

Univerza v Ljubljani  
Akademija za glasbo



**GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK**  
**Akademije za glasbo v Ljubljani**

**THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION**  
**of the Academy of Music in Ljubljana**

**Tematska številka / Thematic Issue**

**JAKOB JEŽ (1928–)**  
**TOKOVI SODOBNE ZBOROVSKÉ GLASBE**

**ZVEZEK / VOLUME 29**

**LJUBLJANA 2018**

**JAKOB JEŽ (1928–)**  
**TOKOVI SODOBNE ZBOROVSKÉ GLASBE**

**Tematska številka GLASBENOPEDAGOŠKEGA ZBORNIKA**  
Akademije za glasbo v Ljubljani  
Zvezek 29

**Thematic Issue of THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION**  
of the Academy of Music in Ljubljana  
Volume 29

**Izdala in založila / Published by:**

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani  
Oddelek za glasbeno pedagogiko  
Katedra za zgodovino glasbe  
Zanjo: Marko Vatovec  
Stari trg 34, SI – 1000 Ljubljana, Slovenija  
Telefon: 00386 1 242 73 05  
Fax: 00386 1 242 73 20  
E-pošta: dekanat@ag.uni-lj.si

**Uredniški odbor / Editorial Board:**

Michele Biasutti, University of Padova, Dipartimento FISPPA (IT)  
Tina Bohak Adam, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SLO)  
Bogdana Borota, Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta (SI)  
Snježana Dobrota, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet u Splitu, (HR)  
Rūta Girdzijauskienė, Lithuanian Academy of Music and Theatre (LT)  
Sanja Kiš Žuvela, Univerza u Zagrebu, MUZA (HR)  
Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)  
Gabrijela Karin Konkol, The Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdansk (PL)  
Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)  
Nicole Molumby, Boise State University (USA)  
Branka Rotar Pance, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)  
Sabina Vidulin, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Muzička akademija u Puli (HR)  
Katarina Zadnik, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)

**Urednica zvezka / Edited by:**

Darja Koter

Asistentka uredništva /  
Assistant Editor:

Tina Bohak Adam

Oblikovanje in tehnična ureditev /  
Design and typesetting:

Darko Simčič

Tisk / Printed by:

Sončnica, d.d.o

Naklada 100 izvodov / Printed in 100 copies

Članke je recenziral uredniški odbor. Za znanstveno vsebino člankov in lekturo odgovarjajo avtorji.

GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK Akademije za glasbo v Ljubljani / THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION of the Academy of Music in Ljubljana je indeksiran v mednarodnih bibliografskih bazah Abstracts of Music Literature RILM, ProQuest, EBSCO

ISSN 1318-6876

**VSEBINA**  
**Contents**

<b>Darja Koter:</b> Jakob Jež – glasbeni samohodec <i>Jakob Jež – Musical Maverick</i> .....	5
<b>Tina Bohak Adam:</b> »En, ten, tenera« – Ježevi otroški in mladinski zbori v Grlici <i>»En, ten, tenera« - Children's and Youth Choirs of Jakob Jež</i> .....	17
<b>Larisa Vrhunc:</b> Odnos med besednim in glasbenim v mešanih zborih Jakoba Ježa <i>Interplay between Textuality and Music in Mixed Choirs of Jakob Jež</i> .....	35
<b>Matjaž Barbo:</b> Sožitje vokala in instrumentala v kantatah Jakoba Ježa <i>Coexistence of Vocal and Instrumental Paradigms in Cantatas of Jakob Jež</i> .....	61
<b>Gregor Pompe:</b> Zborovska ustvarjalnost Lojzeta Lebiča <i>Choral Compositions of Lojze Lebič</i> .....	73
<b>Stojan Kuret:</b> Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji v zborovskih delih Pavleta Merkuja <i>Folk Tradition of Slovenians in Italy in the Choral Works of Composer Pavle Merku</i> .....	91
<b>Helmut Schaumberger:</b> How to Sing Professionally with Children and Adolescents. Core Competencies of Children's and Youth Choir Directors <i>Ključne kompetence zborovodij za strokovno vodenje otroških in mladinskih pevskih zborov</i> .....	123
<b>Andrej Misson:</b> Razmislek o sodobnem slovenskem zborovstvu <i>Brief Overview of Contemporary Choral Music in Slovenia</i> .....	135



## Darja Koter

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

## JAKOB JEŽ - GLASBENI SAMOHODEC

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

### Izvleček

Jakob Jež je razvil številne talente in se uveljavil kot vsestranski glasbenik. Bil je harmonikar, pianist, pedagog, urednik in publicist. Skladateljsko pot je začel kot samouk in kljub akademski izobrazbi ostal glasbeni samohodec. Svoje neoekspresionistične prvence je ob skupini *Pro musica viva* nadgradil v dodekafonske, serialne in aleatorične kompozicijske strukture, nato pa razvil samonikle zvočne svetove. V svojih delih za instrumentalne, vokalno-instrumentalne in zborovske zasedbe posluša naravo, se naslanja na slovensko ljudsko izročilo in literarno zgodovino, spoštuje prvinskost in ostaja zvest samemu sebi. S svojim opusom se je vpisal med najizvirnejše slovenske skladatelje sodobnega časa.

**Ključne besede:** Jakob Jež, izobraževanje, skladateljski opus, urednik,

### Abstract

#### Jakob Jež – Musical Maverick

Jakob Jež has developed many talents and has established himself as an all-round musician. He is an accordionist, a pianist, a teacher, an editor and a publisher. His path as a composer started with self-education, and despite his academic degree he has remained a musical maverick. Under the influence of the avant-garde circle Pro Musica Viva, neo-expressionism from the beginning of his career has developed through dodecaphony, serialism and aleatoric music into his own original musical style. In his instrumental, vocal-instrumental and choral works, he listens to the nature, leans on the Slovenian folk heritage and the history of literature, respects originality and remains true to himself. His body of work places him among the most original Slovenian composers of our time.

**Keywords:** Jakob Jež, education, body of work, editor

Življenjska pot Jakoba Ježa<sup>1</sup> se je začela 23. novembra leta 1928 na Vitovcu pri Boštanju pri Sevnici, v gostilniški družini.<sup>2</sup> Boštanj, ležeč ob Savi, s kraji in zaselki nad njim, ima bogato zgodovino, ki sega v prazgodovinski čas, arheološki in pisni viri pa potrjujejo rimsko cesto in naselbino, številne srednjeveške gradove in bogato etnografsko dediščino iz življenja tamkajšnjih ljudi. Boštanjčani negujejo spomin na preteklost ter ohranjajo pripovedi in legende. Tako ne čudi, da je zanimanje za historičnost jezika in zgodovino slovenske dežele tako značilno tudi za ustvarjalno pot Jakoba Ježa. Na Vitovcu se je že kot

---

1 Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Jakob Jež za svoj rojstni kraj navaja Boštanj, v krstnem in rojstnem listu pa je navedeno: Vitovec-Jablanica 22. Vitovec je majhen zaselek s par hišami, ki ga ima Jež za svoj prvi dom. Kot pravi, je bila pred leti kot njegov rojstni kraj uradno imenovana Jablanica kot bližnja vas Vitovca, česar pa Jež v sebi ni sprejel, zato je začel navajati Boštanj. Prim. Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, *Rast, Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 10/3–4 (1999): 315.

4-leten fantič ponosno postavljaj med vaške godce in udarjal takt s tako imenovanim »kitajcem«, kot so rekli »*potresajočemu drevescu s polno zvončkov*«. <sup>3</sup> To je preprosto ljudsko tolkalo v obliki visoke palice, na katero so pripete majhne činele in kraguljčki ter konjski rep, kar simbolizira zvok nekdanjih janičarskih kapel in iz njih izhajajočo »turško muziko«. Jakob Jež je mladostna leta preživel nedaleč stran od rojstnega kraja, v Loki pri Zidanem Mostu, koder je bivalo več pomembnih osebnosti. Tudi tam so imeli gostilno, ob tem pa še posestvo z obdelovalno zemljo, kar je pomenilo, da je bilo pri hiši veliko dela, ki ga je nemalokrat odvrčalo od glasbe. Zase pravi, da ima »ljudsko dušo«, ki ga je vodila k ustvarjanju za glas. <sup>4</sup> Čeprav je mladost preživel ob družabnem gostilniškem petju, do ljudskih viž ni imel posebnega odnosa, zato se tudi kot skladatelj sprva ni ogreval za vokal ali še manj za pristno ljudsko glasbo. <sup>5</sup> K vokalu se je vrnil šele po dobi ustvarjanja za klavir, ko se mu je odprl svet samospევov. Jež se v svojem umetniškem ustvarjanju rad zazre v preteklost, skozi katero pa ne povečuje poetičnih vsebin zgodovinskih besedil, temveč se vprašuje o človekovem obstajanju in odstira narodovo kulturo. Takšne vzgibe potrjujejo njegova največja vokalno-instrumentalna dela *Brižinski spomeniki*, *Do fraig amors*, *Pogled zvezd* idr. Opira se na mladostna doživetja in spomine, išče vsebine, ki mu nudijo obširno glasbeno tematiko ter omogočajo prvinskost in izvornost. <sup>6</sup> Zanj je glasba umetnost zvokov. <sup>7</sup> Ob skladbi *Pogled zvezd*, v kateri se naslanja na razprave Nikolaja Kopernika, je Lojze Lebič zapisal: »*Čeprav se zdi, da je kantata Pogled zvezd razpeta med znanost in umetnost, pa je v tem delu za Ježevo skladateljsko ustvarjanje značilna dialektika med spontanim in premišljenim, estetskim in kompozicijsko tehničnim, med besedo in glasbo, razumom in čustvi*«. <sup>8</sup>

O svoji družini pripoveduje, da sta oče Jakob in mama Jožefa proti večeru kdaj skupaj zapela ljudske pesmi v dvoglasju in da je mama večkrat prepevala tudi sama. <sup>9</sup> Oče je bil kot uspešen gostilničar in dober gospodar kmečkega posestva spoštovan mož, njegova gostilna pa priljubljeno shajališče vaščanov vseh poklicev in stanov. V širši družini je znanih več glasbeno nadarjenih rodov, predvsem ljudskih godcev, harmonikarjev. <sup>10</sup> Z njo je povezan tudi sam, saj ga je spremljala od zgodnje mladosti, ko je zabaval gostilniške goste, zaigral pa je tudi v kasnejših letih. Domačini so ga klicali Radko ter ga tako imensko ločevali od očeta Jakoba. <sup>11</sup> Jež se spominja, da je nagnjenje do glasbe začutil prav ob igranju »frajtonarce«, muziciranje v pozno v noč pa mu ni bilo v veselje. <sup>12</sup> Iz spominov njegovih sokrajanov razberemo, da je bil dober muzikant. Te besede pa očitno ni maral, saj naj bi se nanjo odzival z ogorčenjem in poudarjal, da so muzikanti vaški harmonikarji, ki igrajo po gostilnah, na ohceti in veselicah, sam pa da je glasbenik, o katerem bo še slišati. <sup>13</sup> Ko si je z igranjem prislužil denar za nakup klavirske harmonike, so se mu odprli

3 Prav tam, 316.

4 Jakob Jež, »Besedo ima skladatelj Jakob Jež«, Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa* (Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015), 21.

5 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 317.

6 Jakob Jež, »Besedo ima skladatelj Jakob Jež«, 210–211.

7 Prav tam, 214.

8 Lojze Lebič, »Jakobu od blizu in daleč«, *Odzven narave do zvezd*, 14.

9 Po spominu Jakoba Ježa zapisala hči Brina Jež Brezavšček, november 2018, hrani avtorica.

10 Prav tam.

11 Janko Prunk, »Moj pogled na sokrajana Jakoba Ježa«, *Odzven narave do zvezd*, 27.

12 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 316.

13 Janko Prunk, »Moj pogled na sokrajana Jakoba Ježa«, 27.

novi svetovi, ki so mu omogočali preizkušati drugačne melodije in nove zvoke. Odtlej se je rad zapiral v svojo podstrešno sobico in se predajal glasbenemu fantaziranju.<sup>14</sup> Njegovo zanimanje za glasbo se je v letih, ko je obiskoval celjsko gimnazijo, samo še stopnjevalo. Bil je razmišljujoč mladostnik in zanj je bil to čas raziskovanja. Čeprav je bil na tej poti sam, ga to ni odvrnilo od iskanja stikov z razvitejšim svetom. Med vojno mu je uspevalo iz Nemčije in Avstrije naročati glasbeno literaturo, predvsem za harmoniko, ki je bila tedaj njegov najdejavnejši stik z glasbeno umetnostjo.<sup>15</sup> Njegova najpomembnejša učiteljica glasbene muze tistega obdobja je bila notna literatura, ob njej pa je z zanimanjem prebiral znano nemško glasbeno revijo *Melos*, dostopno v celjski Tehnični knjižnici. Jakob Jež je bil v dijaških letih predvsem samouk, zvedav in odprt za vsakršno znanje o glasbi in umetnosti nasploh. Tegobe vojnega časa so ga precej zaznamovale. Kot pravi, je prav ob njih začutil potrebo po umetniškem izražanju. Sprva so se v njem pretakali pesniški impulzi, za katere pa pravi, da so bili »docela futuristični in sarkastični«.<sup>16</sup> Najbrž so nastajali kot odziv na vojne čase in boleče izgube njemu dragih prijateljev.

Nekaj profesionalnega pouka je bil deležen ob občasnih obiskih hrvaškega skladatelja, organista in profesorja Franja Dugana (1874–1948) sredi 40. let v Zagrebu, pri katerem je imel lekcije iz harmonije, profesor pa ga je večkrat vodil v zagrebško stolnico in tam preludiral.<sup>17</sup> Te učne ure so ga zaznamovale in spodbujale k študiju. Zanj prelomen je bil tudi obisk koncerta Rudolfa Pillicha na diatonični harmoniki leta 1944 v Zidanem Mostu, ki ga je tako prevzel, da se je kmalu zatem vpisal v celjsko glasbeno šolo.<sup>18</sup> Pillich, pred vojno učitelj na glasbeni šoli ljubljanske Glasbene matice<sup>19</sup> je postal njegov učitelj v Celju. Jež se spominja, da ga je neumorno uril v prstni tehniki in bil pri tem zelo dosleden.<sup>20</sup> Po vojni je pouk harmonike opustil v prepričanju, da z njo nima prave glasbene prihodnosti. Svojo »höhnerico« je z velikim olajšanjem prodal in za izkupiček kupil star klavir izvrstne znamke Bösendorfer. In ta je postal njegova »najboljša šola«.<sup>21</sup> To je bil čas, ko je že resno razmišljal o študiju glasbe. Najprej je moral dokončati gimnazijo, kar je bilo njegovi generaciji omogočeno s poukom in tečaji, skupno v dveh letih. Maturiral je leta 1947.<sup>22</sup> Njegov prvi učitelj klavirja je bil Egon Kunej (1912–1996), široko izobražen glasbenik z izkušnjami, ki je v šolskem letu 1945/46 postal ravnatelj celjske glasbene šole in učitelj na gimnaziji, kmalu pa tudi najvplivnejša glasbena osebnost tamkajšnjega okolja.<sup>23</sup> Vplival je tudi na nadaljnjo pot Jakoba Ježa, saj ga je spodbujal k pospešenemu študiju klavirja, da bi ga tako pripravil za sprejemni izpit na

14 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 317.

15 Osebna izpoved Jakoba Ježa, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 25.

16 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 318.

17 Osebna izpoved, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 25–26.

18 Prav tam, 25. Rudolf Pillich je bil v letu 1933/34 honorarni učitelj harmonike na GŠ GM v Lj. Prim: državni konservatorij v ljubljani šola glasbene matice v ljubljani - dLib, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YYNVSSMW/45decf84.../PDF> (dostopno 16. 11. 2018)

19 Poročilo Poročilo Državnega konservatorija in Glasbene šole Glasbene matice v Ljubljani za šol. l. 1936/37 <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TGOSGASS/639b2b75-8226.../PDF> (dostopno 12. 11. 2018)

20 Osebna izpoved Jakoba Ježa, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 25.

21 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 318.

22 Prav tam.

23 KUNEJ si; [www.celjskozassavski.si/osebe/kunej-egon/279/](http://www.celjskozassavski.si/osebe/kunej-egon/279/) (dostopno 16. 11. 2018)  
Egon - Celjskozassavski.

Srednjo glasbeno šolo v Ljubljani in posledično na Akademijo za glasbo.<sup>24</sup> Jež je ob svojih pianističnih začetkih beležil tudi prva skladateljska dela. Na srednji stopnji sta ga glasbeno-teoretične predmete poučevala Uroš Prevoršek in Karol Pahor. Kot vplivnega učitelja kompozicije na srednji stopnji pa omenja predvsem Pahorja.<sup>25</sup>

Na sprejemnem preizkusu na akademijo, ki je med drugim obsegal igranje klavirja, se je izkazal do te mere, da je bil dodeljen v razred cenjenega profesorja Antona Ravnika, kar je razumel kot priznanje. Ravnik je bil od leta 1940 profesor klavirja na akademski stopnji, po vojni pa tudi vodja klavirskega.<sup>26</sup> Jež se je pri študiju klavirja kmalu soočil s težavami, ki so izvirale iz prstne tehnike harmonike, česar se je le stežka otresel. Pri usvajanju klavirske tehnike je bil celo tako goreč, da je imel večkrat boleče prste. Ta izkušnja ga je dokončno odvrnila od harmonike, instrumenta njegove mladosti, ki ga je pojmoval kot »katastrofo za prstno tehniko klavirja«.<sup>27</sup> Vadbenih muk ga je odrešila šele nova profesorica klavirja Zorka Bradačeva, ki je, tako Jež, poučevala po bolj »demokratičnih« metudah.<sup>28</sup> V času študija je imel v svoji sicer skromni sobici na Krakovem nasipu svoj imenitni klavir Bösendorfer, ki je postal njegov življenjski sopotnik in na katerem so nastajale tudi prve skladbe. Sam pravi, da je klavir zanj »kralj inštrumentov«.<sup>29</sup>

O tem, kako je spoznaval umetnost komponiranja, največ pove sam v zapisanih spominskih črticah.<sup>30</sup> Njegova profesionalna glasbena pot se je začela leta 1947, ko se je vpisal na Srednjo glasbeno šolo, in se nadaljevala z vpisom na Akademijo za glasbo v Ljubljani. Med glasbeno-teoretičnimi predmeti velja izpostaviti tiste profesorje, ki so ga tako ali drugače trajno zaznamovali. Predavanja iz kontrapunkta je poslušal pri Blažu Arničju, ki ga je cenil kot »notnega garača«, po človeški plati pa kot dobrodušnega in tolerantnega učitelja, vendar s kaj malo smisla za poučevanje. Kontrapunkt ga je nekaj časa poučeval tudi Lucijan Marija Škerjanc. Ježeva generacija ga je cenila kot odličnega poznavalca glasbeno-teoretičnih disciplin, sicer pa je izkusila njegove človeške slabosti, kot sta bila sarkazem in ironija. Kot pravi Jež, je po človeški in strokovni plati izstopal Karol Pahor kot učitelj harmonije, ki je svoje pedagoško poslanstvo opravljal zelo odgovorno.<sup>31</sup> Ob vstopu na Akademijo se je vpisal na Oddelek za kompozicijo in bil dodeljen v razred Marijana Lipovška, ki ga ima za svojega edinega pravega učitelja.<sup>32</sup> Kot pravi, so bili njegovi skladateljski začetki zelo naporni, saj je komajda premagoval študijske zahteve. Kljub vsemu mu je z vztrajnim delom uspelo opraviti prvi letnik. Da bi to dosegel, se je dodatno uril pri odličnem in vsestransko razgledanem pedagogu Srečku Koporcju.<sup>33</sup> Kot nekdanji učenec Marija Kogoja, praške šole in Schönbergovega učenca Egona Lustgartna, je bil med najbolj modernističnimi skladatelji obdobja med obema

24 Osebna izpoved Jakoba Ježa, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 25.

25 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 319.

