>Satirični stih</i>)
Verzi	1983	Branko Hofman

b. Ljudske

<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
Ena ptička priletela	2014	ljudska
Igraj kolce	1972	belokranjska ljudska
6-glasna		
Kdaj rože cveto	1994	po ljudski pesmi <i>Pri kom je prava ljubezen</i>
Komar z muho	1982	ljudska
Kovač	1990	ljudska, zapisal Karel Štrekelj
* Kranjci Rovanjci	2004	porabska ljudska
* Lahko noč		
Po A. M. Slomšku – ponarodela. ^A		
* Le preč		ribniška ljudska
* Le sem		ribniška ljudska
Na vrtu mi javor zeleni	1993	belokranjska ljudska
Nmau čez izaro	1982	koroška ljudska ^P
Franc S. Treiber, P. Košat – ponarodela ^A		
* Prisijalo je		tolminska ljudska
* Prišev je		ljudska
* Rasla je jelka		ljudska
Rasti mi, rasti	2003	ljudska
Svetla mu pükšica	2004	porabska ljudska
Ti tu ti takec	1993	ljudsko besedilo
* Žuna je sneha		prekmurska ljudska

Vrste besedil v povojni vokalni glasbi

Skladatelji zborovske literature so posebej po drugi svetovni vojni posegali po zelo različnih besedilnih predlogah. Pri tem ni mogoče spregledati zgodovine odnosa med literaturo in glasbo. Luciano Berio jo deli v tri obdobja,¹⁴ pri čemer prvo postavi med 13. in 17. stoletje. Zaznamuje ga uporaba že znanih besedil. Glasbi tako ni potrebno skrbeti za razumljivost besedila in skladatelji imajo precejšnjo »akustično svobodo«¹⁵, ki omogoča večjo kompleksnost glasbenega stavka. Skrajni primer take kompleksnosti je na primer 40-glasni motet Thomasa Tallisa *Spem in alium*. V drugem obdobju, ki ga zamejujeta 17. s secondo pratico in 19. stoletje z nemškim samospévom, prevladuje »izomorfna skladnost med besedilom in glasbo«¹⁶. Berio vidi dober primer povezovanja glasbene oblike z literarno v sožitju glasbe R. Schumanna in poezije H. Heineja. Eden paradoksov romantične predstave o odslikavanju besedila v glasbi pa je, da so ista besedila uglasbljali različni skladatelji, seveda vsak drugače: Goethejevo pesem *Kennst Du das Land?* so na primer vsak s svojim izomorfnim projektom obdelali F. Schubert, R. Schumann in H. Wolf. Razmerje med literaturo in glasbo je v samospévih 19. stoletja vsekakor intenzivno, pa vendarle nekoliko nenavadno tudi zato, ker »dobri in slabi skladatelji uglasbljajo dobre in slabe pesmi, pri tem pa za končno estetsko kvaliteto samospéva očitno ni odločilna tudi umetniška vrednost izbranega besedila.«¹⁷ Podobno razmerje je mogoče opazovati v opernih libretih. Vse uglasbitve tega časa poskušajo obe umetnosti spojiti v organsko celoto, vendar pa glasbeni prevod literarne predloge ne nadomesti, ampak ji je dodan.¹⁸

Tretje obdobje Berio zameji s pojavom glasbenih postopkov, ki »služijo analizi in ponovnemu odkrivanju poljubnega besedila«¹⁹. Gre za odkrivanje različnih pomenskih ravni besedila, ki jih jasno izpostavlja vsakokratni glasbeni kontekst. Skladateljski razmislek se torej nanaša predvsem na razmerje med zvočno in pomensko plastjo besedil, za pretapljanje semantičnega v akustično-glasbeno in nasprotno. Pri tem lahko glasba podpira besedilo ali pa se od njega oddaljuje, torej lahko govorimo o nekakšnem »polimorfizmu«²⁰. Pot temu razmišljanju sta v začetku 20. stoletja tlakovala postopno zanikanje semantike in »muzikalizacija 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. V obdobju avantgarde, ko naj bi glasba govorila z izključno sebi lastnimi

14 Flo Menezes, »Das 'laborintische' Verhältnis von Text und Musik bei Berio,« v *Musik Konzepte 128: Luciano Berio*, ur. Ulrich Tadday (München: edition text+kritik, 2005), 24–26.

15 Prav tam, 25.

16 Prav tam.

17 Pompe, »Literatura in glasba«, 52–53.

18 Prim. Calvin S. Brown, »The Relations between Music and Literature as a Field of Study,« *Comparative Literature* 22, št. 2 (pomlad 1970): 103–104, Special Number on Music and Literature.

19 Menezes, »Das 'laborintische' Verhältnis,« 25.

20 Prav tam.

sredstvi, so bile vokalne skladbe razmeroma redke, v tistih, ki vsebujejo tudi glasove, pa opazimo katerega od postopkov za nevtraliziranje semantične ravni besedila.

Prva možnost take nevtralizacije je uporaba zvočne poezije, to je nabor zlogov zaradi njihove zvočnosti in ne pomena.