26 Ravnik, Anton (1895-1989) - Slovenska biografija; <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi489744/> (dostopno 15. 11. 2018).

27 Jakob Jež, »Pripovedujem svojo samorastniško zgodbo«, *Odzven narave do zvezd*, 29.

28 Prav tam.

29 Prav tam.

30 Glej zbornik prispevkov v publikaciji *Odzven narave do zvezd*, kjer so Ježevi spomini in pogledi na umetnost v več krajših zapisih.

31 Jakob Jež, »Prijatelj«, *Odzven narave do zvezd*, 235–36, 238, 239.

32 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 319.

33 Prav tam, 241–42.



vojnama in morda je prav on Ježa opozoril na Kogojevo skladateljsko zapuščino. V drugem letu študija je Lipovška kot profesor kompozicije nasledil Marjan Kozina, s katerim pa Jež ni našel skupnega jezika. Po tem, ko je Kozina na njegovo klavirsko skladbo *Elegija* vsul plaz očitkov, je študij kompozicije opustil in ga ni nikoli nadaljeval. Da bi pridobil formalno izobrazbo, se je želel vpisati na pedagoški oddelek, smer klavir, vendar so prav to možnost takrat ukinili in preostal mu je le Zgodovinski oddelek.<sup>34</sup> Vodil ga je Dragotin Cvetko, ki je Ježevo študijsko pot očitno poznal. Njegov vpis je menda pospremil s sarkastičnimi besedami, da ta oddelek ni »refugium peccatoris«.<sup>35</sup> Pripomba je bila sicer neumestna, toda takrat razočaranega študenta je morda še bolj podžgala k delu.

Jakob Jež ima zelo samosvoje poglede na študij kompozicije, ko pravi, da so teoretični predmeti harmonija, kontrapunkt, nauk o instrumentih in oblikoslovje discipline, ki se jih je moč naučiti, medtem ko je komponiranje stvar izkustev iz lastnih spoznanj.<sup>36</sup> Prepričan je, da lahko študijski proces mladega skladatelja ovira, ker ga vodi po začrtani poti učnega načrta, ki je po njegovem mnenju velikokrat v nasprotju z ustvarjalnimi nagibi študenta. Zdi se, da je to prepričanje zraslo iz njegovih slabih izkušenj akademskega študija kompozicije, saj zagovarja ustvarjalno svobodo, ki je, tako Jež, omogočena zgolj samoukom.<sup>37</sup> Od svojih profesorjev je veliko pričakoval in pri njih marsikaj pogrešal. Predvsem vsestransko širino, s katero bi bil ob teoretičnih vsebinah deležen glasbenozgodovinskih znanj ter poglobljenega spoznavanja oblikoslovja in literature. Kot pravi, je dobro mentorstvo najbolj pogrešal pri oblikoslovju, ki je zanj najzahtevnejši predmet izmed vseh teoretičnih disciplin.<sup>38</sup> Njegova življenjska in študijska pot potrjujeta trden značaj in neomajno voljo po samostojnem razvijanju glasbenega talenta. Svoje prve skladbe je pisal za klavir in jih zaupal v presojo profesorici klavirja Zorki Bradačevi.<sup>39</sup> Kot pravi, so nastale kot plod neskončnih večernih improvizacij na domačem klavirju.<sup>40</sup> Podobno improviziranje je bilo značilno tudi za Marija Kogoja, kot v svojih spominih opisuje Matija Bravničar.<sup>41</sup> Zdi se, da so bili Ježevi prvenci dokaj zahtevni, saj ga je Zorka Bradačeva spodbujala, naj napiše kaj lažjega, da bi bile skladbe kot didaktično gradivo primerne za objavo. Bradačeva in Silva Hrašovec sta v zbirko skladb za mladino *Dobra tovariša* iz leta 1951 uvrstili Ježevo skladbico *Solzice*, poimenovano po Vorančevi črtici. To je bila prva Ježeva natisnjena skladba. Spodbude so rojevale nova klavirska dela, zbrana v zbirkah suitnega značaja, kar je postala stalnica tovrstnih Ježevih del. Na vprašanje o svojih glasbenih vzorih razmišlja takole: »Težil sem stran od pompoznosti romantičnih izročil, blizu mi je postala klasična odmerjenost kakega Hindemitha ali Bartóka. Najbolj pa sem se zazrl v glasbo tedaj docela pozabljenega Marija Kogoja.«<sup>42</sup> Kogojevo obsežno zapuščino je začel proučevati po letu 1950, ko se je pobljže seznanil z njegovo usodo in si začel prizadevati, da bi skladbe izluščil iz pozabe. V tistem času je tudi

34 Spomini Jakoba Ježa na profesorje in kolege, v: «*Odzven narave do zvezd*», 243–244.

35 Jakob Jež, »Pripovedujem svojo samorastniško zgodbo«, 26.

36 Prav tam, 32.

37 Prav tam.

38 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzoru kaj posebnega, poleteti navzgor«, 319.

39 Jakob Jež, »Pripovedujem svojo samorastniško zgodbo«, 32.

40 Iz pogovora z Marjeto Gačeša, objavljeno v: «*Odzven narave do zvezd*», 42.

41 Primož Kuret, »Srečanja in spomini«, *Matija Bravničar 1897–1977* (Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo, zv. 9, 2008), 27.

42 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzoru kaj posebnega, poleteti navzgor«, 320.

spoznal, da so njegovi osebni klavirski prvenci prezapleteni, zato se je obrnil k jasnejšim strukturam, kot jih zaznamo v delih za otroke *Mali popotnik*, *Dve otroški suiti*, *Dve sonatini* in *Tri etude*.

Mladi skladatelji pogosto iščejo potrditev za svoje delo. Tako se je Jakob Jež v svojih zgodnjih študijskih letih občasno obračal na Matijo Bravničarja (1897–1977), ki ga je prepoznal kot nadarjenega glasbenika in ga povabil v Društvo slovenskih skladateljev, kjer je bil najmlajši član. Ko je Bravničar leta 1952 postal profesor kompozicije ljubljanske akademije, je Jež celo razmišljal o vrnitvi k študiju, vendar so prevladali drugi vzgibi, ki jih je označil takole: »Če bi se podredil temu študiju, bi moral kajpada lepo po vrsti od pesemske oblike do sonate, od klavirja do orkestra, [...], kar je sicer progresivno-didaktično, v bistvu pa le shematično in nadzorovano. Mene je zanimala le lastna vizija.«<sup>43</sup> Kot kaže, ga ta študij ni dovolj pritegnil, podobno pa je bilo tudi na zgodovinskem oddelku, saj pravi, da ga je dokončal predvsem zato, ker mu je visokošolska diploma omogočala krajše služenje vojaškega roka.<sup>44</sup> Diplomiral je leta 1954, in sicer pri profesorju Vilku Ukmarju, za diplomu pa je izbral temo z naslovom *Kako je nastala moderna glasba in kaj je njeno bistvo*.<sup>45</sup> Čeprav se zdi, da mu glasbenozgodovinske teme niso bile primarne in se je povsem predal komponiranju, je tekom študija pridobil široko glasbenozgodovinsko znanje, razvil razmišljanje in raziskovalno žilico, kar se kaže v njegovem vsestransko poglobljenem pristopu do glasbenega ustvarjanja in širšega delovanja. Svojo odprtost potrjuje tudi skozi študij Kogojeve zapuščine, ki ga je zaokrožil v več pogledih. Leta 1959 je opravljal strokovni izpit in ga ubranil nalogo z naslovom *Mladostna leta Marija Kogoja, revizija del iz Kogojeve skladateljske zapuščine*. Kogojevo delo ga je tekom življenja spremljalo kot raziskovalca in zbiralca njegovih skladb, prenekatera dela pa je tudi revidiral in jih dopolnjeval v celovite skladbe (predvsem samospeve in klavirske skladbe).<sup>46</sup> Nedvomno je Kogojeva glasba vplivala tudi na njegov kompozicijski razvoj. Do začetka 50. let je bilo mladim slovenskim skladateljem, ki so bili deležni izobraževanja pri konservativno usmerjenih ljubljanskih profesorjih, kot so bili Lucijan Marija Škerjanc, Marjan Kozina, Blaža Arnič in Karol Pahor, praktično onemogočeno, da bi se poskušali v novejših kompozicijskih tehnikah. Več znanja o tem so prejeli tisti študentje kompozicije, ki jih je glasbeno-teoretične predmete na ljubljanski Srednji glasbeni šoli poučeval skladatelj Jurij Gregorc (1916–1986). Večina povojne generacije se je ob rednem študiju na akademiji zanimala za modernistične kompozicijske sloge in se naslanjala na opus Slavka Osterca.

Po klavirskih prvencih in prvih objavah leta 1956 se je Jakob Jež pogosto znašel v vlogi spremljevalca na klavirju ter se tako poskusil v vlogi poustvarjalca. Nastopal je skupaj s soprogo Olgo, ki je bila akademsko izobražena sopranistka. Njen profesor na ljubljanski akademiji je bil Ado Darian. Udejstvovala se je predvsem kot koncertna pevka. Z

43 Jakob Jež, »Študij kompozicije«, *Odzven narave do zvezd*, 33.

44 Prav tam.

45 Borut Loparnik in Zoran Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogoju«, *Muzikološki zbornik* 29 (1993), 60–93.

46 Prav tam.

Jakobom sta v celoti posnela Kogojev opus samospevov za sopran, pa tudi številna Ježeva dela, samospeve in kantate.<sup>47</sup> Jež je na klavirju spremljal tudi Sama Vremšaka, Evo Novšak Houško, Olgo Gracelj in druge. Kot pravi, ga je prav ta dejavnost spodbudila k ustvarjanju samospevov, ki jih je posvečal ženi Olgi in ob njenem petju brusil svoje skladateljsko pero.<sup>48</sup> Drznejši jezik in kompleksnejše kompozicijske strukture je najprej uporabil prav v samospevih, s katerimi je začel raziskovati nove zvočne možnosti in prepletati moč besede in glasbe, kar je kasneje prenašal tudi na druge oblike. Glas je z leti postal njegovo osrednje orodje iskanja novih zvokov. Nastopa kot čista in neomadeževana, še večkrat pa transformirana, še ne ozvočena vokalna slika, razložena na posamezne besede ali vokale, kot je to občutiti v številnih skladbah. Njegova beseda je bogato ekspresivna ter skrajno občutena in prepričljiva. Pevski glasovi se v Ježevih skladbah izražajo s petjem, govorom, šepetom, tonskimi grozdi, glissandi, kriki... Sam pravi, da ga pri skladanju vodi »intuicija, ki upošteva novosti pa tudi tradicijo izražanja«.<sup>49</sup> Pri ustvarjanju išče pravnjia razmerja med artikulacijo napetosti in sprostitve, s čimer pri poslušalcu ustvarja pristno lagodje, proč od cenenosti.<sup>50</sup> Besedila je povzegal po tistih pesniških predlogah, v katerih je našel navdih in iztočnico glasbenim mislim. Bil je prijatelj kvarteta *Pesmi štirih* in je uglasbil prenekatera njihova dela. Posebej je ponosen na zbirko *Deset samospevov* (Ed. DSS 1997) na besedila Janeza Menarta, ki mu je bil »s svojim klenim in nesimentalnim izrazom« še posebno blizu in je nastala v soju mladostnih moči.<sup>51</sup> Ob samospevih se je temeljito poglobljal v Kogojev opus otroških in mladinskih zborov, kar ga je najverjetneje pripeljalo k ustvarjanju za zborovske zasedbe. Dela so nastajala v različnih ustvarjalnih obdobjih, zato so kompozicijsko in vsebinsko raznolika. Ustvarja tako iz čistih fonetičnih lastnosti besedne umetnosti kot tudi v slogu semantike, v posameznih primerih pa preide v plesno gibanje in izvajalcem omogoči svobodno improviziranje (*Umetnost in regrat, Stric, Razglednica*). V pesmih ima rad »vedrino, lepoto, nikakor pa ne obtožujoče ali moreče vsebine«, medtem ko z obdelovanjem ljudske motivike ostaja »blizu zemlji«. Privržen je sporočilu pisane besede, korak v neznanu pa je zanj ustvarjanje instrumentalne glasbe.<sup>52</sup>

Po letu 1960 so se mlajši slovenski skladateljski gardi odpirali novi svetovi. Jugoslovanska oblast je končno storila nekaj pomembnih korakov proti demokratizaciji družbe in se začela odpirati v širši svet, tudi proti zahodu. Modernizmu naklonjeni skladatelji so se poslej nekoliko lažje seznanjali s kompozicijskimi trendi razvitega sveta in se celo udeleževali posameznih festivalov nove glasbe, kot je bila Varšavska jesen, ki je vzniknila v času politične odjuge po letu 1956. Vzpostavljaje stikov s sočasnim

47 Olga Jež (1928–2007) je bila rojena v Beogradu v družini Petković, materi Slovenki in očetu Srbu. Mladost je preživela v rojstnem mestu in nato v Ljubljani, kjer je zaključila Srednjo glasbeno šolo in nato Akademijo za glasbo, smer petje. Opažena je bila kot odlična koncertantka sodobnejših del. Redno je nastopala z Ansambлом Slavka Osterca in bila gostja festivala sodobne glasbe v Radencih. V mladih letih je službovala kot pedagoginja, nato pa je bila na ljubljanski televiziji uspešna opremljevalka filmov in različnih oddaj. Kot pevka je javno nastopala do zgodnjih štiridesetih let. Povzeto iz korespondence s hčerko Brino Jež, hrani avtorica.

48 Osebna izpoved Jakoba Ježa v pogovoru z Marjeto Gačič, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 87.

49 Intervju Jakoba Ježa za *Naše razgleda* ob podelitvi Prešernove nagrade za življenjsko delo leta 1991, glej v: *Odzven narave do zvezd*, 214.

50 Prav tam, 215.

51 Jakob Jež, »Samospev«, v: *Odzven narave do zvezd*, 129.

52 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, 324.

glasbenim razvojem je rojevalo povsem drugačno estetiko in posamezni skladatelji so začeli gojiti dodekafonsko, serialno, aleatorično, elektroakustično ter ne nazadnje multimedijsko glasbo. Uveljavljanje novih zvrsti pa v tedanji tradicionalno naravnani Ljubljani ni bilo enostavno. Koncertna politika avantgardnim skladateljem ni bila naklonjena, zato so združili moči in na začetku 60. let ustanovili skupino *Pro musica viva*. Njeni najvidnejši člani so bili Ivo Petrić, Milan Stibilj, Alojz Srebotnjak, Jakob Jež, Igor Štuhec in Lojze Lebič, usmerjenost k sodobnemu pa so dokazovali tudi nekateri drugi, nekoliko starejši skladatelji, Pavel Šivic, Primož Ramovš in Pavle Merku. Skupina si je prizadevala prodreti na koncertne odre ter promovirati lastna dela, kar so najuspešneje uresničevali po ustanovitvi Ansambla Slavko Osterc, ki je deloval pod vodstvom Iva Petrića in postal zares pravi promotor aktualnih vidikov nove glasbe.

Jakob Jež se je z zanimanjem odzival tudi na likovno umetnost, s katero se je seznanjal od gimnazijskih let, ko je začel prijateljevati s kasneje uspešnim slikarjem Markom Šuštaršičem (1927–1976). Slednji je risal že v dijaških letih in bil nato sprejet na ljubljansko Akademijo za likovno umetnost, kjer je diplomiral leta 1951. Mladič sta se v ljubljanskem obdobju še bolj zblížala. Jakob je Šuštaršiču pogosto poziral in tako je nastalo več portretov. Ob vsakodnevnih srečanjih sta se pomenkovala o številnih vidikih umetnosti, se miselno ukvarjala s sodobnimi slikarji in glasbeniki, jih primerjala in oboževala. Njuno druženje je potekalo tudi ob prebiranju likovnih monografij in razstavnih katalogov, kar ju je še bolj podžigalo k umetniškemu ustvarjanju. Jež se je ob Šuštaršiču seznanjal tudi z drugimi likovniki, kot so bili slikarji Miro Cetina, Marjan Tršar in Milan Butina, kipar Drago Tršar in ne nazadnje arhitekt Braco Mušič, ki je likovno opremil njegovo prvo glasbeno zbirko, izdano v samozaložbi leta 1956. Šuštaršič se je redno udeleževal Ježevih koncertov, njemu pa so postale prijateljeve slike del vsakdanjega estetskega užitka.<sup>53</sup> V času *Pro musica vive* so se Jež in njegovi kolegi obrnili na umetnostnega zgodovinarja, kustosa in likovnega kritika Aleksandra Bassina, da bi skrbel za spremljevalni program leta 1965 ustanovljenega Koncertnega ateljeja Društva slovenskih skladateljev, kjer so redno izvajali najnovejša dela takratne slovenske avantgarde. Bassin je sledil njihovi ideji in k sodelovanju pritegnil udarne mlade slikarje, grafike, kiparje, ki so v prostorih društva prirejali svoje prve razstave in predavanja o najsodobnejši likovni umetnosti. Sodelovali so številni avantgardni umetniki, predstavniki takrat mlade ekspresivne figurlike ljubljanskega kroga, kiparji iz vrst neokonstruktivistov, pa tudi posamezniki, ki niso bili pripadniki t. im. *mainstreama*. Naj omenimo le nekatere, Metko Krašovec, Zmaga Jeraja, Borisa Jesiha in Lojzeta Logarja.<sup>54</sup> Ker so bila razstavljenjena dela vsebinsko skladna z vsakokratnim koncertnim programom, so prinesla srečevanje dveh umetnosti, rojevala simbiozo različnih estetik ter stremela k iskanju novih izrazov in umetniških sredstev. Skupna praksa je živela do zgodnjih sedemdesetih let in izkazalo se je, da so prav ti slikarji postali stebri nove slovenske avantgarde, podobno kot je to veljalo za člane skupine *Pro musica viva*.

Jakob Jež se je k umetnosti novih zvokov obračal postopoma, od zgodnjih 60. let, ko je v skladbi *Pastoralne invencije* za violino in klavir (1961) uporabil prve dodekafonske vrste,

<sup>53</sup> »Prijatelji«, v: *Odzven narave do zvezd*, 233.

<sup>54</sup> »Pro musica viva«, v: *Odzven narave do zvezd*, 52.

izvajalcu pa predpisal, naj skladbo zaključi z udarcem členka po violini. Kljub temu da se je v tovrstni estetiki dodobra preizkusil in napisal več prepoznavnih del (npr. *Elegije* za flavto in klarinet, 1962), se v naslednjih letih odmika od pretiranega konstruktivizma in klasičnega notnega zapisa, izvajalcu pa dopušča izvajalsko oziroma interpretativno svobodo. Sredi 60. let uvaja efekte v obliki glissandov, nedoločeno tonsko trajanje, svobodno ritmiko, pri pihalih alikvote oziroma flažolete, pri klavirju brenkanje po strunah, raziskuje nove zvočne možnosti harfe in ne nazadnje opušta taktnice ter z vsem tem nakazuje t. im. odprto formo in svobodo aleatorike kot takrat aktualno novost evropske glasbe. V tem duhu izstopata deli ciklus štirih *Stihov* za oboo in violino (pozneje v različici za oboo in violončelo) in *Asonance* za oboo, harfo in klavir (1966).<sup>55</sup> Proti koncu tega desetletja se vrne k vokalu in napiše nekaj odmevnih vokalno-instrumentalnih del, kot sta *Odsevi Hajamovih stihov* (1967) in *Do fraig amors* (1968), v katerih se vrne k pastoralnim temam in izpovedni moči besedila. Za slednje leta 1970 prejme nagrado Prešernovega sklada. Kantatna dela nastajajo tudi v naslednjem desetletju in postanejo steber njegovega opusa (*Brižinski spomeniki*, 1971, *Pogled zvezd*, 1974, *Caccia Barbara*, 1979). Ježeva partitura se sčasoma spreminja in postaja vse bolj grafična, k čemur pripore skladateljevo neprestano iskanje izvornih zvokov ter posledično uvajanje novih tehnik igranja na posamezna glasbila. Najznačilnejši sad teh večletnih prizadevanj je sedem skladb z naslovom *Nomos* (1969–1989), v katerih je svoj talent raznolikosti zvočnih odtenkov preizkušal v vseh glasbenih elementih, trajanju, višini, barvi, zasedbi ... Med omenjenimi deli posebej izstopa *Nomos VII* za trombon in tolkala, pri katerem je skupaj s pozavnistom Vinkom Globokarjem razvijal tehniko mikrotonov, preizkušal rabo različnih dušilcev in dihalnih tehnik ter tako osmišljal svojo vizijo odkrivanja zvočnih možnosti.<sup>56</sup> V poznih sedemdesetih letih je sledil Cageovi tehniki prepariranih glasbil in jo uporabil v skladbi *Strune, milo se glasite* za mandolino in godala (1977), kjer se v melodiki opira na Jenkovo uglasbitev Prešernovega besedila, tradicijo pa preseže s samosvojim godalnim zvokom in vokalnim vložkom instrumentalistov. Godalci med drugim igrajo z nenavadnimi predmeti, kot je glavnik, ki sproža škripajoč, mandolini podoben zven, medtem ko kozarci ob dotiku s struno povzročijo »žvižgajoči električni zvok«.<sup>57</sup> Sredi 80. let ga je pritegnila ideja preizkušanja ekstremnih zvočnih barv pihalnih instrumentov, ki jih dopolnjujejo zvoki tolkal in človeških glasov. V skladbah s skupnim naslovom *Ekstremi* (1984–1998) se je odzival na revolucije, umetniške prevrate in socialne stiske prelomnega 20. stoletja.<sup>58</sup> Ob vsem doseženem, ja potrebno poudariti, da je njegova umetniška žilica še vedno dejavna in aktualna. V zadnjih letih je zasnoval zborovske zbirke, s katerimi se poklanja najvidnejšim slovenskim pesnikom od Trubarja do sodobnosti (*Pesem besede*, 2006) in kot pravi, ima ob sebi še vrsto besedil, ki mu »ležijo na duši za uglasbitev«.<sup>59</sup> V zbirki *Pesem besede* tankočutno osmišlja svoj odnos do domovine in slovenskih korenin, pri čemer se z glasbo izogne patetiki ter ustvari humorne,

55 Matjaž Barbo, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 116–118.

56 Prav tam.

57 Darja Koter, »Tradicionalni instrumentarij – medij sodobnega glasbenega izraza«, *Ideja celostne umetnine ob koncu tisočletja* (Ljubljana: Festival, 1999): 40; prim tudi spremno besedo k zgoščenki: *Musica Slovenica. Jakob Jež*, Helidon 6.711 595.

58 Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000): 232–34.

59 Veronika Bervar, intervju s skladateljem ob 90-letnici v spletni reviji *Naši zbori z naslovom »Mnogi odenki življenja«*: <https://www.nasizbori.si/mnogi-odtenki-zivljenja/> (dostopno 12. 1. 2019)

igrive in navdihujoče melodije. Prav optimizem in vera v življenje sta vodili, ki tudi v častljivih letih ohranjata vitalnost njegovega duha.

Glasba Jakoba Ježa je bila od mladih let prežeta z modernističnim snovanjem, kar je prepoznala tudi strokovna kritika, ki ga je že na začetku skladateljske poti označila za »upornega eksperimentatorja«. <sup>60</sup> Pri iskanju svojega glasbenega izraza se je sicer drzno uprl akademskim zapovedim, za katere je bil prepričan, da ga omejujejo, ob tem pa študijsko preigraval številne partiture, od Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovna, Bartóka, Prokofjeva, Kogoja, Osterca in drugih. Kot pravi, je prav poglobljanje v mojstrska dela za mladega skladatelja najboljša šola ter izpostavi, da mu je šele temeljito poznavanje zakonitosti kompozicijskega snovanja omogočilo sproščeno in avtentično ustvarjanje lastnih del. Če bi moral izpostaviti najljubšega skladatelja, pravi, da je to Hindemith, ki ga priznava za velikega idola, med skladbami pa izpostavlja Kogojeva zgodnja dela, posebno otroške in mladinske zборе, ki mu pomenijo »višek lepote in mojstrstva«. <sup>61</sup> Kljub neprestanim zvočnim iskanjem, je dal svoji umetnosti trden značaj, s katerim se postavlja v sam vrh slovenskih skladateljskih moči. Razvil je samoniklo ustvarjalnost, v kateri je združil več umetnosti in postal glasbeni samohodec. V svojem raznolikem opusu išče nove zvočne svetove, posluša naravo, se naslanja na pesniško besedo, snuje na temeljih slovenske folklorne in kulturne zgodovine, občuduje likovno estetiko in vse to mu predstavlja svojevrstno svobodo, kateri je ostal zvest vse življenje. Poustvarjalci njegove glasbe so si edini, da je mojster sožitja glasbenih, besednih, plesnih, likovnih in duhovnih prvin.

---

<sup>60</sup> Matjaž Barbo, »Zgodnje ustvarjanje Jakoba Ježa v kritičnih odmevih«, *Odzven narave do zvezd*, 56.

<sup>61</sup> Veronika Brvar, intervju s skladateljem ob 90-letnici v spletni reviji *Naši zbori* z naslovom »Mnogi odenki življenja!«: <https://www.nasizbori.si/mnogi-odtenki-zivljenja/> (dostopno 12. 1. 2019)

## Literatura

Barbo Matjaž. *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

Gačeša Marjeta (ur.). *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015.

Gregorič Ivan. »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor, pogovor s skladateljem Jakobom Ježem«, *Rast, Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 10/3–4 (1999): 315–329.

Koter, Darja. »Tradicionalni instrumentarij – medij sodobnega glasbenega izraza«, *Ideja celostne umetnine ob koncu tisočletja*. Ljubljana: Festival (1999): 36–43.

Kuret, Primož. »Srečanja in spomini«, *Matija Bravničar 1897–1977*. Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo, zv. 9 (2008): 25–31.

*Musica Slovenica. Jakob Jež*, Helidon 6.711 595.

O'Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.

## Internetni viri

Veronika Brvar, "Mnogi odtenki življenja", Naši zbori: <https://www.nasizbori.si/mnogi-odtenki-zivljenja/> (dostopno 12. 1. 2019).

Državni konservatorij v Ljubljani, šola Glasbene matice v Ljubljani: dLib, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YYNVSSMW/45decf84.../PDF> (dostopno 16. 11. 2018)

KUNEJ Egon - Celjskozasavski.si; [www.celjskozasavski.si/osebe/kunej-egon/279/](http://www.celjskozasavski.si/osebe/kunej-egon/279/) (dostopno 16. 11. 2018)

Loparnik, Borut in Krstulović, Zoran (1993), "Bibliografija o Mariju Kogoju", Muzikološki zbornik 29 (1993): 60-93.

Poročilo Državnega konservatorija in Glasbene šole Glasbene matice v Ljubljani za šol. l. 1936/37: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TGOSGASS/639b2b75-8226.../PDF> (dostopno 12. 11. 2018)

Ravnik, Anton (1895-1989) - Slovenska biografija; <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi489744/> (dostopno 15. 11. 2018).

## Ustni viri

Pogovor s skladateljem Jakobom Ježem, po pripovedovanju zapisala hči Brina Jež Brezavšček, november, 2018.

Pogovor s skladateljico Brino Jež Brezavšček, november 2018.

## Summary

Early in his life, Jakob Jež started playing the melodeon and the piano accordion, and since his secondary school years, the piano, which completely overwhelmed him. Even though his education was marked by the World War II, he successfully enrolled into the Secondary Music School in Ljubljana in 1947, and afterwards into the Academy of Music. He studied composition with pianist and composer Marijan Lipovšek but dropped out due to personal reasons after only a year. He graduated from the Department of History of Music in 1954. He was convinced that music theory was something that could be learnt, while composing was a thing of experience and personal cognition. As part of his training, he read music of numerous masters as he believed this to be the best school for a young composer, pointing out that only the deep understanding of the principles of composing enabled him to compose freely and originally. After studying choral works of Slovenian expressionist Marij Kogoj (1892-1956), he focused more intensely on vocal music, dedicating it a great part of his oeuvre. He had started composing seriously even before the modernism was established in Slovenia and actively joined the circles after 1960, where he was influenced by new compositional trends. His first works were composed within the framework of "classical neo-expressionism". He first displayed a more daring style and more complex compositional structures in art songs, in which he started researching new sound possibilities and intertwining the power of words and music that would later be used in other forms as well. In the avant-garde circle Pro Musica Viva (1962-1967), he became familiar with dodecaphonic and serial composition and later with aleatoric music until he has finally developed his own original style, in which he joins several art forms. In his diverse body of work, he looks for new sounds, listens to the nature and draws from Slovenian folklore and the history of literature, which allows him a unique freedom of expression. He composes for soloists, vocal-instrumental ensembles, chamber groups and orchestras and has a profound relationship towards children's, youth and adult amateur choirs. As the editor of musical magazines (*Grlica* and *Naši Zbori*), he has had an impact on generations of Slovenian composers and choir directors and has encouraged contemporariness in the repertoire of choirs. Moreover, he has asserted his all-round authority to improve the position of choral music in general education programmes. The performers of his music are unanimous in considering him the master of the symbiosis of musical, textual, dance, art and spiritual elements.



**Tina Bohak Adam**

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

**»EN, TEN, TENERA« – JEŽEVI OTROŠKI IN MLADINSKI ZBORI V GRlici**

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

**Izveček**

Jakob Jež je kot velik poznavalec zmožnosti človeškega glasu oz. delovanja pevskega aparata precejšen del svojega ustvarjalnega opusa namenil vokalni glasbi. Skladatelj, poklicno delujoč večinoma v glasbenem šolstvu, je umetniški navdih in glasbenopedagoško znanje med drugim v vsej polnosti izrazil v skladbah za otroške in mladinske zборе. Kot velik raziskovalec in poznavalec vokalnega opusa Marija Kogoj je v svojih skladbah nadaljeval in slogovno dograjeval literaturo za tovrstne zborovske sestave, prav tako je nekatere Kogojeve mladinske zборе obogatil z občuteno klavirsko spremljavo. Stremel je h kvalitetni izbiri besedil ter ustvaril številne priredbe ljudskih pesmi, izdane posamično v revijah ali zbirkah, večkrat po tematskih sklopih. Dve desetletji je urejal revijo *Grlica*, ki je pod njegovim okriljem postala najpomembnejša glasbenovzgojna revija v Jugoslaviji. S svojim profesionalnim uredniškim pristopom je pomembno vplival na generacije slovenskih glasbenih pedagogov ter zborovodij, saj je dejavno spodbujal sodobnost repertoarjev slovenskih zborov, tako na šolskih nastopih kot tudi revijah in tekmovanjih. Jakob Jež je nedvomno eden najpomembnejših in reprezentativnih slovenskih skladateljev za otroke in mladino.

**Ključne besede:** Jakob Jež, otroški zbori, mladinski zbori, revija *Grlica*

**Abstract**

**»En, ten, tenera« - Children's and Youth Choirs of Jakob Jež**

Jakob Jež as an expert in the possibilities of human voice and the functioning of the vocal apparatus has dedicated a great number of his works to vocal music. The composer working mainly in music education showcases his artistic inspiration and music teaching knowledge in its fullness in music for children's and youth choirs. Being an important researcher and expert on the vocal works of Marij Kogoj, he continues to compose and stylistically expand the music for such choral ensembles. Moreover, he has enriched some of Kogoj's youth choirs with expressive piano accompaniment. Jakob Jež has always strived for quality lyrics. He has arranged numerous traditional songs, publishing them individually in magazines or collections, frequently by subject matter. For two decades, he was the editor of the *Grlica* magazine, which, under his guidance, became the most important music teaching magazine in Yugoslavia. With his professional approach as an editor, he has had a considerable impact on generations of Slovenian music teachers and choral conductors. He actively promoted contemporary repertoires in Slovenian choirs, both in school performances as well as in stage productions and competitions. Jakob Jež is beyond doubt one of the most important and representative Slovenian composers for children and the youth.

**Keywords:** Jakob Jež, children's choirs, youth choirs, *Grlica* journal

Jakob Jež je človek številnih darov – skladatelj, pedagog, pisec, urednik, poustvarjalec – dirigent. Spada med najvidnejše slovenske skladatelje 2. polovice 20. stoletja z izrazito samosvojem glasbenim izrazom oz. lastno vizijo skladanja.<sup>1</sup> Njegova glasbena govorica je unikatna in prepoznavna, polna dramatičnih poudarkov, intimne ekspresivnosti, komičnosti, občutka za barvo, lirizma, prozornosti strukture in linearnega oblikovanja.<sup>2</sup> Jakob Jež je pričel resneje skladati že pred uveljavitvijo modernizma na Slovenskem in je večina prevzel avantgardne tokove.<sup>3</sup> Sam se je označil za »klasicističnega neоекspresionista«, nekateri pa ga celo uvrščajo med »postekspresioniste« oz. modernista in iskalca novega zvoka, ki je obenem tudi tradicionalist oz. ustvarjalec, ki s spoštovanjem posluša vse tisto, kar je bilo ustvarjeno že pred njim.<sup>4</sup> Vse to se odraža tudi v njegovem izjemnem opusu za otroške in mladinske zборе. Opažamo, da je kljub sodobnim kompozicijskim prijemom, kjer je velikokrat povezal tako tonalnost kot aleatoriko, Ježev opus kompozicij za otroške in mladinske zборе še vedno zelo priljubljen in razširjen tako na koncertih kot tudi na pevskih revijah in tekmovanjih.<sup>5</sup>

O posebni afiniteti do vokala in pomenu besedila je Jakob Jež v enem izmed intervjujev dejal: »[...] *Nagnjenje do vokala izvira najbrž iz moje 'ljudske duše', ki se rada sprašuje, čemu kaj služi, je koristno? In vokal, če je podložen z besedami pač nekaj izpoveduje, opeva, rešuje, povzdiguje. In če kdo, mora skladatelj najgloblje doživeti besedilo, ki ga uglasbuje. Zgodi se, da mu določena misel ne najde in ne najde ustreznega sozvena.*«<sup>6</sup> Kot opredeljuje muzikolog Borut Loparnik, je Jež pri delu z vokalom ločeval t. i. dva pristopa, in sicer »uglasbitev vokala« in »uglasbitev ideje«. Pri »uglasbitvi vokala« se skladatelj osredotoči na glasbeno izražanje pesnikovega sporočila, pri »uglasbitvi ideje« pa je potrebno za idejo poiskati ustrezne foneme. Poudarimo, da imajo pesmi, pri katerih je uglasbena ideja, ponavadi že v naslovu nakazano zamisel.<sup>7</sup> Ob zapisanem ugotavljamo, da je Jakob Jež na slovenskem ozemlju prvi, ki je v petju besedo ali samo foneme transformiral v spreminjajoče se barve.<sup>8</sup> Prav tako je bil prvi med skladatelji, ki so v zborovsko glasbo uvedli vizualni oz. gibalni element (npr. *En, ten, tenera*), ta pa v posameznih primerih preide v plesno gibanje in izvajalcem omogoči svobodo improvizacije.<sup>9</sup>

1 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor, pogovor s skladateljem Jakobom Ježem«, *Rast, Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 10/3–4 (1999): 315.

2 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: DZS, 1979), 101–106.

3 Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 319–320.

4 Matjaž Barbo, *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 112; Milan Dekleva, »Očarani Jež, večni romar«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa* (Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015), 145.

5 Jože Fürst, »Jakobove zborovske iskric« in Marko Vatovec, »Jakob Jež – skladatelj«, uvodnika k zbirki: *Jakob Jež, Pesem besede* (Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2006), 5–6; Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 394.

6 Jakob Jež, »Besedo ima skladatelj«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, Zbornik Jakoba Ježa*, 21.

7 Tadeja Osredkar, *Otroško srce Jakoba Ježa* (dipl. n.) (Maribor: Pedagoška fakulteta, Oddelek za glasbo, 2012), 8.

8 Ivan Gregorčič, »'Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor', pogovor s skladateljem Jakobom Ježem«, 324.

9 Jože Fürst, »Jakobove zborovske iskric« in Marko Vatovec, »Jakob Jež – skladatelj«, uvodnika k zbirki: *Jakob Jež, Pesem besede*, prav tam; Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, 394.