Druga možnost je izbrati še vedno semantično literarno predlogo, vendar z vpetostjo v širši družbeni kontekst preusmeriti pozornost drugam. Luigi Nono na primer v svojem delu *Il canto sospeso* uporabi pisma na smrt obsojenih v koncentracijskih taboriščih in tudi pove, da je njihova sporočilna moč osnova skladbe, ta tematika pa je v nemškem povojnem kontekstu kočljiva.²¹ K zabrisovanju semantične ravni v tem delu prispeva tudi način obravnave besedila: gradniki temeljijo na izrazni moči posamezne besede, ki postane zvočni fenomen, prisoten tudi, kadar besedilo ni izgovorjeno.²²

Tretja možnost je, da teksta ni – kar je videti podobno kot uporaba zvočne poezije, le da sploh ne gre za uglasbitev poezije, ampak »semantično osvobojeni jezikovni material postane predmet imanentno glasbene obdelave«.²³ Najbolj prepoznaven primer sta skladbi *Aventures in Nouvelles Aventures* Györgyja Ligetija, ki sta kot zgoščeni operi, v katerih dramatsko soočanje izvajalcev poteka samo z nepomenskimi zlogi in raziskovanjem meja vokalne akustike (kriki, grgranje, sikanje in podobno), 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 gledališča«, v katerem skladatelj od instrumentalistov zahteva, da producirajo zvok z odrsko prezenco, ta pa je prav tako pomembna kot zvok sam. Rezultat predpisanih gibnih gest je včasih dodaten zvok (ustvarjanje zvoka iz gledališča), drugič spet gre za vizualizacijo dramatskega naboja med izvajalci (ustvarjanje gledališča iz zvoka).²⁴ 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.²⁵

Vrste besedil v mešanih zborih Jakoba Ježa

Že bežen pregled avtorjev besedil v Ježevih mešanih zborih nakaže štiri značilnosti: precejšnjo zastopanost ljudskih pesmi, izrazito prisotnost slovenskih pesnikov, rojenih konec 19. in v začetku 20. stoletja, predvsem pa v obdobju med obema vojnama, torej generacijsko blizu skladatelju, poleg tega pa še manjše število besedil iz drugih obdobj –

²¹ Pompe, »Literatura in glasba«, 58.

²² Menezes, »Das 'laborintische' Verhältnis«, 27–28.

²³ Pompe, »Literatura in glasba«, 58.

²⁴ Paul Attinello, »Mauricio Kagel«, v *The New Grove Dictionary of Music*, ur. Stanley Sadie, dostop 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..

²⁵ Asako Nagano, »Music and body: A study of voice and gesture in Schnebel's pieces«, Dis. RILM Abstract, dostop 20. novembra 2013, <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=bd7e2223-a292-4dd7-a723-358208d958c0%40sessionmgr111&hid=101&bdata=Jmxhbm9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2007-12843>.

bližje sedanjosti ali pa arhaičnih – ter lastna besedila, tako poetična kot nepomenska. O vsebinah besedil za svoja dela Jež pravi:

»Uglasbil sem tako izbrane tekste, ki vsebujejo pomembna sporočila sodelujočim v zborih in poslušalcem (Potres v Reziji, Stric, Musica noster amor, Premišljevanje, Pričakovanje, Samota, Tista noč), drugo so besedila s šaljivo poanto (Farinelli, Magnet, Razglednica, Ternek), ponekod s scensko ponazoritvijo, v tretjo skupino pa bi uvrstil vokalne skladbe, kjer ni več v ospredju pesniški tekst, temveč le redke realne besede, ki imajo le simbolni pomen za skladbo in so neredko podvržene barvni preobrazbi ali razgrajene.«²⁶

Z izbiro besedil se skladatelj ozira k širšim temam, predvsem ga zanimajo narava, človečnost, narodova kultura, domovinskost, domačija, domačnost in še posebej ljudsko izročilo.²⁷ 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«. ²⁸ O vzgibih za izbor nepatetičnih in šaljivih besedil Jež pravi, da mu je bilo že v študentskih letih »nekako zopno vedno poslušati tožeče pesmi, ki hočejo izražati pesniško bolečino«, bližje so mu »širše teme, take, ki zadevajo narod, njegovo kulturo ali naše bivanje«. ²⁹ Kot višek težnje po igrivosti in sproščenosti označi skladbo *Farinelli*, ki pa vendarle prinaša tudi občo temo, »seriozno potezo nasilja nad življenjem, ki je doživela kastrate«. ³⁰ Podobno je tudi pri nekaterih drugih skladbah, na primer *Šesti maj v Reziji*, v kateri je uglasbil lastno pesem, nastalo kot odziv na trpljenje prizadetih v potresu v Reziji leta 1976, ali pa *Stric*, kjer nekoliko sarkastično besedilo odslikava problematiko koroških Slovencev. »Gre torej za dela, ki se navezujejo na naše probleme, na našo kulturo.«³¹

K iskanju povezav s širšimi konteksti lahko prištejemo tudi ukvarjanje z davno napisanimi besedili, »ki kljub globokemu časovnemu prepadu kot vsa velika dela preteklosti s svojo večplastnostjo skrivnostno izzivajo tudi sodobnega bralca«. ³² »Oziram se v preteklost, ki je neizpodbitna, je čvrsta, trajna, da je – če hočete – nauk, ki nekaj osvetljuje, sicer pa gre tudi za kompozicijsko preizkušnjo. Kako izraziti trpkost arhaike, solo ljubezni, brezdano neskončnost, igrivo pastoralno ...«³³ Oba mešana zbora, ki izhajata iz kantat (*Brižinski spomeniki*, *Do fraig amors*), se naslanjata na arhaično besedilo, ki pa je tesno povezano tudi s kulturnim izročilom Slovencev. Obe potezi, arhaičnost in navezanost na kulturno dediščino, kažejo tudi nekatera besedila iz zbirke *Pesem besede*, poklona razvoju slovenske literature, predvsem prva dva sklopa z avtorji okrog P. Trubarja in F. Prešerna. Eno redkih besedil, ki ni povezano s slovenskim jezikom, je prav tako arhaično in

²⁶ Jež, »Če želi skladatelj,« 254.