Ježev odnos do vokala in zborovstva je pomenljivo in zaokroženo opisal njegov prijatelj ter član skupine *Promusica viva*, skladatelj Lojze Lebič: »[...] Jež je bil izjemno drzen skladatelj, saj je upal z novimi prijemi poseči v ukoreninjeno in pri nas malodane dokončno predstavo o človeškem glasu, petju in zborovstvu. Glas mu je postal najbogatejši instrument, ki ga je razširil v vse smeri, pevске nastope pa je znal smiselno in prepričljivo obogatiti z domiselnimi režijami. [...]»<sup>10</sup> Poudarimo, da je bil pravzaprav Jakob Jež edini član skupine *Pro musica viva*, ki se je s takšno vnemo lotil komponiranja zborovskih del in izkazal osredotočenost vokalu.<sup>11</sup> V enem izmed intervjujev je o delovanju v *Pro musici vivi* povedal: »V skupini smo si razdelili težišča skladateljskih poudarkov; eden se je osredotočil na koncertantsko zvrst, drugi na simfonično, tretji na aktualne tekste, četrti na vokal, peti na opero, šesti na filmsko glasbo ... Vse bolj se kaže, da moje vztrajanje, zlasti pri zborovskem vokalu, očitno zapolnjuje vrzel, ki bi sicer ostala premalo pokrita. Gre končno še za najbolj deficitarno zvrst glasbe za mladino, ki ostaja, kar se tiče vrst skupine 'Pro musica viva', najmanj pokrita, sam pa sem ji namenil zajeten del (pet zbirk, ki so deloma v pripravi za tematski natis). Vsekakor gre za tesen odnos do vokala. [...] Od kod tolikšna privrženost vokalu, si ne morem enoznačno pojasniti. Še najbolje: je glasba, ki omogoča neposredno sporočanje z besedo in tudi zgolj z zvokom.«<sup>12</sup> Naglasimo, da je delež kompozicij, ki vključujejo vokal, v primerjavi z Ježevimi sodobniki, razmeroma velik.

### Jakob Jež – urednik revije *Grlica*

*Grlico* v današnjem času, povsem neupravičeno, zborovodje otroških in mladinskih zborov komaj še poznajo. Revija *Grlica*, sprva namenjena za mladinsko zborovsko glasbo in pozneje za glasbeno vzgojo, je pričela izhajati leta 1953, po vzoru istoimenske glasbene revije Srečka Kumra, ki je izhajala v Zagrebu med prvo in drugo svetovno vojno. Bila je dragocen vir skladb in znanja o glasbi in glasbeni pedagogiki.<sup>13</sup> Prvi letnik je izdala *Prosvetno-pedagoška služba* v založbi *Mladinske knjige*, zaradi pomanjkanja finančnih sredstev pa je drugi letnik izšel šele po enoletnem premoru pod založniškim okriljem *Društva glasbenih pedagogov Slovenije* ter *Sveta za prosveto in kulturo Ljudske republike Slovenije*.<sup>14</sup> Prvi urednik revije je bil eno desetletje skladatelj, dirigent in zborovodja Radovan Gobec, za krajši obdobji pa sta ga nasledila Pavle Kalan in Pavel Šivic. Jakob Jež je bil sprva član uredniškega odbora revije, od leta 1967 njen glavni, leto za tem pa odgovorni urednik.<sup>15</sup> Na mestu urednika je ostal dve desetletji oz. do leta 1988, ko je izšel zadnji letnik *Grlice*. V tem obdobju je izšlo 28 letnikov s povprečno petimi številkami – nekaj časa so letniki izhajali po koledarskem letu, nato po šolskem letu.<sup>16</sup> Urednik je

10 Lojze Lebič, »Jakobu – od blizu in daleč«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 11.

11 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 101–106.

12 Gregor Pompe, »Če želi skladatelj druge spraviti v jok, mora to znati, ni pa treba, da joka sam«, *Deloskop*, 13 (2005), v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, Zbornik Jakoba Ježa*, 254.

13 Andrej Misson, »Jakob Jež in Grlica«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 62.

14 Dragica Žvar, *Grlica za otroke, Izbor otroških zborovskih pesmi revije Grlica od 1953 do 1988* (Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2012), 17.

15 Andrej Misson, »Jakob Jež in Grlica«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 63.

16 Dragica Žvar, *Grlica za otroke – Izbor otroških zborovskih pesmi revije 'Grlica' od 1953 do 1988*, 17.

skušal vsebino revije čim bolj približati potrebam najširše glasbene vzgoje.<sup>17</sup> Izpostavimo, da je Jež prevzel uredništvo tako pomembne glasbenopedagoške revije ob pravem času, ko je služboval kot učitelj glasbe na nižji gimnaziji v Šiški, vodil je šolski pevski zbor in moški zbor pri KUD Svoboda.<sup>18</sup> Seznanjanje s potrebami glasbene vzgoje v šolstvu in prosveti je tako imelo posreden vpliv na njegovo spoprijemanje z urejanjem *Grlice*, kjer je zagotovo pustil velik pečat.<sup>19</sup> Ježevu dolgoletno pedagoško udejstvovanje na vseh ravneh izobraževanja je po svoje pomembno vplivalo na njegovo umetniško ustvarjanje. Kot pedagog je tako rekoč »iz prve roke« opazoval in spremljal potrebe po skladbah za mladinsko petje. Veliko Ježevih zborov je nastalo ravno na pobude generacij slovenskih glasbenih pedagogov in zborovodij, s čimer je pomembno vplival na aktualnost in sodobnost repertoarjev slovenskih zborov. Pod njegovim uredništvom je revija postala ena najbolj prepoznavnih jugoslovanskih revij za glasbeno vzgojo. Ob običajnih izdajah, rubrikah in skladbah, ki so jih pripravili številni ugledni slovenski glasbeni pedagogi in skladatelji, so izšle tudi pomembne, dobro premišljene tematske številke, ndr. *Pregled glasbil* (*Grlica* 14, 1971), Marijan Lipovšek: *Opis glasbil* (*Grlica* 14, 1971), Marij Kogoj: *Pesmi za mladino* (*Grlica* 16, 1973/1974), *Pojem – plešem, skladbe Jakoba Ježa* (38 pesmic na besedilo Dragice Sojer, *Grlica* 18, 1975/1976), Pavle Merku: *Otroške pesmi Slovencev v Italiji* (*Grlica* 28, št. 1, 1987), idr.<sup>20</sup> O pomenu zaokroženih tematskih zbirk je Jež med drugim dejal: »'Grlica' je nekako spodbudila moje videnje postopnega napredovanja z zaključenimi zbirkami: 'Pojem, plešem', 'Pojem, igram', 'Pojem, spremljam', 'Pojem narodne', torej nekakšen »Schuwerk«, sicer iz povsem drugih izhodišč, kot jih je zasnoval Carl Orff, vendar s skupnim končnim ciljem, omogočiti mladim radoživo glasbeno vzgojo.«<sup>21</sup> Kot svetovalc, pedagog in animator ter sposoben in kritičen pisec strokovnih člankov je tako mnogo prispeval h glasbeni vzgoji pedagoških kadrov na Slovenskem. Ob tem velja poudariti, da je reviji skoraj vedno primanjkovalo skladb za objavo in je velikokrat moral sam skomponirati marsikatero delo, da je posamezna številka revije sploh ugledala luč sveta.<sup>22</sup> Jež je v enem izmed intervjujev precej objektivno komentiral svoje delo urednika, ko je dejal: »[...] Držal sem se principa, da smem objavljati nič manj in nič več, kot je bilo na voljo drugim sodelavcem. Revija pač ne more in ne sme favorizirati svojih urednikov, to naj bi bilo zlato pravilo za vse čase. [...]«<sup>23</sup> Kot človek vsestranskih kvalitiet je redno spremljal tudi umeščenost in izvajanost svojih skladb v slovenskem glasbenem prostoru: »[...] Seveda sem gledal, da nisem svojih skladb forsiral, da sem bil sorazmerno zastopan ... bila pa je v tem neka kontinuiteta. Udeleževal sem se tudi vseh revij in festivalov, kjer so ti zbori nastopali, se veselil uspehov teh mojih nekdanih študentov in to je prispevalo k moji večji zračenosti s

17 Marjeta Gačeša, »Ob jubileju ...«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 260–261.

18 Jakob Jež, »Moja Grlica«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 61.

19 Jakob Jež, »Moja Grlica«, v: Marjeta Gačeša (ur.), prav tam.

20 Andrej Misson, »Jakob Jež in Grlica«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 63; Mitja Gobec, »Jakob Jež – vokalni skladatelj in prijatelj«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 173.

21 Jakob Jež, »Grlica 1968–1988«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 72.

22 Marjeta Gačeša, »V neskončnem ciklu ustvarjanja«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 88.

23 Marjeta Gačeša, »V neskončnem ciklu ustvarjanja«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 94–95.

tem najširšim glasbenim delom širom po Sloveniji. [...]»<sup>24</sup> Tako posledično ni naključje, da mu je Zveza društev glasbenih pedagogov Slovenije kot glavnemu in odgovornemu uredniku revije *Grlica* 18. decembra 1985 podelila Trubarjevo plaketo, najvišje priznanje Zveze kulturnih organizacij Slovenije.<sup>25</sup>

### Vpliv Marija Kogoja na Jakoba Ježa

Jakob Jež se je področja glasbene pedagogike lotil z raziskovanjem opusa Marija Kogoja. Leta 1974 je ob 50-letnici izdaje znamenitih pesmi za mladino z naslovom *Otroške pesmi* Srečka Kumra, znanega dirigenta Učiteljskega pevskega zbora, kjer je bilo med drugim objavljeno dvanajst Kogojevih pesmi, izšla trojna številka *Grlice* (l. 16, št. 3–5) kot zbirka *Pesmi za mladino* Marija Kogoja, in sicer prvič zbrano in urejeno, z dokončano klavirsko spremljavo k trinajstim skladbam, ki je niso imele. Izčrpen in tehten uvod je k zbirki prispeval muzikolog Borut Loparnik, v katerem je med drugim zapisal: »*Vendar so Kogojeve otroške pesmi kljub temu pristna, do kraja poštena nacionalna umetnost – zaradi izvirne, neponovljive vsebinske opredeljenosti, ki izpoveduje naš, slovenski svet. Zarisane kar moč na kratko so torej osrednje poteze skladateljeve glasbene govorice izjemen, psihološko poglobljen občutek za otroškost, izčiščen in enoten slog (slog njegovega zgodnjega ekspresionizma) z vzornim, sodobno diatoničnim vokalnim stavkom, silovita ustvarjalna osredotočenost ter izvirnost, genialna v samosvoje zadetem izrazu in nacionalni bitnosti.*»<sup>26</sup> Jakob Jež je o nenadkriljivosti Kogojevih skladb povedal: »[...] *Ta vzpon mladinske pesmi na Parnas je doživel več ponatisov, tako da je zagotovo prišel na številne slovenske šole. Žal se naših zborovodij mladinskih zborov ta večni vir lepote skoraj ne dotika več, saj ga redkokdaj zasledimo na njihovih programih. Določeno kvaliteto lahko spoznamo in resnično cenimo, ko jo primerjamo z drugimi dosežki. V tem odtehtanju najboljšega se Kogojeve pesmi povzpnejo do najvišjih meril. Zdi se, da jim ne najdemo primerljivih dosežkov tudi v najširšem evropskem oz. svetovnem prostoru. Gre za svet otroškosti in vanj se je znala zazreti šele romantika in toliko bolj moderna na pragu 20. st. (Musorgski *Otroška duša*, Debussy *Otroški kotichek*, Bartok *Mikrokozmos idr.*) Kogoj je otroško muzo povzdignil v živahno domišljijo sreče in veselja. In kako čudovit je izbor besedil! Kako rahlo je čutenje pozdrava trobentici, brezi, zvončkom, mladosti, gozdu, lastovici ...! Kako svetla je bila skladateljeva izpovednost na pragu svojih zgodnjih zrelih let! Polna žara in iskrenosti!*»<sup>27</sup> Ugotovimo, da so skladbe Marija Kogoja precej zahtevne in morda namenjene starejšim pevcem kot pa otrokom oz. mladini, a jih lahko razumemo kot izziv za poglobljanje čutenja izraza in nenazadnje poglobljanje glasbenega znanja. Kogojev opus za mladinske zборе je opredeljen kot vrhunec v slovenski glasbi za mladinske zборе.<sup>28</sup> Trdimo lahko, da so danes Kogojevi mladinski zbori zagotovo premalokrat na repertoarjih slovenskih mladinskih zborov in najbrž tudi premalo cenjeni. V enem izmed intervjujev je Jež posebej poudaril izjemen pomen Kogojevih pesmi za mladino, ko je dejal: »[...] *Po njih se otroškega žanra več ne more podcenjevati, čeprav*

24 Mojca Menart, »Pogovor z nagrajencem Jakobom Ježem«, v: *Glasbena mladina*, 21/5 (1990/1991), 10–11.

25 Andrej Misson, »Jakob Jež in Grlica«, v: Marjeta Gačša (ur.), *Odzven narave do zvezd, Zbornik Jakoba Ježa*, 68.

26 Prav tam.

27 Jakob Jež, »Samospev«, v: Marjeta Gačša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 132–133.

28 Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, 112.

znajo nekateri visokostni glasbeniki gledati na muziko za mladino dokaj omalovažujoče. Iz svojih izkušenj lahko povzamem, da je pisanje glasbe za mladino iz visokih meril (seveda, če naj taka dela sprejme oz. rada izvaja) morda celo najzahtevnejša zvrst. Pri komponiranju za velike zasedbe je na izbiro veliko možnosti, za omenjen sestav, denimo za mladinsko triglasje, pa je treba vsak glas voditi skrajno koncentrirano, brez kaskad postranskih efektov in barv. Skratka, za vokal oz. zборе skušam komponirati z nabojem simfonične palete, ki pa je osredotočena le na najbolj bistveno.«<sup>29</sup> Kogojeva glasba je Jakobu Ježu na nek način odprla nove razsežnosti, predvsem kar se tiče vokala, pravzaprav je v njegovih otroških in mladinskih zborih čutiti nekakšno težnjo po nadaljevanju izročila Marija Kogojca.<sup>30</sup>

### Otroški in mladinski zbori Jakoba Ježa, objavljeni v reviji *Grlica*

Ježevi otroški in mladinski zbori odsevajo vedrino, upanje, lepoto in optimizem. Pritegnile so ga vsebine, ki se dotikajo domačega okolja in povzdigujejo korenine slovenske besede. Vedel je, kako se približati otroški duši in je posledično v svojih zborovskih skladbah za otroke in mladino izhajal iz otrokovega čustvenega, doživljajskega in predstavnega sveta. Nastala je zajetna bera otroških in mladinskih zborov, katerih analizo predstavljamo v nadaljevanju.

**Tabela 1: Seznam skladb Jakoba Ježa za otroške in mladinske zборе, ki so bile objavljene v reviji *Grlica*<sup>31</sup>**

NASLOV SKLADBE	AVTOR GLASBE	AVTOR BESEDILA	ŠTEVILO GLASOV	OB SEG	LETNIK	ŠTE VIL KA
<i>Zaspali so</i>	Jakob Jež	Branko Rudolf	2	h <sub>m</sub> -d <sup>2</sup>	III (1956/1957)	5
<i>Noč</i>	Jakob Jež	Branko Rudolf	3	a <sub>s</sub> <sub>m</sub> -f <sup>2</sup>	IV (1957/1958)	1
<i>Ptičke v mrazu</i>	Jakob Jež	Miha Klinar	1 + klavir	es <sup>1</sup> -des <sup>2</sup>	V (1958/1959)	5
<i>Trgatev</i>	Jakob Jež	Tone Pavček	4	g <sub>m</sub> -g <sup>2</sup>	VII (1961)	3
<i>Pomlad ob Soči</i>	Jakob Jež	Črtomir Šinkovec	4	a <sub>m</sub> -f <sup>2</sup>	IX (1963)	1
<i>Mladost</i>	Jakob Jež	Gustav Strniša	4	g <sub>m</sub> -f <sup>2</sup>	IX (1963)	4-5

<sup>29</sup> Ivan Gregorčič, »'Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor«, pogovor s skladateljem Jakobom Ježem«, 320–321.

<sup>30</sup> Marjeta Gačeša, »Pesniki«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 125.

<sup>31</sup> Delni popis Ježevih otroških in mladinskih zborov je bil objavljen v: Dragica Žvar, *Grlica za otroke, Izbor otroških zborovskih pesmi revije Grlica od 1953 do 1988* (Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2012) in v: Mitja Gobec, *Jakob Jež – katalog glasbenih del, ob skladateljevi 90-letnici* (Tržič: Astrum, 2018). Podroben popis je v celoti dopolnila Tina Bohak Adam. Temeljni vir predstavljajo vsi izdani letniki revije *Grlica* od leta 1953 do 1988.

<i>Metuljček</i>	Marij Kogoj (dopolnil Jakob Jež)	Dragotin Kette	4	$a_m-fis^2$	X (1964/ 1965)	1
<i>Pomlad</i>	Jakob Jež	Kajetan Kovič	3	$h_m-d^2$	X (1964/ 1965)	1
<i>Potovanje</i>	Jakob Jež	Kajetan Kovič	2 + klavir	$c^1-es^2$	X (1964/ 1965)	4–5
<i>Na vrtu mi javor zeleni</i>	Jakob Jež	Ljudsko	5	$g_m-f^2$	XI (1966)	4–5
<i>Pričakovanje zime</i>	Jakob Jež	Desanka Maksimović – Ivan Minatti	1 + klavir	$des^1-de$ $s^2$	XII (1968)	1
<i>Burja na Krasu</i>	Jakob Jež	Igo Gruden	3	$d^1-d^2$	XII (1968)	3
<i>Šaljivka</i>	Jakob Jež	po izštevanki	2	$c^1-d^2$	XII (1968)	3
<i>Zajček</i>	Jakob Jež	Matej Bor	2	$d^1-h^1$	XII (1968)	3
<i>Igraj kolce</i>	Jakob Jež	Ljudsko	4	$g_m-g^2$	XII (1968)	4–5
<i>Medved</i>	Jakob Jež	Vojan Tihomir Arhar	1 + klavir	$d^1-a^1$	XIII (1968/ 1969)	1
<i>Vrabček</i>	Jakob Jež	Neža Maurer	1 + klavir	$d^1-d^2$	XIII (1968/ 1969)	1
<i>Ah</i>	Jakob Jež	Lojze Krakar	1 + klavir	$d^1-a^1$	XIII (1968/ 1969)	3
<i>Dve snežinki</i>	Jakob Jež	France Filipič	1 + klavir	$c^1-c^2$	XIII (1968/ 1969)	3
<i>G-oska</i>	Jakob Jež	Anica Černež	1 + klavir	$d^1-h^1$	XIII (1968/ 1969)	4–5
<i>Polž</i>	Jakob Jež	Ljudmila Utva Prunk	1 + klavir	$d^1-h^1$	XIII (1968/ 1969)	4–5
<i>Lepših ljudi na svetu ni</i>	Jakob Jež	Ljudsko	5	$g_m-g^2$	XIV (1972)	4–5

<i>Kralj Matjaž</i>	Jakob Jež	Vida Jeraj	2 + trobenta, kitara, činelca, tamburin, mali boben in veliki boben	$g_m-d^2$	XV (1972/ 1973)	1–2
<i>Mačku</i>	Jakob Jež	Josip Stritar	2	$g_m-d^2$	XV (1972/ 1973)	3–4
<i>Sej, sejaj</i>	Jakob Jež	Ljudsko	2	$a_m-d^2$	XV (1972/ 1973)	3–4
<i>Ti tu ti takec</i>	Jakob Jež	Ljudsko	3	$g_m-f^2$	XVI (1973/ 1974)	1–2
<i>April</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Fran Žgur	3 + klavir	$g_m-fis^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Cicifuj</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Fran Žgur	2 + klavir	$a_m-d^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Breza</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Karel Širok	3 + klavir	$h_m-e^2$	XVI (1973/19 74)	3–5
<i>Deček in sinička</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Karel Širok	2 + klavir	$c^1-es^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Ko smo spali</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Leopoldina Leskovec	1 + klavir	$es^1-f^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Lastovica</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Karel Širok	1 + klavir	$d^1-e^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Mladinska</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Simon Gregorčič	3 + klavir	$a_m-f^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Na ledu</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Karel Širok	1 + klavir	$h_m-e^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Pust</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	France Bevk	1 + klavir	$c^1-es^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Rajanje</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	France Bevk	2 + klavir	$c^1-es^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5
<i>Trobentica</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Andrej Pernč	3 + klavir	$a_m-fis^2$	XVI (1973/ 1974)	3–5



<i>V gozdu</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Karel Širok	1 + klavir	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	XVI (1973/1974)	3-5
<i>Zeleni Jurij</i>	Marij Kogoj, Jakob Jež	Fran Žgur	2 + klavir	c <sup>1</sup> -f <sup>2</sup>	XVI (1973/1974)	3-5
<i>Ena ptička priletela</i>	Jakob Jež	Ljudsko	5	g <sub>m</sub> -e <sup>2</sup>	XVII (1974/1975)	1-2
<i>Praznična</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + flavta, činela ali triangel, mali in veliki boben	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVII (1974/1975)	3-5
<i>Rudarska pesem</i>	Jakob Jež	Franc Princ	2 + klavir	c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	XVII (1974/1975)	3-5
<i>Čebelica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	2	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Čmrlj</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Črni kos</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Goske in žabe</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Gnezdece</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	e <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Izštevanka</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (ploskanje ali ropotulja)	d <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Ježek</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (ksilofon)	e <sup>1</sup> -cis <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Koklja</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (ksilofon, tamburin, činela)	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Kokolj</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (kraguljčki ali ropotulja)	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2

<i>Mamica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir ali zvončki ali klavir enoročno	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Mamici</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	f <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Marjetica in čebelica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + zvončki ali flavta ali kitara, ipd.	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>rapdefaultMetuljek in rožica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	2 + otroška glasbila (triangel ali zvončki)	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Miška in mavrica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Mlado kolo</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (boba ali tamburin ali ploskanje, ipd. ali brez spremljave )	es <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Mrak</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + violina, harmonika (nič basov)	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Muca in kuža</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Naša putka</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	e <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Oblak</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Očka</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + pavke, violončelo ali klavir, ipd. ali oboje	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Padaš, dežek</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	es <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Pastirji</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + flavta oz. blokflavta ali oboa	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2

<i>Pomladni dan</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	2 + otroška glasbila (ropotulja ali kastanjete, ipd.)	c <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Praznična</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + flavta, činela, mali boben in veliki boben	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Prepelica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	es <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Ptičica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + flavta oz. blokflavta	c <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Puran</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + ksilofon ali klavir ali oboa, ipd.)	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Ribica</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (zvončki, činela, triangel)	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Rosa</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	e <sup>1</sup> -cis <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Sijaj, sončece</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + zvončki ali klavir, event. še flavta	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Ura</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (metronom ali triangel)	e <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Vadbena ura</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + kl	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Večerna</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (zvočniki ali metalofon, flavta, ipd.)	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Veter</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	2 oz. 1-gl, 2. skupina – šumi	d <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2

<i>Zajček</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (paličici ali ploskanje)	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Zajčki in vrane</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + klavir	f <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Zmaj</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	2 (solo in 1-gl. zborček)	d <sup>1</sup> -h <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Žabe</i>	Jakob Jež	Dragica Sojer	1 + otroška glasbila (ksilofon, činela, ragla)	d <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>	XVIII (1975/1976)	1-2
<i>Nmau čez izaro</i>	Jakob Jež	Ljudsko	3	fis <sub>m</sub> -fis <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	4-5
<i>Zemski rod</i>	Jakob Jež	Ivan Cankar	3	gm-f <sup>2</sup>	XVIII (1975/1976)	4-5
<i>Moj očka ima</i>	Jakob Jež	Ljudsko	4	a <sub>m</sub> -fis <sup>2</sup>	XIX (1976/1977)	1-2
<i>Le zapojmo</i>	Jakob Jež	Jakob Jež	2 + klavir	a <sub>m</sub> -d <sup>2</sup>	XIX (1976/1977)	3-4
<i>Teden</i>	Jakob Jež	Meta Rainer	2 + klavir	c <sup>1</sup> -es <sup>2</sup>	XIX (1976/1977)	3-4
<i>Pust</i>	Jakob Jež	Igo Gruden	2 + klavir + večji in manjši boben, triangel, boben, činela, ipd.	a <sub>m</sub> -d <sup>2</sup>	XX (1978)	1-2
<i>Sonce</i>	Jakob Jež	Gitica Jakopin	2 + klavir	d <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	XX (1978)	1-2
<i>Očku na grob</i>	Jakob Jež	Pavle Zidar	2 + klavir	cis <sup>1</sup> -cis <sup>2</sup>	XX (1978)	3-5
<i>Ob trgatvi</i>	Jakob Jež	Albin Čebular	2 + klavir	c <sup>1</sup> -des <sup>2</sup>	XX (1978)	3-5
<i>Orjemo, orjemo</i>	Jakob Jež	Anica Černež	2 + klavir	b <sub>m</sub> -c <sup>2</sup>	XXI (1979)	1-2
<i>V Ljubljano bom pisala</i>	Emil Adamič – klav. sprem. Jakob Jež	Ivan Albreht	2 + klavir	a <sub>m</sub> -e <sup>2</sup>	XXI (1979)	1-2

<i>Enci benci</i>	Jakob Jež	Ljudska izštevanka	3	$a_m-e^2$	XXI (1979)	3–5
<i>Zima</i>	Jakob Jež	Jože Olaj	2 + klavir	$d^1-d^2$	XXII (1980)	2–3
<i>Prvi maj</i>	Jakob Jež	Severin Šali	2 + klavir	$d^1-f^2$	XXII (1980)	4–5
<i>Mi smo mladina</i>	Jakob Jež	Andrej Kokot	3	$a_m-fis^2$	XXIII (1981)	1–2
<i>Mlad kovaček</i>	Jakob Jež	Ljudsko	2 + metalofon, nakovalo, ksilofon	$d^1-d^2$	XXIII (1981)	1–2
<i>Zajček</i>	Jakob Jež	Neža Maurer	1 + klavir + raglja	$d^1-d^2$	XXIII (1981)	3–5
<i>Pričakovanje</i>	Jakob Jež	Tone Pavček	4	$fis_m-fis^2$	XXIV (1982)	1–2
<i>Abeceda</i>	Jakob Jež	Stana Vinšek	2 + violina	$a_m-d^2$	XXIV (1982)	3–5
<i>Iz sna stoletij</i>	Jakob Jež	Franc Sušnik	4	$f_m-f^2$	XXV (1983)	1–2
<i>Radovednost</i>	Jakob Jež	Mile Klopčič	3 + Orff (kraguljčki, gong, triangel, ropotulja, činela, nakovalo, alt metalofon, alt ksilofon)	$g_m-e^2$	XXVI (1984)	1–2
<i>Vsi delamo</i>	Jakob Jež	Danilo Gorinšek	2 + klavir	$c^1-e^2$	XXVII (1985/1986)	3–5

V reviji *Grlica* sta bili skupno objavljeni 102 skladbi Jakoba Ježa. Prva je bila objavljena v 3. letniku (1956/1957, št. 5), in sicer *Zaspali so* (Branko Rudolf) (2-gl.), zadnja skladba pa v 27. letniku (1985/1986, št. 3–5) z naslovom *Vsi delamo* (Danilo Gorinšek) (2-gl. + klavir). Prav tako velja omeniti še *Grlico*, letnik 27 (1985/1986, št. 1–2), v kateri je bilo objavljenih 16 obdelav ljudskih pesmi študentov takratne ljubljanske Pedagoške akademije pod mentorstvom Jakoba Ježa ter skladba Viktorja Mihelčiča: *Domovina naša je svobodna*, ki so ji prav tako študentje Pedagoške akademije in Jakob Jež dodali klavirsko spremljavo. Posebej izpostavimo tematsko številko *Grlice*, letnik 18 (1975/1976, št. 1–2) z naslovom *Pojem – plešem*, v kateri je zaokroženo objavljenih 38 skladb Jakoba Ježa. Poudarimo še 15 skladb, pri katerih je Jež sodeloval kot soavtor oz. je dopolnil obstoječo partituro Marija Kogoja in Emila Adamiča. Če povzamemo, najdemo kar 119 skladb v vseh izdajah *Grlice*, pri katerih je tako ali drugače sodeloval Jakob Jež.

Pri analizi skladb, objavljenih za otroške in mladinske zборе v *Grlici*, ugotovimo, da je Jakob Jež posebej skrbno in preudarno izbiral poezijo oz. besedila zadnje. Kljub svetovljanskosti, ki govori iz Ježevih obsežnejših kantat in tudi nekaterih komornih del, ostaja skladatelj zvest domu. V njegovih delih je zaznati vplive iz domačega okolja ter otroštva, kar je najbrž posredno vplivalo na marsikatero izbiro besedila za otroške in mladinske zborovske skladbe.<sup>32</sup> Pri izbiri besedil je posegal v slovensko kulturno zgodovino.<sup>33</sup> Veliko se je posvečal kompozicijskim obdelavam ljudske motivike, besedila je prav tako izbiral iz umetne poezije za otroke in mladino, v katerih je zaznati visoko umetniško in sporočilno vrednost. Izdane so bile posamično v revijah ali v tematskih sklopih oz. zbirkah.

Jakob Jež je eden tistih skladateljev za otroke in mladino, ki je vedno iskal ravnovesje med pesniško besedo in svojim glasbenim izrazom. S svojimi skladbami je nedvomno pomembno razvijal estetski čut in občutek za umetnost, saj v njem zaznamo najrazličnejše tematike, ki so za otroke zelo zanimive: o živalih, igrah, o naravi, običajih, poklicih, vremenskih pojavih, knjižnih oz. narodnih junakih, starših, praznikih, idr. Posegel je po pesmih tako manj uveljavljenih kot uveljavljenih pesnikov in literatov: Branka Rudolfa, Mihe Klinarja, Toneta Pavčka, Gustava Strniše, Črtomirja Šinkovca, Dragotina Ketteja, Kajetana Koviča, Iga Grudna, ljudskih, Mateja Bora, Desanke Maksimović in Ivana Minattija, Vide Jeraj, Josipa Stritarja, Frana Žgurja, Karla Široka, Simona Gregorčiča, Franceta Bevka, Andreja Perneteta, Dragice Sojer, Franca Princa, Ivana Cankarja, Mete Rainer, Pavleta Zidarja, Albin Čebularja, Gitice Jakopin, Anice Černeje, Ivana Albrehta, Severina Šalija, Jožeta Olaja, Andreja Kokota, Neže Maurer, Stane Vinšek, Franca Sušnika, Mileta Klopčiča, Franceta Kosmača in Danila Gorinška.

Pedagoško udejstvovanje Jakoba Ježa ter stik z otroškimi in mladinskimi zbori na najrazličnejših proslavah, pevskih revijah in tekmovanjih je vplivalo tudi na njegovo izjemno poznavanje zmožnosti delovanja pevskega aparata v otrokovem razvoju, o čemer pričajo zgledni ambitusi posameznih glasov. Prav tako je potrebno omeniti, da so skladbe pretežno v durovi lestvici, v diatonični harmoniji (klasično terčni). Ritem skladb je po večini 3/4, 4/4, tudi v 2/4 in 6/8. Pri zahtevnejših skladbah zasledimo tudi že menjave taktovskih načinov. Ritmična povezava melodije in besedila omogoča silabičen postop, redkeje melizmatičen. Gre za kitične pesmi. Pri skladbah s klavirsko spremljavo je potrebno poudariti, da kljub Ježevi afiniteti do vokala, pianist ni bil nikoli v podrejenem položaju, ampak je moral pokazati določeno mero tehničnega znanja ter izjemen občutek za subtilno spremljavo in upoštevanje dinamičnih in agogičnih oznak oz. bolje rečeno poglobljeno pripravo za izvedbo. Na takšen način je zagotovo prispeval k večji motivaciji pevcev za posamezno skladbo, prav tako spremljava dodatno obogati posamezno delo. Klavirska spremljava je pravzaprav melodična in harmonična podpora intonaciji ter doda večji barvni učinek. Skladbe s klavirsko spremljavo so imele vedno tudi instrumentalni uvod, ki je pevce tako rekoč vpeljal v karakter skladbe, pevcem pa dal izhodišče za intonacijo, ritem in tempo. Le tako je Ježovo delo zaživelo v vsej svoji polnosti.

<sup>32</sup> Lojze Lebič, »Jakobu – od blizu in daleč«, v: Marjeta Gačiča (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, 14.

<sup>33</sup> Tadeja Osredkar, *Otroško srce Jakoba Ježa*, 6.

Spremljava pri posameznih skladbah ni nujno klavirska. Jež je namreč velikokrat skladbam dodal spremljavo drugih glasbil – od flavte, činel, trianglera, ropotulje, malega in velikega bobna, ksilofona, zvončkov, paličic do violine, violončela, harmonike in celo otroškega ploskanja.

## Sklep

Jakob Jež je nedvomno eden najpomembnejših in reprezentativnih slovenskih skladateljev za otroke in mladino. Med njegove najznačilnejše in največkrat izvajane skladbe zagotovo spadajo: *Potovanje* (besedilo Kajetan Kovič), *Trgatev* (besedilo Tone Pavček), *Igraj kolce* (belokranjska), *Enci benci* (ljudska), *Mlad kovaček* (ljudska), *Ti tu ti takec* (ljudska), *En ten tenera* (ljudska izštevanka) in druge.<sup>34</sup> O srčni afiniteti do mladinskih del je v enem izmed intervjujev dejal: »Pa me kdo vpraša, če res tako rad pišem za mladino. Seveda, seveda, se raznežim, pa še res je. Le moji vnuki najbrž ne bodo preveč zadovoljni, ko bi od dedija pričakovali kaj bolj dragocenega, pa jih bom s predanostjo petju in slabim vrednotenjem tega področja in redkih izvedb pač moral razočarati. A na to ne pomislijo.«<sup>35</sup> Poslanstvo Ježevega predanega ustvarjanja za otroke in mladino je zagotovo neprecenljivega pomena za slovensko zborovstvo in predstavlja navdih sedanjim in bodočim generacijam zborovodij in mladim glasbenikom, ki še vedno z radoživostjo in iskrenostjo izvajajo njegova dela.

<sup>34</sup> Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, Ljubljana: Študentska založba, 2012, str. 394–395, Mitja Gobec, »Jakob Jež – vokalni skladatelj in prijatelj«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015, str. 173.

<sup>35</sup> Marjeta Gačeša, »Ob Ljubljani«, v: Marjeta Gačeša (ur.), *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*, Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015, str. 21.

## Literatura

Barbo Matjaž. *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

Gačeša Marjeta (ur.). *Odzven narave do zvezd, zbornik Jakoba Ježa*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2015.

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

Gregorič Ivan. »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor, pogovor s skladateljem Jakobom Ježem«, *Rast, Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 10/3–4 (1999): 315–329.

Jež Jakob. *Pesem besede*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2006.

Jež Jakob. *Pojem igram, 32 skladb za eno- ali dvoglasno petje in instrumente*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1992.

Jež Jakob. *Pojem spremljam, partitura za otroški pevski zbor, skupino ali solo in Orffov instrumentarij ali klavir 1. zvezek*. Ljubljana: Astrum, 2004.

Jež Jakob. *Pesem besede, skladbe za mešani zbor*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2006.

Koter Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*, Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Litera Leander. »Harmonikar na gostilniški mizi«, *Novi tednik* 53/46 (1998): 42.

Menart Mojca. »Pogovor z nagrajencem Jakobom Ježem«, *Glasbena mladina* 21/5 (1990/1991): 10–11.

Osredkar Tadeja. *Otroško srce Jakoba Ježa* (dipl. n.). Maribor: Pedagoška fakulteta, Oddelek za glasbo, 2012.

Paternost Žužek Suzana. *Biografija in komentirana bibliografija skladatelja Jakoba Ježa*, (dipl. n.). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.

Rijavec Andrej. *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979.

Skočir Stanko. »Obisk pri skladatelju Jakobu Ježu«, *Dolenjski razgledi* 16 (1970): 131–132.

Žvar Dragica (ur.). *Grlica za otroke. Izbor otroških zborovskih pesmi revije Grlica od 1953 do 1988*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2012.



## Summary

Jakob Jež is one of the most prominent Slovenian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century with distinctly unique musical expression and his own vision of composing. He is the first Slovenian composer who has used phonemes to affect the vocal timbre and the first who has introduced visual elements and movement into choral music (e.g. *En, ten, tenera*), which in some cases turn into dancing or give the performer freedom to improvise.

He was the editor of the *Grlica* journal for two decades (1968–1988). During this period, twenty-eight issues were published with average of five per volume. At first, volumes were organized according to calendar year, and later according to school year. Jež as an editor tried to bring the content of the journal closer to the demands of music education. Being acquainted with the demands of the field, he had an indirect impact on the topics discussed in the *Grlica* journal. Under his editorship, the journal became one of the most recognizable Yugoslav music education magazines.