²⁷ Jože Fürst in Borut Loparnik, spremna beseda »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa,« k *Trgatev*, Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev Ed. DSS 200548, 2005, zgoščenka.

²⁸ Prav tam.

²⁹ Jakob Jež, »Pogovor z nagrajencem Jakobom Ježem,« pogovor z Mojco Menart, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačša (Ljubljana: JSKD, 2015), 210.

³⁰ Jež, »Če želi skladatelj,« 255.

³¹ Jež, »Pogovor z nagrajencem,« 210.

³² Matjaž Barbo, »Zgodnje ustvarjanje Jakoba Ježa v kritičnih odmevih,« v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačša (Ljubljana: JSKD, 2015), 54.

³³ Jakob Jež, »Besedo ima skladatelj,« v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačša (Ljubljana: JSKD, 2015), 21.

zanimivo zato, ker gre za verjetno prvega židovskega v nemščini pišočega pesnika iz 13. stoletja, Süsskinda von Trimberga. Naklonjenost preteklosti se kaže tudi v uporabi latinščine, vendar spet v povezavi s slovenstvom, saj se ta izbor navezuje na Jakoba Gallusa, ko uporabi besedilo enega njegovih motetov ali pa napis ob njegovem portretu. Zanimanje za kulturno izročilo Slovencev se izkazuje tudi v številnih obravnavah ljudskih pesmi ali ljudskih besedil, a tudi tu Jež išče predvsem »osnovo za neko novo skladateljsko idejo. Tudi pri tem ne bi nič pomenilo, če bi rekel, da imam ljudsko pesem rad. Gre za to, da mi omogoča neko kompozicijo, neko umetniško delo – umetnost zvoka, umetnost skladbe.«³⁴ Ljudske pesmi, ali vsaj ljudskost, Jež uvrsti tudi v obe zbirki:

»V zbirki Pesem besede potujemo z uglasbitvami Trubarja, Vodnika, Prešerna v naš čas. Še več, s po tremi besedili se ustavljamo okrog leta 1550, 1800, 1850, 1900, 1950, 2000. Zbirko zaokrožajo verzifikacije Jurija Vodovnika, ki sem jih naslovil Idile, torej sprehod od visoko umetnih besedil v zatočišče ljudskosti. V prvi zbirki Klas pri klasu pa smo potovali od dveh pesmi z ljudskim akcentom prek »slovenskega« Wolkensteina s prvič zapisanimi našimi besedami do Cankarja, Krakarja, Kokota in Januša, ko se spet vrnem k ljudskemu viru Po jezeru in Igraj kolce.«³⁵

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. Se mu pa zato zdi toliko pomembnejša domovinska tematika, ki je prisotna predvsem v zbirki *Pesem besede*. »S tem želim zborovskemu petju dati večji, tako rekoč državotvorni pomen in skozi peto skladbo opozoriti na aktualne lepote naših pesniških besedil. Rad bi dosegel, da bi se vsaj z eno uglasbitvijo priklonil čim več slovenskim pesnikom.«³⁶

Seveda ga najbolj privlači literatura avtorjev, s katerimi ga povezuje generacijska pripadnost. Naklonjenost do poezije svojih sodobnikov je razvil, ko je v mladih letih sodeloval z avtorji *Pesmi štirih* na recitacijskih nastopih kot pianist in mu je postala njihova beseda domača.³⁷ V knjižici zgoščenke *Samospevi*³⁸ je še natančnejši: »Že pri prvih stikih z vokalom sem iskal pesniške podobe, ki sugerirajo vsaj rahlo glasbeno odsliskavo. V Menartovih stihih sem jo našel v razvidni obliki.« V mešanih zborih so poleg Menartovih uglasbene tudi pesmi drugih avtorjev zbirke *Pesmi štirih*, K. Koviča, C. Zlobca in T. Pavčka, ter sodobnikov J. Šmita, F. Vurnika, G. Januša, A. Kokota, L. Krakarja, pa tudi mlajših slovenskih pesnikov. V zagovor tako številnim uglasbitam slovenskih avtorjev Jež pravi, da jim »(P)osebno vrednost [...] daje končno tudi poklon domači besedi. Vtis imam, da je premalo cenjena prav ta njena odlika, ki so ji dali neizmeren pečat vsega spoštovanja vredni snovalci sozvenenja domače besede in zvoka (Emil Adamič, Anton Lajovic, Marij Kogoj ...).«³⁹ Precej besedil skladb za mešane zборе

³⁴ Jež, »Pogovor z nagrajencem,« 210.

³⁵ Jakob Jež, »V neskončnem ciklu ustvarjanja,« pogovor z Marjeto Gačeša, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 90.

³⁶ Jež, »Če želi skladatelj,« 254–5.

³⁷ Jež, »V ekspresionizmu«, 93. Tudi na več mestih v zborniku *Odzven narave do zvezd*.

³⁸ Mirjam Žgavec, spremna beseda k *Samospevi*, Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev Ed. DSS 999018, 1999, zgoščenka.

³⁹ Jež, »V neskončnem ciklu,« 93.

se tako ali drugače dotika narave, predvsem pa je to značilno za njegova kasnejša dela iz »obdobja zemljitve«, ko so ga začeli močno »zanimati čudeži narave, na primer kako raste drevo ali dobrota na domačem vrtu. Ali v prenesenem pomenu, kako potrebno je, da z novimi skladbami pomagam ohranjati in spodbujati rast našega zborovstva. [...] Skušam služiti glasbi, ki je zame kajpada največje razodetje lepote sveta.«⁴⁰

V Ježevem naboru besedil za mešane zборе je mogoče najti vse štiri opisane načine nevtraliziranja semantične ravni. V skladbi *Ti tu ti takec* lahko dele besedila uvrstimo v kategorijo zvočne poezije.