As an adviser, a teacher, an advocate, a competent and critical writer of academic articles, he has made a great contribution to the education of music teachers in Slovenia. Moreover, Jež's long year teaching at all levels of education has had a significant impact on his composing career. As a teacher, he has witnessed first-hand the demands of youth choirs. Many Jež's choral works have been commissioned by teachers and choirmasters; in this way, he has significantly influenced the repertoires of Slovenian choirs. His research in the field of music education started with the oeuvre of composer Marij Kogoj, whose music opened new horizons to Jež, especially concerning vocals. What is more, there is a tendency in Jež's children's and youth choirs to continue the tradition of Marij Kogoj. Jež's children's and youth's choirs reflect serenity, hope, beauty and optimism. He knows how to approach a child's soul; consequently, his choral works for children and adolescents emerge from the child's own emotional, experiential and imaginative world. In the *Grlica* journal, there were 119 songs published in which Jakob Jež participated in one way or the other.

Jakob Jež is undoubtedly one of the most important and most representative Slovenian composers for children and the youth.



**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 »preprostem« 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, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> 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.<sup>1</sup> 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.«<sup>2</sup> Jež pravi, da to ni zavestna odločitev, da mu je »ta zvrst preprosto blizu.«<sup>3</sup> Ali še drugod: »Od kod tolikšna privrženost vokalu, si ne morem enoznačno pojasniti. Še najbolje: je glasba, ki omogoča neposredno sporočanje z besedo in tudi zgolj z zvokom.«<sup>4</sup>

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 uglašbljanjem 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 najboljširneje 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.<sup>5</sup> 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 zapis<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Primerjava z arhivom Glasbene zbirke NUK in drugimi viri je pokazala, da je seznam potrebno nekoliko dopolniti oziroma popraviti nekatere podatke.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Dela, ki niso v eni od zbirk, lahko razvrstimo v tri skupine:

- v ciklese povezane skladbe (pomembna značilnost Ježevega ustvarjanja nasploh)<sup>10</sup>
- 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.<sup>11</sup> 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](http://www.astrum.si/get_author.php?author=66&tab=desc), in Mitja Gobec, *Jakob Jež: katalog glasbenih del: ob skladateljevi 90-letnici* (Tržič: Atrum, 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 drugje 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, zgoščenka.

9 Zbor Slovenske filharmonije ima na primer v katalogu notnega 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).<sup>12</sup> Pravidoma 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

<b>KLAS PRI KLASU Z ROŽAMI (1960-78)</b>		
<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 <i>Trgatev</i> , ni pa ga v katalogu založbe Astrum.		
Lepših ljudi na svetu ni	1969	ljudska
Mille schena	1968	Oswald von Wolkenstein
Iz kantate <i>Do fraig amors</i> na besedilo srednjeveške večjezične ljubezenske pesmi		
áih klaám se	1971	Brižiński spomeniki
Iz kantate <i>Brižiński spomeniki</i>		
<b>Dve Kokotovi pesmi:</b>		
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)		

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

<b>PESEM BESEDE (1993 – 2006)<sup>13</sup></b>		
<i>Naslov skladbe</i>	<i>Letnica nastanka</i>	<i>Avtor besedila</i>
<b>Prebujanje besede:</b>		
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
<b>V znak ljubezni:</b>		
Dramilo		Valentin Vodnik
Življenje ino smrt		Valentin Stanič
Roža deklic		France Prešeren (iz pesmi <i>Turjaška Rozamunda</i> )
<b>Klic domačije:</b>		
Soncu		Josip Stritar
Slovenska zgodovina		Simon Jenko
Domotožnost		Fran Levstik
<b>Znamenja zvestobe:</b>		
Tvoja mati		Anton Medved
Veselje		Anton Medved
Naša govorica		Alojz Gradnik
<b>Prelom časa:</b>		
Mati zemlja	2000	Jože Šmit
Pesem še		France Vurnik
Rima	1993–96	Tone Pavček

<sup>13</sup> 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.

<b>Čar mladosti:</b>		
Matura	2000	Jakob Jež
Ritmika zarje		Jakob Jež
Most mladosti		Tomaž Vrabič
<b>Idile Jurija Vodovnika: (2000 <sup>^</sup>)</b>		
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
<b>Dodatek:</b>		
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>
<b>DRUGA SUIA NARODNIH</b> priredbe ljudskih pesmi - Barčica - Pleši, pleši črni kos - Rasla je jelka - Jabolko rudeče	1994	ljudske
<b>TRETJA SUIA NARODNIH</b> priredbe ljudskih pesmi - Po Koroškem, po Kranjskem - Staro leto - Navada - Snočkaj so me zgrabili	1995	ljudske

Prva suita narodnih je za tri visoke glasove.

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



<b>Četrta suita Adamičevih (Koroška pisma)</b>	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 <i>Novembrsko</i> naj bi tvorila ciklus »Dve pesmi – diptih«. <sup>A</sup>		
* 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 <sup>A</sup> 2016 <sup>P</sup>	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. <sup>A</sup>		
* Le preč		ribniška ljudska
* Le sem		ribniška ljudska
Na vrtu mi javor zeleni	1993	belokranjska ljudska
Nmau čez izaro	1982	koroška ljudska <sup>P</sup>
Franc S. Treiber, P. Košat – ponarodela <sup>A</sup>		
* 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,<sup>14</sup> 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«<sup>15</sup>, 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«<sup>16</sup>. 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.«<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

Tretje obdobje Berio zameji s pojavom glasbenih postopkov, ki »služijo analizi in ponovnemu odkrivanju poljubnega besedila«<sup>19</sup>. 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«<sup>20</sup>. 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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«.<sup>23</sup> 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).<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

## 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..](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=Jmxhbm9c2wmc210ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2007-12843.](http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=bd7e2223-a292-4dd7-a723-358208d958c0%40sessionmgr111&hid=101&bdata=Jmxhbm9c2wmc210ZT1laG9zdC1saXZl#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.«<sup>26</sup>

Z izbiro besedil se skladatelj ozira k širšim temam, predvsem ga zanimajo narava, človečnost, narodova kultura, domovinskost, domačija, domačnost in še posebej ljudsko izročilo.<sup>27</sup> 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.«<sup>28</sup> O vzgibih za izbor nepatetičnih in šaljivih besedil Jež pravi, da mu je bilo že v študentskih letih »nekako zoprno vedno poslušati tožeče pesmi, ki hočejo izražati pesniško bolečino«, bližje so mu »širše teme, take, ki zadevajo narod, njegovo kulturo ali naše bivanje.«<sup>29</sup> 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.«<sup>30</sup> 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.«<sup>31</sup>

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.«<sup>32</sup> 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 pastoralo ...<sup>33</sup> Oba mešana zbor, 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 Gačeša (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 Gačeša (Ljubljana: JSKD, 2015), 54.

33 Jakob Jež, »Besedo ima skladatelj,« v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačeša (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 obravnava 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.«<sup>34</sup> 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.«<sup>35</sup>*

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.«<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> V knjižici zgoščenke *Samospevi*<sup>38</sup> je še natančnejši: »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.« 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 ...)«.<sup>39</sup> Precej besedil skladb za mešane zборе

<sup>34</sup> Jež, »Pogovor z nagrajencem,« 210.

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

<sup>36</sup> Jež, »Če želi skladatelj,« 254–5.

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

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

<sup>39</sup> 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.«<sup>40</sup>

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**

The image shows a musical score for the piece 'Ti tu ti takec', measures 8 to 13. It features four staves: a vocal line (Soprano), an instrumental line (piano), and two bass lines (Tenor and Bass). The vocal line has lyrics: 'Ti tu ti tarni, go-ri na par-ni, ti M te, ho M dre, ho-la-di, ho-la-di, ho-la-di dro m.' The piano accompaniment has lyrics: 'a tempo mp ti tu ti te-jo, ho-la-di drejo, ho-la-di, ho-la-di, ho-la-di dro m.' The bass lines have lyrics: 'Ti tu ti tarni, go-ri na par-ni, ti tu ti te-jo, ho-la-di drejo, ho-la-di, ho-la-di, ho-la-di dro m.' The score includes dynamic markings like 'mp' and 'cresc.', and a tempo change to 'a tempo'.

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**

The image shows a musical score for the piece 'Stric', section 14. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth voice) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'ALTRI pritajeno Stric je i-mel o - ča - la ska-te-ri-mi je vi - del'. The score includes various performance instructions such as 'solo(i)', 'poco accel.', 'sost.', 'tutti', and 'Kot mehanično hihitanje'. There is also a note: '\* Vizualno npr. kdor ima obala, si jih tuskrbno obrise.'.

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.«<sup>41</sup> 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**

The musical score is for a vocal ensemble with Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. It is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Ko ko lo ko m bū-m, ko ko lo ko, ko ko lo ko m bū-m, 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, Kūm da de kum, kum da de ku-m, ko ko lo ko, ko ko lo ko, koko loko, Bi di ba do m pe bi bō-m, bi di ba do m pe bi m bo-m se, tu li es se, tu li esse, tu li esse m bo-m se, tu li es se, tu li esse, tu li esse". The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *marc.* and various articulation marks like accents and slurs.

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 Gačša, v *Odzven narave do zvezd*, ur. Marjeta Gačša (Ljubljana: JSKD, 2015), 99.



## Notni primer 4: Razglednica, t. 85–

5-10x *mp* *mf* *mp* (etc. . . . .)

7x *p* *mf* *mp* (etc.)

2x *mp* *mf* (etc.)

3x *mp* *p* (etc.)

5-10x *mp* *mf* *mp* (etc.)

3x *mp* *p* (etc.)

po - zdrav

prisižen pozdrav, pozdrav / (etc.)

spre-lepe tur-ne-je

po zdra - ve iz dalje dar-je etc.

od lib.

po - zdrav

Ob petju "pazdrav" daje solo razglednico v kroženje med zbor. Sledi podpisovanje r. in predslavljanje z imeni. Gre hitro ali pa se ustavi (npr. ob "naniši se srček", "daj se paljuček" 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 (tu pove). Ko že odhaja za njim dežujejo naročila, npr.: "Kupi še eno r." "Še men!" "Ih, prosim, r. z roždm." (Dodaljujoči): "Ja - za - ?" Nekito: "Joy, ali veste, kdo se je pa pozabil podpisati?" "Vsi (na dir. znak) di - ri - gent." Nato začne zbor, ki se je že prej "razlezel" po odru, med seboj vsa reč komentirajo, brbljajo. Dir. hodi nervozen sem in tja (s - ro). Razpustitveni kanalizira, ko se naprej približajo zbor postavi "na mesto". Nato biblije slinejo v dir., ki da znak za naraščajoč vzpon. Sledi žetoki 2 - ali 4 - sprev (t. 81) v traj. ca 2 min. Vstopi v ta "programiran" kanon jo poljubno vreden sinhroni na dobo (d) - NB: V scenikem ologezanju (in dialogik) 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.<sup>42</sup> Jež meni, da »tekst skladatelja lahko inspirira in motivira, da ustvari novo lepoto ali da povzdigne vsebinsko (sporočilno) bistvo pesmi«<sup>43</sup>, včasih pa, nasprotno, »skladatelj nosi v sebi določeno idejo za skladbo, ki jo izbrani tekst sproži«<sup>44</sup>. Lebič v sestavku o sebi nehote odgovori tudi v imenu Ježa in številnih drugih: »Že izbiro besedila za uglasbitev štejem med težko razločljiv 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.«<sup>45</sup>

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.«<sup>46</sup>

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.«<sup>47</sup>

### **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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Večina tistih del, ki predstavljajo mejnike v razvoju

<sup>46</sup> Jež, »V ekspresionizmu«, 96.

<sup>47</sup> 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=Jmxhbm9c2wmc210ZT1laG9zdC1saXZl#db=rih&AN=2012-04715..>

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

<sup>49</sup> 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*, 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), 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.«<sup>50</sup> 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 teksture skladbe, ki jo je – priznajmo – laže doseči v kompliciranih relacijah dodekafonije kot z dostopnejše (a že močno izkomponirane) (pan)tonalne osnove.«<sup>51</sup>

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 ...«<sup>52</sup>

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.«<sup>53</sup>

V delih, v katerih Jež posega globlje v strukturo besedila, Komelj opaža 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 potencialne.«<sup>54</sup>

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 sižēju, 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.»<sup>55</sup>*

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

<sup>55</sup> 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 pesniškimi 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.<sup>56</sup> 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.«<sup>57</sup> 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 ...«<sup>58</sup>*

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 'muska' 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 govoricco 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 iz 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 Gačeša (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 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, iščočji poanti [...]. V primeri rečeno, s preprostimi človekom teče pogovor drugače kot z učenjakom. Tudi v glasbi skušam ohranjati in združevati oba pola.« Žgavec, spremna beseda k *Samospevi*, zgoščanka.

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«<sup>59</sup>. Pri slednjem išče ideji ustrezajoče foneme; v takih delih na idejno izhodišče navadno pokaže že naslov.<sup>60</sup> 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.«<sup>61</sup>

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.«<sup>62</sup>*

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, »Semdem 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.«<sup>63</sup>*

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.«<sup>64</sup> Jež uporablja nekaj vrst zapisa, ki ga najdemo tudi pri drugih sodobnih skladateljih, na primer »prostransko notacijo«<sup>65</sup>, 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«<sup>66</sup>, »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'«<sup>67</sup>. 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.«<sup>68</sup> 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).«<sup>69</sup> 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.«<sup>70</sup> 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 upoštevač 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 desemantizacije<sup>71</sup>. Nikoli pa Jež ne izhaja iz konceptov in vedno upošteva semantično raven, kadar ta obstaja, tudi če jo poskuša nevtralizirati.

<sup>69</sup> Loparnik, »Sedem vprašanj,« 71–72.

<sup>70</sup> Lebič, »Jakobu!,« 28.

<sup>71</sup> 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.«<sup>72</sup>

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.«<sup>73</sup>*

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](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. Spremna 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.

Spremna 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=Jmxhbmc9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#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=Jmxhbmc9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#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.

**Matjaž Barbo**

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

## SOŽITJE VOKALA IN INSTRUMENTALA V KANTATAH JAKOBA JEŽA

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

### Izvleček

Jakob Jež se je v vrtincu modernističnega iskanja izčiščenega izraza zatekel k izrazitejši formalni in teksturni redukciji, ki je njegov stavek očistila vsakega balasta. Pri tem je vendar ostajal zvest svojevrstnemu dopolnjujočemu in prekrivajočemu se sožitju vokala in instrumentala (*Odsevi Hajamovih stihov*, 1967; *Iacobi Galli disticha*, 1969). Enega od viškov svojega glasbenega izraza, za katerega je značilno preseganje zvrstnih meja, je dosegel v kantatah. V njih je povezal vsebinsko izpovednost izbranega besedila z izrazno silovitostjo modernistične glasbene govornice, ki se upira enostavnemu semantiziranju tekstovne vsebine. Ježeve kantate *Do fraig amors* (1968), *Brižinski spomeniki* (1970) in *Pogled zvezd* (1974) so ob vsebinskem pogledu na prostorsko in zgodovinsko oddaljene svetove obarvane z ostrim sodobnim glasbenim izrazom, v katerem skladatelj po lastnih besedah najde »spontanost, moč in prepričljivost« glasbe.

**Ključne besede:** Glasbeni modernizem, kantate, Jakob Jež

### Abstract

#### Coexistence of Vocal and Instrumental Paradigms in Cantatas of Jakob Jež

In his modernist search for the pure expression, Jakob Jež resorts to a clearer formal and textural reduction, which cleanses his musical language of every redundancy. In doing so, however, he remains loyal to unique complementary and overlapping coexistence of vocal and instrumental paradigms (*Reflections of Hajam's Verses*, 1967; *Iacobi Galli disticha*, 1969). One of the peaks of his musical expression, characterized by the exceeding of the genre boundaries, is reached in his cantatas. There, he connects the content of a selected text with the expressive force of modernist musical language, which eludes the simple semantisation of the textual content. Jež's cantatas *Do fraig amors* (1968), *Brižinski spomeniki* (1970) and *Pogled zvezd* (1974) offer a glimpse into spatially and historically remote worlds and are painted with a sharp contemporary musical expression, in which the composer finds, as he puts it, "spontaneity, power and conviction" of music.

**Keywords:** Musical modernism, cantatas, Jakob Jež

Enega od viškov opusa Jakoba Ježa predstavljajo kantate, ki so bile doslej v literaturi le obrobneje obravnavane.<sup>1</sup> In čeprav Jež v določeni meri ostaja tudi v svojem opusu zavezan nekaterim tradicionalnim zvrstnim določilom (sonatine, suite, invencije), se tudi v kantatah kaže zanj značilno preseganje običajnih zvrstnih meja in iskanje novih izraznih možnosti. V kantatah je Jež uspel povezati vsebinsko izpovednost premišljeno izbranega

---

<sup>1</sup> Le Andrej Rijavec se eni od kantat posveča v članku: Andrej Rijavec, "Do fraig amors' Oswalda von Wolkensteina kao kantata slovenačkog kompozitora Jakoba Ježa iz godine 1968," *Zvuk* 1982/4: 34–38. Poleg tega pa o navedenih delih pišem tudi avtor članka, pri čemer del svojih spoznanj prinašam tudi v pričujočem prispevku. Prim. Matjaž Barbo, *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 112–121.

besedila z izrazno silovitostjo modernistične glasbene govornice, ki se upira enostavnemu semantiziranju tekstovne vsebine. Ježeve kantate *Do fraig amors* za dvojni zbor, mandolino, lutnjo, kitaro in tolkala (1968), *Brižinski spomeniki* za tenor, bas, dvojni zbor, otroški zbor, trobila in tolkala (1970) ter *Pogled zvezd* za sopran, dva mezzosoprana, zbor in orkester (1974) so tako ob pogledu na prostorsko in zgodovinsko oddaljene in nedosegljive svetove obarvane z ostrim sodobnim glasbenim izrazom, v katerem skladatelj po lastnih besedah išče in najdeva (znova) »spontanost, moč in prepričljivost«<sup>2</sup> glasbe.