Notni primer 1: Ti tu ti takec, t. 8–13

Skladba *Stric* je značilen predstavnik drugega načina, saj se dotika za Slovence zelo bolečih dogajanj, podobno kot pri Nonu pa tudi način obdelave besedila zabrisuje semantično raven besedila.

Notni primer 2: Stric, odsek 14

40 Jež, »... razodetje lepote,« 227.

Delo *Bukolika za Gallusa* temelji na nepomenskih zlogih, »ki so deloma inspirirani v Gallusovih madrigalnih poigravanjih, ali pa so povsem izmišljeni, pač tako, da čim boljše zadevajo bukolično razpoloženje in da so primerno izgovorljivi«. ⁴¹ Iz te podlage le tu in tam izstopijo posamezne besede napisa, ki obrobja znano gravuro: Iacobus Gallus dictus Carniolus.

Notni primer 3: Bukolika za Gallusa, t. 1–7

Sopran I
mp
 Ko ko lo ko m bū-m, ko ko lo ko, ko ko lo ko m bū-m,

Sopran II

Alt

Tenor

Bas
mp
 Tu li es se m bo-m se, tu li es se, tu li es se

ko ko lo ko, ko ko lo ko, ko ko lo ko m bū-m, *mf* Kum da de kum, kum da de ku-m, *marc.* ko ko lo ko, ko ko lo ko, koko lo ko,

mp
 Bi di ba do m pe bi bō-m, bi di ba do m pe bi
 4 m bo-m se, tu li es se, tu li es se, tu li es se m bo-m se, tu li es se, tu li es se, tu li es se,

V številnih delih Jež v svoje skladbe vključuje gib kot vizualizacijo dramskega naboja besedila. Izrazita primera sta *Razglednica* in *Stric*, v manjši meri tudi nekatere druge skladbe, na primer *Umetnost in regrat*.

⁴¹ Jakob Jež, »Bukolika za Gallusa,« pogovor z Marjeto Gačeša, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 99.

Notni primer 4: Razglednica, t. 85–

Notni primer 4: Razglednica, t. 85–

Ob petju "pocrtav" daje solo razglednico v kroženje med zbor. Sledi podpisovanje r. in predstavljanje z imeni. Gre hitro ali pa se ustavi (npr. ob: "naniši še srček", "daj še poljubeček" i.p.) kar spodbuja (veselo) komentiranje. Če traja predolgo nekdo reče: "Saj ni več prostora!" Drugi: "Pa napišemo jutri še eno r." Tretji: V nadaljevanju (smeh) – slednjič se solo zahvali za podpise in odbrzi na pošto (to pove). Ko že odhaja za njim dežujejo naročila, npr.: Kupi še eno r. "Še meni." "Ih, prosim, r. z rožami..." (Oddaljujejoči) Ja – za – ? "Nekdo: "Joy, ali veste, kdo se je pozabil podpisati?" "Vsi (na dir, znak) dir – gent." Nato začne zbor, ki se je že prej "razlezel" po odru, med seboj vso reč komentirati, približati. Dir. hodi nervozen sem in tja (s-vo). Razpuščenost kanalizira, ko se naprej približajo zbor postavi "na mesto". Nato bližaje slišimo v dir, ki da znak za naraščajoč vzpon. Sledi žetoki ali 4-spev (t. 88) v traj ca 2 min. Vstopi v ta "programiran" kanon so poljubni vreden sinkroni na dobo (d) – NB: V sceničnem dogajanju (in dialogu) čim več štud. samosodelovanja.

Jež izbira tako »antologijske« avtorje kot tiste, katerih pesmi so mu pač »zazvenele«, vključno z lastnimi besedili. Ob tem se je vredno vprašati, kako pomemben sploh je tekst za kvaliteto glasbene celote. Že ob pogledu v zgodovino samospelva 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.⁴² Jež meni, da »tekst skladatelja lahko inspirira in motivira, da ustvari novo lepoto ali da povzdigne vsebinsko (sporočilno) bistvo pesmi«⁴³, včasih pa, nasprotno, »skladatelj nosi v sebi določeno idejo za skladbo, ki jo izbrani tekst sproži«⁴⁴. Lebič v sestavku o sebi nehoti 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.«⁴⁵

42 Pompe, »Literatura in glasba,« 61.

43 Jež, »V ekspresionizmu,« 95.

44 Jež, »V ekspresionizmu,« 96–97.

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

Tudi 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.«⁴⁶

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.«⁴⁷

Načini obdelovanja besedil v povojni vokalni glasbi

Ko je besedilo izbrano, se je potrebno odločiti, kakšen naj bo odnos med njim in glasbo. V nekaterih delih je razumljivost besedila poudarjena ali vsaj ohranjena, drugi kompozicijski pristopi pa jo bolj ali manj okrnijo. Nekatera dela vsebujejo prav za skladbo iznajden nov jezik ali pa na videz nesmiselne glasove in zloge, v obeh primerih je besedilo nerazumljivo. Omeniti je potrebno tudi elektronske načine obdelovanja: nekatere skladbe obstajajo samo na trakovih, saj so rezultat uporabe postopkov, značilnih za elektroakustično glasbo, pri nekaterih pa prihaja do zlivanja glasov in elektronskih zvokov. Nezanemarljivo je tudi vključevanje razširjenih vokalnih tehnik, od govorjenja, kašljanja, šepetanja, grlenih in nazalnih glasov do glasnega vdihovanja ali jecljanja.⁴⁸ Za razumevanje razvoja, ki je pripeljal do te široke palete možnosti, so posebej pomembni premiki z začetka 20. stoletja. Najbolje jih ponazarjata Schönberg in na drugi strani 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 išče 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.

Po drugi 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, s tem pa kot celota postane nerazumljivo; (3) iskanje analogij med jezikom in glasbo pripelje do tega, da se na glasbo aplicira jezikovna logika, oziroma se jezikovna predloga »prevaja« v glasbo po izvenglasbenem ključu.⁴⁹ Večina tistih del, ki predstavljajo mejnike v razvoju

⁴⁶ Jež, »V ekspresionizmu«, 96.

⁴⁷ Mila De Santis, »Organizzare il significato di un testo: Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio«, RILM Abstract, dostop 15. 11. 2013, <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=5&sid=cf4b22a1-f672-47c0-9412-33b07ea7afdd%40sessionmgr4004&hid=4211&bdata=Jmxhbm9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2012-04715..>

⁴⁸ Istvan Anhalt, *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition* (Toronto: University of Toronto Press, 1985), str 3–4.

⁴⁹ Prim. Pompe, »Literatura in glasba«, 58, in Anhalt, *Alternative voices*, 4–21.

pristopa k besedilu, sodi v drugo skupino. Omenimo le nekatera: Nonovo skladbo *Il canto sospeso*, Stockhausnov *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), Kaglovo *Anagrama* (štirje vokalni solisti, govoreči zbor in komorni ansambel).

Načini obdelovanja besedil v mešanih zborih Jakoba Ježa

Jakob Jež o vprašanju načina uporabe besedila seveda razmišlja bolj izčrpno kot o vprašanju izbire literarne predloge. Meni, da je klasični postopek za uglasbljanje »izbrati besedilo in ga nadgraditi z melodijo [...] pa si domisliti instrumentalno spremljavo. V nekaterih primerih pa nastane najprej glasba in šele nato sledi besedilo.«⁵⁰ Nato pa se je potrebno posvetiti izboru kompozicijske tehnike, primerne zastavljeni nalogi in besedilu. Neponavljanje že znanega se mu vidi kot razvojni imperativ nadaljevanja zgodovine, zato mu je pomembna »izvirnost texture skladbe, ki jo je – priznajmo – laže doseči v kompliciranih relacijah dodekafonije kot z dostopnejše (a že močno izkomponirane) (pan)tonalne osnove.«⁵¹

O odnosu med besedilom in glasbo v Ježevih delih so razmišljali tudi nekateri raziskovalci. Miklavž Komelj meni, da »če bi se vprašali, kje naj bi v Ježevih skladbah iskali elemente razlage, komentarja in interpretacije, nikakor ne bi mogli reči, da v njih teksti, fragmenti tekstov, besede ... pojasnjujejo, kaj se dogaja v glasbi. Prej bi lahko rekli, da glasba analizira uporabljene tekste, fragmente tekstov, besede ...«.⁵²

Glasba pri njem ne sledi nujno zahtevam besedila, ampak se »tekstu tudi zoperstavlja, ga igrivo prekinja, na trenutke izraža strah pred njim ali ga ironizira (v smislu vzpostavljanja distance, nikakor pa ne razvrednotenja). S tem se sama glasba kaže tudi kot neki jezik. Ježa zelo zanima glasbena retorika. Toda nikoli ne ostaja v njej – prižene jo do njenih mej in stopa onkraj nje v motrenje čistega valovanja zvoka.«⁵³

V delih, v katerih Jež posega globlje v strukturo besedila, Komelj opazuje tudi, da »ravno s tem, ko obravnava tekst, kot bi ga gledal raziskovalec z lupo – ko izolira posamezne besede in besedne zveze –, osvobodi njegove poetične potenciale.«⁵⁴

Obravnava ljudske pesmi, tudi če samo njenega besedila, je še posebej zahtevna, saj to gradivo sodi v narodovo kulturno zakladnico. Matjaž Barbo ugotavlja, da se Jež

»ne ustavi na pomenski besedilni ravni in njenem pripovednem sižiju, temveč mu izročilo pomeni več: ne vir lastnega navdiha kot pri večini njegovih predhodnikov in sodobnikov, temveč bogato polje skritih zakladov, h katerim se je mogoče vedno znova vračati, paberkovati in jih znova postaviti na ogled. Njegovi citati zato niso

⁵⁰ Jež, »V ekspresionizmu,« 94.

⁵¹ Jež, »V ekspresionizmu,« 95.

⁵² Komelj, »Ježeva muzurgija,« 3.

⁵³ Komelj, »Ježeva muzurgija,« 3–4.

⁵⁴ Komelj, »Ježeva muzurgija,« 7.

melodije, verzi strukture, temveč okruški, včasih samo motivični drobci, posamezni zlogi, asociacije, namigi, izolirane zvočne barve, drobni vzkliki, ki se izvijajo iz osebne, narodove, kulturne (pod)zavesti.»⁵⁵

Od prej omenjenih treh glavnih skupin novih načinov uporabe izbranega materiala, kot jih srečamo v vokalnih delih po drugi svetovni vojni, pri Ježu najdemo le prva dva. Semantično osvobojeni jezikovni material, ki postane glasbeni material, prinašajo na primer nekateri deli skladbe *Magnet*.

Notni primer 5: Magnet, t. 8–10

Precej je skladb, v katerih je poezija obravnavana popolnoma tradicionalno, v tistih, kjer skladatelj intenzivneje posega v potek besedila, pa prevladuje drugi način, pri katerem 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. Primer take obravnave najdemo v zboru *Mi samo orjemo*.