Jakob Jež se je prvič zatekel h kantatam neposredno za tem, ko je dosegel enega od viškov redukcije glasbenega izraza kot posledice modernističnega iskanja izčiščene formalne in teksturne govornice, ki je njegov stavek očistila vsakega balasta. Jež je to dosegel prek preizkušanja v instrumentalni glasbi. Prav znotraj instrumentalne glasbe, očiščene vseh zunajglasbenih komponent, v svetu onstran pojmov, v svetu čiste glasbene igre je morda najbolj izrazito lahko preizkušal novosti, ki so v modernističnem vrenju pljuscale k nam. V zgodnjih 60. letih tako nastane vrsta del, ki se po naslovih širše dotikajo terminov, vzeti iz literarne oz. jezikovne teorije (*Elegije* za flavto in klarinet, 1962; *Stihi* za oboo in violo, 1965; *Asonance* za oboo, harfo in klavir, 1966; pa ne nazadnje 8 *Nomosov*). Dejansko pa tako, kot se sočasna poezija v njih loteva dekonstrukcije pomena z reduciranjem na posamezne zloge in glasove, blodeče foneme v njihovi medsebojni interakciji, na drugi strani Ježeva glasba postaja razsrediščena, razbita na posamezne tonske impulze, zvočne točke, ki se na povsem nov način povezujejo med seboj. Pri tem se v dosledni izpeljavi razbitja tonalnih centrov Jež kar nekako samoumevno približa sistemu dvanajstonskega zaporedja vrst, v katerih se toni ne ponovijo, dokler ne zazveni celoten kromatični spekter. Skladatelj se opira na posamezne manjše zaključene monade tritonovskih sub-vrst, v katerih je zaslutiti poskus urejevanja strogih postopkov inverzije, rakovega postopa, diminucije, avgmentacije ipd. Pa vendar ne dovoli, da bi ga suhoparna tehnika omejevala pri njegovem pristnem muzikalnem navdihu, zato za razliko od številnih njegovih sodobnikov ne postane zares zavezan strogosti kakšnega dodekafonega postopka. Nasprotno se zdi, da gre za fazo eksperimentalnega preizkušanja meja glasbene govornice, kot jih preverja in si jih začrta sam.

Slika 1: *Elegije* 1 in 2 za flavto in klarinet (1962), primer uporabe dvanajstonske vrste.

2 Jakob Jež, "Na festivalu SIMC-e u Pragu," *Zvuk* 80 (1967): 58.

In če se ozremo na Ježevo ustvarjanje nazaj z gledišča današnjega poslušalca, se zdi kar nekako samoumevno, da se Jež vrne k vokalu. Prek tega izpelje zanj značilno svojevrstno dopolnjujoče in prekrivajoče se sožitje vokala in instrumentala (denimo v *Odsevih Hajamovih stihov*, 1967 ali *Iacobi Galli disticha*, 1969) — v okviru odtlej še intenzivnejše interakcije glasbe z besedilom, s stavkom, verzom in besedo, njenim pomenom in zvenom njenih zlogov, morfemov in fonemov v privzdignjeni glasbeni igri. Za Ježa je posebej ustvarjalna kombinacija vokala in instrumentala — ko piše za vokal, rabi instrument, ko ustvarja za instrument, potrebuje vokal. Vokal instrumentalno oblikuje, instrument pa vokalno misli.

V kontekstu novega gledanja na glasbo se tako rodijo *Odsevi Hajamovih stihov* za sopran in komorni ansambel iz leta 1967. Skladba je sestavljena iz štirih stavkov: *Čemu iskanja...*, *Ko neki dan...*, *Svet je šahovnica...*, *Zakaj pomlad...* Skladatelj si pri tem za besedilo jemlje verzne miniature Omarja Hajama, slovitega perzijskega pesnika, filozofa, pa tudi matematika in astronoma. Jež si jemlje verzne *četrтинke* (*Rubajati*) za izhodišče svojega vračanja k vokalu. In tako kot je fragmentarnost glasbenega jezika zaznamovala instrumentalna dela, je najti podoben način skladanja tudi v rubajatih. Zgoščena izpoved Hajamovih verzov se preliva v nabito prosojnost Ježevega glasbenega stavka. V skladbi tako ni daljših melodičnih linij, prav tako ne homofonih tvorb ali polifonih kompleksov (delo tako spominja na Webernov točkast koncept skladanja). Glasba je izčiščena, prefinjena izpeljava točkastih tvorb, ki se povezujejo v prefinjeno pripoved, v kateri se besedilni pomen nadgrajuje v glasbi, glasbeni jezik pa izpopolnjuje v besedi in fonemu. Obenem izbor Hajamove poezije nakazuje Ježevo vse intenzivnejše in vse bolj očitno navezovanje na svet oddaljene preteklosti, v katerem razbira modrost, ki presega žalostno stvarnost sodobnega časa, v katerem se resnica razbija ob grobe meje diktata, laži in samozaverovane prazne nabuhlosti. Zdi se, kot da bi Ježevo zatekanje v onstranski svet davno minulih ostalin, arhaičnega, ljudskega in celo kot zvezde oddaljenega prikliceval v zavest pristno človekovo hrepenenje po »pastoralni«  
lepoti najglobljih, a hkrati preprostih in neposrednih rešitev najbolj temeljnih vprašanj.

Lahko bi rekli, da višek tega doseže Ježevo ustvarjanje prav v kantatah. Že prvo večje delo, ki sledi *Odsevu Hajamovih stihov*, je tako obsežnejša kantata za dvojni mešani zbor, brenkala in tolkala *Do fraig amors*, nastala leto dni pozneje (1968). Kar nekako smoumevno se zdi, da se v njej skladatelj z vso silovitostjo loti nove, sveže povezave vokala, celo dvojnega mešanega zbora z nenavadno kombinacijo brenkal in tolkal. To opozarja na dejstvo, da kljub načelni vrnitvi v zvrstna določila kantatnega izročila skladatelj vendarle ohranja jasno distanco, značilno za modernistično poudarjanje pomena individualnega, zvrstno presegajočega domisleka. Tako je torej *Do fraig amors* sicer res kantata, zvrstno natančno opredeljena glasbena oblika, a hkrati ne glede na te tradicionalne »spone«  
seveda nenavadna, enkratna in edinstvena. Tako ji manjkajo nekateri atributi tradicionalne kantate, tako zlasti razvidna večdelna cikličnost, namesto katere skladatelj prehaja v vsebinsko, tematsko in teksturno sicer raznolike in kontrastne dele prek zveznih prehodov, ki poudarjajo pomen enovito sklenjenega in zaokroženega dela.

Značilno je tudi, da se skladatelj zateka torej znova v svet oddaljene preteklosti, lirično, celo pastoralno zasanjeno oddaljen od krute stvarnosti vrenj leta 1968, ki se je jasno zapisalo tudi v našo politično zgodovino. Zdi se, kot da bi se Jež trpki družbeni kontekstualnosti z begom v oddaljeno preteklost umikal, čeprav lahko na drugi strani prav v tem vidimo enostaven politični diskurz presegač preskok, ki bi ga lahko imeli ne nazadnje tudi za ustvarjalni umetniški odgovor na trpko družbeno stvarnost.

Nastanek dela je obenem neposredno spodbudila objava pesnitve *Do fraig amors* minnesängerja Oswalda von Wolkensteina. Pesnitev je izšla vzporedno v izvorniku in slovenskem prevodu Vlada Habjana, ki se je skušal približati sicer bogati večjezični pesnitvi, v kateri pesnik povezuje besede kar sedmerih različnih srednjeveških jezikov (*deutsch, welsch, franzeisch, ungrisch, windisch, flemming in latein*).

Besedilo, ki naj bi nastalo leta 1417, je tako prvi znani primer ljubezenske poezije, v katero so vključene tudi slovenske besede. Medtem ko druge jezike pesnik predstavlja z nekaterimi značilnimi glagoli (»po nemško, laško delaj, francosko peri, po ogrsko se smej [...], flamsko udari«), predstavi slovenščino s prijazno oznako: »po slovensko peci kruh«. Dejansko v kontekstu ljubezenske pesnitve izstopa dejstvo, da je Oswald von Wolkenstein za nekatere ključne izraze ljubezni izbral slovenske besede, kot so: *na moi serce, mille schena, draga in twoia*. Razumljivo dobijo prav te besede tudi pri Ježu značilno izpostavljen poudarek, tako v smislu razširjenega in stalnega ponavljanja, homofonih akordskih blokov ali pa nekakšnega ponavljajočega se privzdignjenega ténorja v dolgih tonskih vrednostih in ozkem ambitusu nekaj tonov (kot na s. 9: »na moi serce«), s čimer je skladatelj delo jezikovno značilno slovensko obarval.

Slika 2: *Do fraig amors* (1968), s. 9.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is for a vocal ensemble (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Bass) and piano. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The tempo changes from SOSTENUTO to ALLEGRETTO. The lyrics are in Slovenian and German, with the Slovenian text being 'NA MOI SER-CEE' and the German text being 'mein ors, eck lopp, ick slapp, mein ors, eck lopp, ick slapp, mein ors, eck lopp, ick slapp'.

Poleg tega je najti tudi jasno navezovanje na srednjeveško glasbeno izročilo, zlasti francoske chansone kot glasbene oznake za uglasbitve ljubezenskih pesmi potujočih pesnikov iz časa Oswalda von Wolkensteina. Na eni strani tako najdemo spretno



prepletanje homofonih in polifonih imitacijskih odsekov, celo glasbeno slikanje, pa polimodalno in polimetrično strukturo, ki mu s priljubljeno modalnostjo nadomesti latentno potrebo po tonalni osrediščenosti. Tako izrazito izstopa dorski sklep skladbe<sup>3</sup> na besede »jambre twoia« (»nežnost tvoja«), ki se zdi, da se približuje srednjeveški zvočnosti, ki odzvanja iz uglasbljenega teksta (poleg tega, da torej konec pripada slovenski besedi »twoia«, v kateri je verjetno najbolj zgoščeno izražena osnovna ljubzenska vsebina besedila).

Slika 3: *Do fraig amors* (1968), sklep skladbe, s. 9.

Tako kot je značilno za samo mešano jezikovno prepletenost besedila, uporablja skladatelj tudi polijezikovno polifono naslojevanje, ki oblikuje podobo spretnega glasbenega jezika, neposredno navezujočega se na znane in priljubljene srednjeveške kompozicijske postopke.

Zlasti v brenkalih je zaslediti tudi nekakšne tetrakordske tonske celice, ki so seboj kromatsko povezane. Tako skladatelj na eni strani znova poseže v najglobljo kompozicijsko ostalino preteklosti, ki pa jo hkrati prek kromatike obarva z ostrino sodobnega glasbenega jezika.

Navezavo na preteklost kaže tudi pentatonika, ki skladbo dodatno arhaično obarva. Spuščajóci se pentatonski nizi v brenkalih imajo celo tematski pomen. Z njimi skladatelj delo zaokrožuje, saj na začetku code naznanjajo rekapitulacijo. Posebno poudarjeno mesto imata tudi intervala sekundnega postopa navzdol in skoka za malo terco navzdol, ki prav tako veljata za nek prastar arhaični okrušek.

3 A. Rijavec sodi, da je dorski sklep na koncu skladbe imanentno povezan z besedilom pesmi *Do fraig amors*, kljub temu da skladatelj tega ob pisanju skladbe ni vedel. Prim. Rijavec, "Do fraig amors".

Codo zaznamuje umetelno kompleksna imitacija, v kateri nastopata oba zbor z okruški teme v diminuciji, augmentaciji in inverziji.

Slika 4: *Do fraig amors* (1968), s. 9.

-26-

Značilno srednjeveško glasbeno slikanje prevzema tudi Jež v raznoliko ilustriranje semantično prepoznavnih podob. Pri tem izstopa onomatopoeično oponašanje galopiranja konja, »ki vihrajocih misli k tebi hiti«, pri čemer izrablja posebej slikovito zvočno podobo samega besedila na mestu: »rennt mit gedanck frau, purati« (»ki vihrajocih misli«) in »eck lopp ick slapp« (»bolj v galop ko trap«). Podoben postopek srečamo ob besedi »lach«, pri kateri razvezovanje zadržkov ustvarja vtis lahkotnega smeha.



življenje ti da.«<sup>4</sup> Gallus usmerja torej svojo ustvarjalnost prek meja časnega življenja v področja Neminljivega, kjer se prek slavljenja v pesmi (glasbi) v varnem zavetju Besede odpira večno življenje.

Obenem pa sklicevanje na Gallusa Ježu omogoča še vzpostavitev zgodovinske oddaljenosti, ki tako v neki dvojni distanci pomeni vir simbolnega navezovanja na »pastoralni« svet idilične harmonije, po kateri v iskanju lepega, dobrega in resničnega hrepenimo v svoji notranjosti. Čeprav ne gre za kantatno delo, pa vendar tudi to skladbo zaznamuje svojevrsten spoj vokalnega in instrumentalnega izraza.

V skladbi sicer Jež uporablja tudi še taktnice, a vendar prevladujeta svobodni ritem in metrum, zapisana v okviru proporcionalne notacije. S tem asociirata na svobodni ritem gregorijanskega korala. Poleg tega za zapis tonskih višin uporablja skladatelj kvadratke, ki s svojo grafično podobo spominjajo na menzuralno notacijo Gallusovega časa.

Pomembna novost, ki postanejo odtlej stalnica Ježevega pisanja, so zapisi svobodnejših odsekov »v okvirjih«. Tako lahko rečemo, da prav v trenutku, ko skladatelj poseže po vokalu in arhaičnih temah, hkrati začenja vse jasneje razpuščati strogo strukturo in namesto skrajnega modernističnega urejevanja parametrov išče možnosti za razvijanje svojega izraza v okvirih improvizacijsko svobodnejšega in sproščenejšega muziciranja. Vendarle ostaja izvajalčeva svoboda tudi v nadaljevanju omejena na nadzorovano aleatoriko, ki jo opredeljuje trdno formalno okostje, znotraj katerega so prepuščeni naključju le posamezni izvajalski elementi. Tovrstno rahljanje strukture in spodbujanje improvizacijske svobode prinašajo tudi izvajalski napotki, predstavljeni v dodanem »pojasnilu«: »kolikor mogoče hitro«, približno nakazovanje *acceleranda* in *ritardanda*, vibrato s premikanjem strune, tremolo na 3 oz. 4 strunah, igranje »najvišjega« in »najnižjega« tona ipd.

In četudi srečamo nekaj izrazitejših sodobnih kompozicijskih prijemov, vse od uporabe mikrointervalov (četrttonov) naprej, tudi to skladbo zaznamuje tradicionalno členjenje forme z elementi motivičnega dela.

Tako kot v Gallusovi pesnitvi tudi Ježevo skladbo sklenja opozorilo, »da le ti življenjske poti ni ti oskrnil kak greh«. Tovrsten sklep bi navkljub navidez oddeljeni tematiki lahko razumeli tudi kot namig na sodobno stvarnost, ki je sicer v duhu »diktature proletariata« dušila svobodnejše izražanje kritičnih idej. Ne nazadnje to potrjuje tudi kantata *Brižinski spomeniki*, ki je nastala leto dni pozneje (1971). Jež jo je zasnoval za tenor, bas, dvojni mešani zbor, otroški zbor, trobila in tolkala, posvetil pa Lojzetu Lebiču, dirigentu prve izvedbe dela.

Besedilo je vzeto iz znamenitega staroslovenskega literarnega spomenika, ki opozarja na grešne človekove navade, s katerimi se ljudje vse od izvirnega greha oddaljujejo od večnega raja. Tudi v tem primeru je besede nekega spomenika iz davnine mogoče razumeti kot alegorično opozorilo na sodobno stvarnost, ko ljudje v moralni izprijenosti, v

4 Prevod K. Gantarja, prim. Edo Škulj, ur., *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti* (Ljubljana: Družina, 1991), 49.

ponavljaju »malikovanja, klevetanja brata, tatvinah, uboju, poltenosti« idr. ponavljajo »grehe naših dedov«. Tako je kljub temu, da je besedilo osredotočeno na prvi pogled predvsem na moralna vprašanja v luči religioznega *creda*, lahko tudi v tem zasledimo aktualno kritiko.

Za razliko od skladbe *Iacobi Galli disticha* sklep kantate *Brižinski spomeniki* prinese optimistični obrat, pomiritev človeka z Bogom, »če bomo delali tista dela, ki so jih oni [svetniki] delali« (»Tiježe možem i my ešt'e byti, et'e taie dela načnem delati, iaže oni delaše.«). Iz zavesti o grehu prednikov raste odpoved zlu, obrnitev k dobrim delom in nravnemu življenju. Tako kot v samem besedilu ima tudi v Ježevi obdelavi glavni dramaturški poudarek predvsem pretresljiva odpoved hudiču, njegovim delom in njegovemu sijaju. Tako tudi besedo »zlodej« uporabi s posebnim poudarkom.

Slika 6: *Brižinski spomeniki*, s. 24.

Podobno kot pri Berliozovi simfoniji *Faust* Mefisto ne nastopa z lastno temo, ampak s transformacijo s Faustovskih tém, tudi pri Ježu nima niti svoje tonske višine, ampak le šepet. Jež ga tako svojevrstno »izključi« iz zvoka, »izzene« iz glasbe.

Poleg tega srečamo še nekatere sorodne »madrigalizme«, ki spominjajo tudi na postopke slikanja posameznih besed, kot jih skladatelj rabi tudi v *Do fraig amors*. V kontekstu uglasbitve starodavnega besedila znova naletimo tudi na recitativne dele, ki spominjajo na gregorijanske napeve. Arhaičnost dela ponazorujejo modalni sklepi posameznih odsekov, ki obenem členijo formo. Vendarle skladbo označujejo tudi nekateri značilni kompozicijsko-tehnični prijemi šestdesetih let, ki modernistično obarvajo Ježevo glasbeno govorico. Tako tradicionalno metrično strukturo zamenjuje proporcionalna notacija, ki jo nadgrajuje sproščena omejena aleatoričnost znotraj okvirčkov, ki so se tedaj kot uspešen kompozicijski postopek razširili med sodobne skladatelje. Novi pri Ježu so tudi naslojeni nizi alikvotnih tonov na način miksturne harmonije.

Nekaj let za tem (1974) nastane kantata *Pogled zvezd*, prav tako namenjena obsežnemu izvajalskemu korpusu. Jež jo je napisal za sopran, dva mezzosoprana, moški oktet, mešani zbor in orkester. Tudi ta sledi nekoliko bolj komorno zasnovanemu delu z naslovom *Pogled narave*, napisanem za sopran, mezzosopran, klarinet, rog in tolkala (1973). Skupaj s precej poznejšim delom, *Pogled lune* za glas, trobento, violončelo in tolkala (1990) tvorijo skladbe nekakšno skupino treh del, ki spominjajo na trojstvo *musicae*, ki jo je kot *musica mundana*, *musica humana*, in *musica instrumentalis* zasnoval Boetij v občudovanju glasbenega trojstva, treh pojavnih oblik glasbe, ki ureja svet, naravo in prek zvočnih harmonij tudi človeka. V tem je videti tudi glasba kot poseben del čudežno in skrivnostno urejenega sveta, ki dopolnjuje spoznanja aritmetike, geometrije in astronomije. Le pri glasbi se čisto védenje dopolnjuje še z moralo, kot je poudaril Boetij. Tako je tudi *Pogled zvezd* zasnovan kot refleksija skrivnostnega sveta, ki nas obdaja in v določeni meri določa oz. smo prek skrivnih razmerij, v katere je ujeto naše življenje, določeni skupaj z njim. Ježeva glasba ne določa »zvezd«, ki predstavljajo alegorijo našega bivanjskega prostora, ampak jim prisluhne, jih ne komentira, ampak z njimi sodoživlja prostor, ki je omejen, pa hkrati neskončen, ki je hipen, pa hkrati večni, ki je nebogljen in ničn, a hkrati vsemogočen in vsebosegajoč. Podobno kot v *Pogledu narave*, v katerem predstavlja besedilo niz nepomenskih zlogov, je tudi v *Pogledu zvezd* besedilo oddaljeno od običajnih pesemskih predlog, ki si jih skladatelji jemljejo za uglasbitev. Glasba kot ozvočena aritmetika in geometrija tako dopolnjuje tudi astronomska spoznanja. Zato si Jež za besedilo jemlje imena ozvezdij zodiaka, imena planetov, naslove astronomskih razprav in različnih astronomskih pojmov. Pri tem podobno kot v *Do fraig amors* nekako samoumevno povezuje tudi različne jezike med seboj.