Notni primer 6: Mi samo orjemo, odsek 5

Jež v svojih delih seveda išče raznovrstna stikanja med jezikom in glasbo, vendar ne na način analogij, ki bi pripeljale do tega, da bi se na glasbo aplicirala jezikovna logika, oziroma da bi se po vnaprej določenem ključu jezikovna predloga »prevajala« v glasbo. V

⁵⁵ Barbo, »Zgodnje ustvarjanje,« 54.

njegovih kompleksnejših delih se jezikovna predloga odraža v glasbeni teksturi predvsem na dva načina: skladatelj znotraj besedilno nerazumljivih tekstur ohrani le nekaj prepoznavnih besed, ki delujejo kot simboli, tem pa poišče glasbene ustreznice; ali pa pesniškim podobam najde glasbeno odslikavo na načine, kot jih poznamo iz programske glasbe.

Vloga izvajalcev

Jež piše tako za vrhunske zборе kot za neuke pevce. Glasbena tekstura se vsakokrat prilagaja njihovim izvajalskim sposobnostim in znanju.⁵⁶ Tako najdemo posebej v skladbah za amaterske sestave popolnoma tradicionalno obravnavo besedila (semantična raven je prisotna, besedilo je uporabljeno silabično in v skladu z njegovo metriko), novejši postopki pa so prisotni predvsem v delih, nastalih za APZ Tone Tomšič. Enako velja pri izboru besedil: drznejša najdemo predvsem v skladbah s kompleksnejšim glasbenim stavkom. Ko Jež razmišlja o vlogi in »opravičljivosti« preprostih stvaritev za ljubiteljske sestave, se mu zdi, 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.«⁵⁷ 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 zemlje), hkrati pa mi hodijo po glavi pravcate abstrakcije (višave), kjer se besede in pojmi razblinjajo ali postanejo le simboli ...«⁵⁸

56 Prim. Jež, »Besedo ima skladatelj,« 21. »Psihologija se sklicuje na ljudsko večglasje (zlasti na Slovenskem), ki se rado napaja iz glavnih akordov (tonika, subdominanta, dominanta). Tovrstna 'muská' ne pelje v neizmernost svobode ustvarjanja, je pa tolikanj zakoreninjena v slušni sprejemljivosti, da potegne za sabo tudi omejitve. Zlasti v sferi zborovstva, ki temelji večinoma v glasbeno nešolani populaciji, je treba upoštevati dane možnosti.«

57 Jež, »V ekspresionizmu,« 96. Vprašanje, kako usklajevati sodobno glasbeno produkcijo z zborovsko reprodukcijo, je zastavil tudi skladateljskemu kolegu in dirigentu Lojzetu Lebiču, ki je odgovoril: »Vprašanje se mi kaže takole: kako zmogljivosti ljubiteljskih zborov uglasiti z govorico današnje muzike. [...] (O)bsežnost zborovskega ustvarjanja je pri nas velika, toda stilistično monotona. Razen nekaj izjem [...] večina danes nastalih zborovskih skladb po kompozicijskih sredstvih ne dosega tistega, kar je nastajalo izpred pol stoletja (Lajovic, del Adamičevega opusa, Kogoj, Osterc). Novo odkritje starih mojstrov, ki je dalo pri drugih narodih tudi za novo zborovsko ustvarjanje vzpodbude (Anglija, Francija, Nemčija itd.), se nas ni dotaknilo in romantični homofoni stavek še vedno prevladuje. Tudi odnos do ljudskih pesmi in njih prirejanje je povečini enak tistemu izza obdobja Glasbene matice, komajda z vplivom Marolta, prav gotovo pa brez spoznanj Kodályja, Bartóka in drugih z vzhoda.« Lojze Lebič, »Lojze Lebič – Veselje do petja poglobimo z razumevanjem glasbe,« pogovor z Jakobom Ježem, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačša (Ljubljana: JSKD, 2015), 80–81.

58 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 obzoru 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, iščoč poanti [...]. V primeri rečeno, s preprostim človekom teče pogovor drugače kot z učenjakom. Tudi v glasbi skušam ohranjati in združevati oba pola.« Žgavec, spremna beseda k *Samospevi*, zgoščenka.

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).« 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 idej«⁵⁹. Pri slednjem išče ideji ustrezajoče foneme; v takih delih na idejno izhodišče navadno pokaže že naslov.⁶⁰ 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.«⁶¹

Eno od sredstev za doseganje nešablonskih rešitev, značilno za skoraj vse zborovske skladbe, ne glede na zahtevnost, je širjenje glasovne barvne palete. Jež besedila redno širi tako, da jim dodaja posamezne samoglasnike in soglasnike, pogosto s premenami, ki so lahko hipne (npr. E N A O N I M ...) ali postopne (N — : —> A), lahko v posameznem glasu ali v več glasovih hkrati; pogosto hkrati poteka premena v nasprotno smer (v enem od glasov N — : —> A, v drugem pa hkrati A — : —> N). Značilni prijemi so še vključevanje govora, šepeta, ponavljanje soglasnikov (č, s, t), glissandi (med vokali ali znotraj pomenskih zlogov) ter različni vzkliki (največkrat *Hej!*). Na vprašanje, zakaj si je za oddaljevanje od tradicije izbral prav ta sredstva, odgovarja:

»Ker me zlasti v vokalu ni pritegnila doslednost kakega običajnega 12-tonskega »odštevanja«, 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.«⁶²

Pojasnjuje še:

»Če se ozrem nazaj, bi že smel reči, da sem iz vokala iskal nove zvoke, morda sem odkril tudi kakšno izvorno poanto. [...] Sicer ne gre za primat, pomembna je moč učinka inovacije. [...] Tradicionalna izhodišča so zame še vedno v veljavi. Kar je bilo dodano ali razširjeno, je narekovala vsakokratna zamisel. Končno šteje le zvočna realizacija. [...] Pravzaprav je človeški glas od vseh glasbil možno najbolj diferencirati, različno artikulirati, kar je bistvena novost novejšje glasbe in – ne nazadnje – tudi moje. In tu sem uvedel nekaj novosti, ko se beseda poabstrakti,

⁵⁹ Podobno formulira razmišljanja o svojem delu Lebič: »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)«. Lebič, »Med besedo in glasbo,« 84.

⁶⁰ Borut Loparnik, »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let,« *Naši zbori* 40, št. 3–4 (1988): 71–72.

⁶¹ Prav tam.

⁶² Jež, »V ekspresionizmu,« 95.

oziroma se glas posamezne črke zameji, da se preartikulira in postane neizčrpen vir možnosti novih (drugačnih) barv. Izgubila se je nosilnost pomena in postala snov za razgradnjo in sestavo v drugačnih osvetlitvah. [...] Vokal na primer pojem/držim glas »u«, ob tem pa vrinjam s presledki hitre »l«. Gre za zagledanost v zvok, ki se rojeva v docela novih možnostih, kot da se vračamo nazaj v otroškost z iznajdevanjem igrivih stanj. Skratka, vse je dovoljeno preizkusiti, radovednost ne pozna meja, tradicionalne konvencije estetskih meril so se brezmejno razširile, a o njihovem dosegu mora vendarle odločati vsak sam.«⁶³

Nove zvoke je bilo potrebno tudi jasno notirati. Mitja Gobec, poznavalec slovenske zborovske literature in še posebej Ježeve, ugotavlja, da Jež »do potankosti izpiše vse izvedbene oznake in napotke, čeprav sam nikoli ni bil zborovodja. V mnogih skladbah je 'uvedel/izumil' novo notacijo in izvedbene oznake in s tem prispeval k bogastvu zapisa slovenskih vokalnih del.«⁶⁴ Jež uporablja nekaj vrst zapisa, ki ga najdemo tudi pri drugih sodobnih skladateljih, na primer »prostransko notacijo«⁶⁵, črke *x* namesto glavic označujejo govor, puščice navzgor ali navzdol najvišji oziroma najnižji dosegljivi zvok, podaljšane pravokotne glavice pa tonske grozde. Predložek (osminko s prečrtano zastavico), povezan z daljšo noto, uporabi, kadar želi poudarjen nastavek zloga, ki se nadaljuje v izdržani soglasnik, največkrat M ali N. Manj pogoste so glavice v obliki črke *s*, ki označujejo šepet, pri polifonski obdelavi (znanih) melodij pa za besedilo vodilnega glasu uporablja mastno pisavo, da pevci lažje razumejo hierarhijo glasov in prehajanja med njimi.

Sklepne misli

Številni glasbeni publicisti in skladateljski kolegi se strinjajo, da je glasba Jakoba Ježa »vseskozi samosvoja«⁶⁶, »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'«.⁶⁷ 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.

Pompe zapiše, da so za Ježeva dela značilna fragmentiranja, »nesemantična« simultanost, poudarjena ritmičnost, vse to pa »izhaja iz 'literarne' inspiracije, vendar pa v kompozicijskem procesu popolnoma zaupa predvsem glasbenim izrazilom.«⁶⁸ 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 lahko bolj govorili

⁶³ Jež, »V neskončnem ciklu,« 91–92.

⁶⁴ Gobec, »Jež – vokalni skladatelj,« 174–175.

⁶⁵ Ježev izraz za bolj uveljavljeno prostorsko oz. grafično notacijo.

⁶⁶ Žgavec, spremna beseda k *Samospevi*, zgoščenka.

⁶⁷ Lojze Lebič, »Jakobu!«, *Glasna* 44, št. 5 (2013): 28.

⁶⁸ Pompe, »Literatura in glasba,« 61.

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.). To potrdi Jež sam: »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 [...] morda tudi h Kaglovim učencem (kadar prenaša glasbeni teater celo v zborovski svet).«⁶⁹ Pri njem niti v delih, ki so namenjena manj učenim izvajalcem, ni zaznati sentimentalnosti. Lebič je ob srečanjih z njegovo glasbo »spoznal, da je Jakob Jež sramežljiv ali kar ironičen do pretirane razčustvovanosti, da se zavestno odmika od utečenega, ustaljenih koncertnih navad, običajnih zasedb, rutine in podobnega.«⁷⁰ Torej ga vsekakor lahko umestimo v estetske tokove, ki so že v 19. stoletju začeli zavračati čustveno dojemanje glasbe.

...

Velik del skladb preteklih obdobij se naslanja na poezijo, ki je po svoji strukturi blizu pogovornemu jeziku; naloga skladatelja naj bi bila odslikati 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 glasbeno imanentnemu. 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, le redko uporabi zvočno poezijo, torej vnaprej pripravljen nabor glasov s sebi lastno logiko, večinoma zloge in foneme izbira sproti glede na želeni zvočni učinek v kontekstu glasbene ideje. 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 zborovskih skladb ali odsekov brez besedila. V nekaterih od teh se ob nevtralnih zlogih in fonemih pojavljajo tudi pomenske besede kot kontrast (npr. *Bukolika*: Iacobus Gallus dictus Carniolus). O drugi skupini lahko govorimo, kadar so izbrana besedila pesmi ali proza, a jih skladatelj obdeluje upoštevajoč glasbeno logiko. Za Ježeva zborovska dela je značilno, da skladatelj 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*). Večkrat uporabljen postopek je filtriranje, ko iz besed izginjajo soglasniki ali celi zlogi (npr. *Magnet*) - tudi to je način desemantizacije⁷¹. Nikoli pa Jež ne izhaja iz konceptov in vedno upošteva semantično raven, kadar ta obstaja, tudi če jo poskuša nevtralizirati.

⁶⁹ Loparnik, »Sedem vprašanj,« 71–72.

⁷⁰ Lebič, »Jakobu!«, 28.

⁷¹ 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.

Za konec se lahko vprašamo, zakaj nekateri skladatelji, med njimi tudi Jež, v iskanju ravnovesja med glasbenim in besednim 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 govorno 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.«⁷²

Pretresi, primerljivi opisanim, so se, predvsem s pojavom in z 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.«⁷³

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 kasneje ločeni umetnosti spet zblížali.

⁷² Povzeto in citirano po Primož Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 1.

⁷³ Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, 2.

Literatura

Anhalt, Istvan. *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Attinello, Paul. »Mauricio Kagel.« V *The New Grove Dictionary of Music*, uredil Stanley Sadie. Dostop 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.

Barbo, Matjaž. »Zgodnje ustvarjanje Jakoba Ježa v kritičnih odmevih.« V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 53–57. Ljubljana: JSKD, 2015.

Brown, Calvin S. »The Relations between Music and Literature as a Field of Study,« *Comparative Literature* 22, št. 2 (pomlad 1970): 97–107. Special Number on Music and Literature.

Čučnik, Primož. »Iz besede kakor iz glasbe.« *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 1–7.

Fürst, Jože, in Borut Loparnik. Spremná beseda »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa,« k *Trgatev*, Ars Slovenica. Društvo slovenskih skladateljev Ed. DSS 200548, 2005, zgoščenka.

Gačeša, Marjeta, ur. *Odzven narave do zvezd: Zbornik Jakoba Ježa*. Ljubljana: JSKD, 2015.

Gobec, Mitja. *Jakob Jež: katalog glasbenih del: ob skladateljevi 90-letnici*. Tržič: Atrum, 2018.

»Jakob Jež – vokalni skladatelj in prijatelj.« V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 172–175. Ljubljana: JSKD, 2015.

Jež, Jakob. »Besedo ima skladatelj.« V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 20–21. Ljubljana: JSKD, 2015.

»Bukolika za Gallusa.« Pogovor z Marjeto Gačeša. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 99–101. Ljubljana: JSKD, 2015.

»Če želi skladatelj druge spraviti v jok, mora to znati, ni pa treba, da joka sam.« Pogovor z Gregorjem Pompetom. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 251–257. Ljubljana: JSKD, 2015.

»Pogovor z nagrajencem Jakobom Ježem.« Pogovor z Mojco Menart. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 207–212. Ljubljana: JSKD, 2015.

»... razodetje lepote sveta.« Pogovor z Ingrid Mager. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 225–228. Ljubljana: JSKD, 2015.

Spremná beseda »Nekaj besed.« V *Pesem besede: Skladbe za mešani zbor*, 5–6. Ljubljana: JSKD, 2006.

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

»V neskončnem ciklu ustvarjanja.« Pogovor z Marjeto Gačeša. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 85–96. Ljubljana: JSKD, 2015.

Komelj, Miklavž. »Ježeva muzurgija.« V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 2–9. Ljubljana: JSKD, 2015.

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

»Lojze Lebič – Veselje do petja poglobimo z razumevanjem glasbe.« Pogovor z Jakobom Ježem. V *Odzven narave do zvezd*, uredila Marjeta Gačeša, 78–81. Ljubljana: JSKD, 2015.

»Med besedo in glasbo – vedno se bosta iskali.« *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 82–87.

Loparnik, Borut. »Sedem vprašanj Jakobu Ježu za sedem zborovskih let.« *Naši zbori* 40, št. 3–4 (1988): 71–72.

Menezes, Flo. »Das 'laborintische' Verhältnis von Text und Musik bei Berio.« V *Musik Konzepte 128: Luciano Berio*, uredil Ulrich Tadday, 24–41. München: edition text+kritik, 2005.

Nagano, Asako. »Music and body: A study of voice and gesture in Schnebel's pieces«. Dis. RILM Abstract. Dostop 20. 11. 2013. <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=bd7e2223-a292-4dd7-a723-358208d958c0%40sessionmgr111&hid=101&bdata=Jmxhbm9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2007-12843>.

Pompe, Gregor. »Literatura in glasba – večni nesporazum?«. *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 44–63.

De Santis, Mila. »Organizzare il significato di un testo: Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio«. RILM Abstract. Dostop 15. 11. 2013. <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=5&sid=cf4b22a1-f672-47c0-9412-33b07ea7afdd%40sessionmgr4004&hid=4211&bdata=Jmxhbm9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2012-04715>. Vrhunc, Larisa. »Vplivi evropske avantgarde na odnos med literaturo in glasbo v delih Jakoba Ježa«. *Muzikološki zbornik* 50, št. 1 (2014): 63–76.

Žgavec, Mirjam. Spremna beseda k *Samospevi*, Ars Slovenica. Društvo slovenskih skladateljev Ed. DSS 999018, 1999, zgoščenka.

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 in relation to the 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 in the 1950s and 1960s. Works for mixed choirs by Jakob Jež can be divided into two main groups: first, the compositions that comply with the semantic level of the text and are, according to the composer, dedicated to a "simple" user; second, more complex works. The vast majority of the selected texts belong to the Slovene poetry of different periods, including Jež's own texts. The other important group involves folk songs. Jež uses two approaches when he sets a text to music: music is either following the word stress and the rhythm of the language or is using one or more mechanisms to neutralize the semantic level of the text. The pieces belonging to the second group strongly suggest that Jakob Jež is not only familiar with the achievements of the avant-garde but has, to a certain degree, also managed to successfully incorporate them into his own compositional thinking.