Pomembna novost, ki se pri Ježevem komponiranju nekako samouevno vse jasneje izkristalizira, je, da glasba ni le komentar k besedilu ali njegova vsebinska dopolnitev, temveč raste glasbena pripoved v skupni korelaciji med tekstom in glasbo samo. V tem spoju se glasba razpleta kot ozvočeni izraz človekove majhnosti pred vesoljnim nebom, ki v nas zbujajo občutja nelagodja, strahu, veselja, očaranosti, žalosti, ironičnega posmehovanja, negotovosti in trdnosti. In v nas sprožajo najglobljo refleksijo, ki se preljuje

v objektivni znanstveni nauk ali pa slutnjo metafizičnih dalj. In kot posrečeno ugotavlja Borut Loparnik, združuje kantato *Pogled zvezd z Brižinskimi spomeniki* Kantovo občudovanje na eni strani moralnega zakona v sebi in zvezdnega neba nad nami.

Kantato *Pogled zvezd* skladatelj razdeli na sedem prizorov, ki jih loči med seboj raba različnih pevskih skupin: *Občudovanje nočnega neba* (hrepenenje; ženski tercet), *Igra z živalskim krogom* (scherzozno nasprotje med resničnostjo in usodo; zbor), *Medigra* (orkester), *O davnih astronomskih spoznanjih* (premišljevanje ob delih starih učenjakov; moški oktet), *Medigra* (orkester), *Vesolje in človek* (dramatično spraševanje o današnjem svetu; vse pevske skupine), *Klici k zvezdam* (k nedosegljivemu, sanjskemu, ponotrzanjenemu; ženski tercet). Glasba polnega orkestra barvitih kombinacij, nenavadnih ritmov, živalnih impulzov ter mogočnega vokalnega korpusa se končno izteče v tihi mir, ki vodi v skrivnostno brezčasje. Čeprav se Jež na videz torej osredotoča na neke vesoljske dalje zvezdnega neba, je po drugi strani hkrati zavezan glasbeni meditaciji o človeku in njegovi usodi. In navkljub izraziti modernistični glasbeni govorici ostaja hkrati zavezan tradicionalnim kategorijam, »izrazni« prepričljivosti glasbe, »ekspresivni« zgovornosti muzične umetnosti.

Kot pravi sam, ostajajo torej temeljne značilnosti njegove glasbe »spontanost, moč, prepričljivost«<sup>5</sup>. V teh kategorijah srečamo iskrenega ustvarjalca, ki je v svojem hrepenenju po glasbeni lepoti voljan slediti tudi najbolj oddaljenim sledem, prehoditi tudi povsem neizhojene poti in si v goščavi neznanega izkrciti prostor, ki ga na poseben način ožarijo sonce, luna in zvezde.

## Literatura

Barbo, Matjaž. *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

Jež, Jakob, "Na festivalu SIMC-e u Pragu," *Zvuk* 80 (1967): 58.

Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.

Rijavec, Andrej. "Do fraig amors' Oswald von Wolkensteina kao kantata slovenačkog kompozitora Jakoba Ježa iz godine 1968." *Zvuk* 1982/4: 34–38.

Škulj, Edo, ur. *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti*. Ljubljana: Družina, 1991.

---

<sup>5</sup> Jakob Jež, "Na festivalu SIMC-e," 58.

## Summary

In his modernist search for the pure expression Jakob Jež resorts to a clearer formal and textural reduction, which cleanses his musical language of every redundancy. Initially, he tests his new ideas within pure instrumental music, in the world beyond the concepts, beyond any semantic meaning. In the consistent neglecting of tonal centres, Jež approaches dodecaphonic structures.

This leads Jež to vocal music and to a more intense interaction of music with the text, sentence, verse and word, its meaning and the sound of its syllables, morphemes and phonemes in an elevated musical game. His music becomes a creative combination of vocal and instrumental language. In modernistic expression, however, he remains loyal to unique complementary and overlapping coexistence of vocal and instrumental paradigms (*Reflections of Hajam's Verses*, 1967; *Iacobi Galli disticha*, 1969). Music is not just a commentary on the text or its complement; a musical narrative grows in a common correlation between the text and the music itself.

One of the peaks of his musical expression, characterized by the exceeding of the genre boundaries, is reached in his cantatas. There, he connects the content of a selected text with the expressive force of modernist musical language, which eludes simple semantisation of the textual content. His selection of texts shows an ever-intensifying and increasingly apparent attachment to the world of the distant past, in which he understands the wisdom that goes beyond the unpleasant reality of modern times, in which the truth breaks along the rough boundaries of dictation, lies, and self-inflated empty vapidness. It seems as though Jež's withdrawal into the world of the past remains archaic, folk, and star-like, remotely recalling the genuine man's longing for the "pastoral" beauty of the most fundamental issues. Jež's cantatas *Do fraig amors* (1968), *Brižinski spomeniki* (1970) and *Pogled zvezd* (1974) offer a glimpse into spatially and historically remote worlds and are painted with a sharp contemporary musical expression in which the composer finds, as he puts it, "spontaneity, power and conviction" of music.



**Gregor Pompe**

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

## ZBOROVSKA USTVARJALNOST LOJZETA LEBIČA

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

### Izveček

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

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

### Abstract

#### Choral compositions of Lojze Lebič

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

**Keywords:** Lojze Lebič (1934), choral music, Slovenian music, music of the 20<sup>th</sup> Century

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

---

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

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

Toda še bolj presenetljivo kot takšna žanrska uravnoteženost na ravni skladateljevega celotnega opusa je spoznanje, da je Lebič v vsakem izmed svojih kompozicijskih obdobjih vsem žanrom posvečal približno enako mero svoje pozornosti (gl. tab. 1). Sam sem Lebičev opus periodiziral v pet obdobj<sup>4</sup> – (1) leta iskanja, prevzemanja znanih kompozicijskih obrazcev in izrazi (1951–1962/1965), (2) leta »trganja« iz »domačnosti« in tradicije (1962/1965–1968), (3) obdobje visokega modernizma (1969–1977), (4) čas prepraševanja modernističnih mej (1977–1985) ter (5) individualna izraznost, idejna izčiščenost, osebna pomiritev modernizma in tradicije (1986–) –, ki nekako po vsebini, slogovnih značilnostih in tudi letnicah sovpadajo s skladateljevim lastnim razločevanjem štirih obdobj<sup>5</sup>, ki se raztezajo od »šolskih let«, v katerih naj bi okleval med pozno romantiko in neoklasicizmom, šestdesetih let, za katere naj bi bila značilna »zaverovanost v glasbeni material, strukture, sistematike«,<sup>6</sup> po izzvenu študentskih nemirov naj bi se povečala družbena občutljivost, kar se v glasbi odraža v obliki razredčene teksture, upočasnjene dogajanja in nove melodičnosti, medtem ko v zadnjem obdobju, ki ga zaznamujejo kriza identitete, sproščenost in odprtost v različne glasbene smeri, ne čuti več »ovir pri prestopanju estetskih mej tako do ljudske glasbe, stare, zunajevropske glasbe«. <sup>7</sup> V vsakem izmed teh obdobj so žanri zopet več ali manj uravnoteženi z nekaj značilnimi izjemami. Tako deloma odstopa prvo, »učno« obdobje, v katerem prevladujeta vokalna in vokalno-instrumentalna glasba, zato je v tem času delež zborov v celotni skladateljski produkciji večji. To ne preseneča – gre za tipični davek slovenski glasbeni tradiciji, ki je ob slabših infrastrukturno-institucionalnih pogojih v drugi polovici 19. in tudi prvi polovici 20. stoletja gojila predvsem zборе, samospeve in klavirsko glasbo, takoj po drugi svetovni vojni pa so Lebičeve rojstne Prevalje sodile tudi v odmaknjeno okolje in Lebič sam priznava, da je simfonični orkester prvič slišal v živo, ko mu je bilo šele dvajset let<sup>8</sup> – glasba, ki jo je lahko slišal pred tem, je bila povezan predvsem s tistim, kar je skromno okolje premoglo: cerkvene orgle in kor, ljudsko in zborovsko petje. Nasprotno pa je Lebič nekaj manj pozornosti posvečal zborom v času visokega modernizma, kar ponovno ne preseneča, saj je prav modernizem skušal potrgati vse vezi s tradicijo – na Slovenskem bi to prav gotovo moralo pomeniti obračun z zborovskim žanrom. Tudi sam skladatelj je leta 1967 poudaril, da »danes le redki skladatelji resno in z današnjimi stilnimi merili še pišejo za zборе«, <sup>9</sup> toda sam se očitno ni prištel med take, saj je ohranjal kontinuiteto pisanja za

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

3 Prav tam, 153.

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

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

6 Prav tam.

7 Prav tam.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Spremembe se dotikajo tudi priredb ljudskih pesmi (2). Lebič kot sedemnajstletnik pričinja s priredbo pesmi *Ta drum? lca je zvomlana* (1951), ki se umešča v krog tipičnih enostavnejših priredb ljudskega gradiva, saj vanj posega zelo previdno zgolj s subtilnimi harmonskimi rešitvami, toda le devet let kasneje se v adaptaciji ljudske pesmi *Visoki rej* (tej so dodane še druge) že kažejo bolj »avanturistični« znaki, zaradi česar bi bilo bolj smiselno kot o priredbi govoriti o svobodni obdelavi. Mešani zbor je zasnovan kot neke vrste veriga variacij, ki se od osnovne ljudske melodije, sprva samo »okrašene« z dodatnimi kontrapunktičnimi glasovi in podprte s pedalno harmonijo, vse bolj oddaljujejo in z značilnimi stopnjevanji in kriki vse bolj premikajo v sfero osvobojene modernistične

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

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

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

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

zvočnosti. Ljudska pesem predstavlja skladatelju izhodišče za lastno glasbeno imaginacijo. Osnovna melodična celica izbrane ljudske pesmi določa praktično vse skladateljeve odločitve, toda na zunanji ravni identifikacija med ljudsko pesmijo in zborovsko skladbo ni več premočrtna. Melodija ljudske pesmi služi kot zaloga za melodične variante, nekakšno motivično delo. Material za vse glasove izhaja iz originalne melodije, toda hkrati postaja njihova vloga poudarjeno semantična, saj je v središču skladateljevega premisleka bolj kot prezentiranje melodije dejansko glasbeno približevanje osnovni atmosferi besedila. Lebiča zanima ravnovesje med originalnim glasbenim »tekstom« in odtegotovanjem od njegovih konotacij, povezanih z »izgubljeno idilo«. Original je tako vseprisoten (na ravni strukture in materiala), a paradokсно hkrati manjka (na osnovni zunanji ravni). Na tak način Lebič potrjuje svojo osnovno misel, da naj bi bila priredba ljudske pesmi »neke vrste prevod v drug jezik, skozi katerega pa mora vendarle sijati nepotvorjena prvobitnost«. <sup>14</sup> A Lebič ohranja ob priredbah ljudskih pesmi nenavadno dihotomijo, saj poleg takšnih umetelnih priredb (podobno kot *Visoki rej* so zamišljene še priredbe *Fčelica zleiteila*, *Pesem od zarje* in *Luba vigred se rodi*) ohranja tudi tip enostavnejše harmonizacije, ki ne posega bistveno v material ljudske pesmi (*Trauniče so žie zalene*, *Šocej, moj sel*, *Povej, povej*, *Zmeraj moram vandrat*) – v tem najbrž pozvanja skladateljevo lastno spoznanje o davku romantični subjektivnosti. Toda ob tem ne gre spregledati najpomembnejše spremembe v Lebičevem zborovskem opusu – povečanemu deležu skladb, ki so v žanrskem pogledu nekakšni križanci med zborom, kantato, ritualom, vokalno-instrumentalno skladbo in scensko kompozicijo (3). V takšni vmesnosti gre najbrž prepoznati tako Lebičevo odpiranje postmodernističnim težnjam po sopostavljanju glasbe različnih provenienc (modernistični postopki, ljudski okruški, prvobitna ritualnost, namigi na etnično glasbo neevropskih narodov) kot tudi željo po vsebinskem preseganju preprostih zborovskih del, saj je zdaj uniji med besedo in glasbo pogosto pridružen še prostorsko-scenski in/ali instrumentalni moment.

Takšne spremembe jasno najavlja že skladba *Spomin* (1976) za mladinski ali ženski zbor, recitatorja in tolkala, ki je nekakšen povzetek oziroma, po skladateljevih besedah, »lepljenka« iz glasbe za radijsko igro *Drezanje v kamen* Franceta Puntarja (1936–2013), izvajati pa jo je mogoče na dva načina, koncertno-statično ali scensko. V marsikaterem pogledu skriva skladba, ki ni doživela pomembnejših ponovitvenih izvedb, zametke mnogih idej, ki jih bo Lebič razvil in poglobil v prihodnjih dveh desetletjih, zato se zdi, da je radijska igra skladatelju nudila medij za preizkušanje določenih novosti in tudi za prestopanje slogovnih ravni. Tako imamo v prvem delu skladbe opravka še za značilno modernistično zborovsko teksturo, medtem ko nadaljevanje prinaša zmehčano in statično harmonsko sliko, v ponavljanju preprostega gradiva pa lahko ugledamo celo nekaj spogledovanja z minimalizmom. Oboje bo zaznamovalo tudi naslednjo skladateljevo skladbo, *Tangram*, tako da lahko najbrž upravičeno domnevamo, da je skladatelj v glasbi za radijsko igro preizkušal zanj nove glasbene postopke in »terene«, ki jih je nato prečiščene uporabil v delu za komorni orkester.

Zborovska »lepljenka« je sestavljena iz štirih naslovljenih delov, »Samogovora«, »Pesmi«, »Plesa« in »Kode«, pri čemer je dobršni del prvih treh delov ujet v ponavljalna

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

znamenja. V »Samogovoru« zbor in tolkala večinoma ozvočajo besedilo recitatorja – skladatelj govori o »fonetični ilustraciji besedila«. <sup>15</sup> Opraviti imamo s šepetanjem, sikanjem, polglasnim govorjenjem zborovskih solistov, prostim izgovarjanjem besedila, šumenjem in zavijanjem. Zbor ustvarja skrivnostno zvočno atmosfero, ki nas navaja na nekaj oddaljenega, nekaj, kar je skrito v našem spominu. V »Pesmi« se takšen fonetični zvočni svet umakne statični harmoniji – tonalna podoba je modalna – in to deloma poživljajo le gibanja v posameznih glasovih. Statičnost je povezana predvsem z izenačenjem vertikale in horizontale: skladatelj na različne načine oblikuje v statične grozde modalne tone, kar daje hkratni občutek harmonske negibnosti in melodične razgibanosti. Podobno je harmonsko zasnovan sledeči »Ples«, ki ga na ritmični ravni poganja predvsem ponavljajoči se kratki motiv padajočih tonov. Ta se najavlja že ob koncu »Pesmi«, v središču »Plesa« pa njegovo konstantno ponavljanje v drugem glasu zbora in tolkalih daje občutek minimalistične izčiščenosti, ki jo še krepi modalna harmonija, prevzeta iz prejšnjega odseka. Isti motiv se prenese v sklepno kodo, kjer skladatelj ponovno sestavlja nove harmonije iz modalnih tonov in z največjo razširitvijo ambitusa in največjo gostoto glasov dosega višek na besedilo »iz veselja«. Pomiritev je ponovno v znamenju »minimalističnega« motiva, nato se tekstura postopoma preveša v uvodno atmosfero izgovarjanj, šepetanj in labializacij, ki prinašajo prebujene alikvotne tone, s čimer skladatelj ciklično zaokrožuje skladbo.

Toda pravi premik v smer žanrske in vsebinske širitve pomenita skladbi, nastali leta 1986: *Urok* in *Fauvel '86*. V *Uroku* se jasen premik kaže že na ravni izbranega besedila – če je v zgodnjih obdobjih Lebič prisegal predvsem na impresionistična besedila ter se tako naslonil na tradicijo slovenske pesniške in glasbene moderne (J. Murn Aleksandrov in D. Kette) ter nato večjo pozornost namenjal eksistencialističnim modernistom (D. Zajc, G. Strniša), se je v *Uroku* zatekel h kratkim fragmentom ljudskim pesmi, urokom oz. zagovorom, ki nimajo posebne literarne teže in sporočilnosti, a izkazujejo s svojimi nenavadnimi kombinacijami vokalov in ponavljanji visoko stopnjo muzikalnosti. Izbrani tekst, glasbeni material, njegova obdelava in formalne rešitve jasno namigujejo na idejo ritualnosti, magičnega zaklinjanja, bližine s prvinskimi občutji. Lebič se skuša torej s svojo glasbo približati starodavnemu glasbenemu izrazu, človeško-naravni prvinskosti. Paradokсно so kompozicijsko najbolj inovativni odseki v resnici poizkusi simulacije starodavne glasbe.

Forma skladbe je sestavljena iz epizod oziroma posameznih urokov (»Zoper otôk«, »Zoper kačji pik«, »Zoper hudo kri«), ki so med seboj povezani preko uvodnega glasbenega domisleka, ki prevzema celo rondojske poteze in opravlja pomembno oblikovno funkcijo, saj nastopa praktično na vseh pomembnih oblikovnih šivih. V skladu s starodavno prvinskostjo ostaja vokalni ambitus skozi celotno skladbo precej ozek, posamezni odseki se gradijo predvsem iz ponavljajočih se ritmičnih obrazcev.

Za uvodni domislek je značilen skok čiste kvarte navzgor in v drugem delu poltonsko kroženje okoli tona *es*. Prvi zagovor v ospredje postavlja ritmično dimenzijo: vokalisti šepetaje izgovarjajo besedilo, pri čemer s priročnimi tolkali (kamenčki ali palčke)

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

poudarjajo konzonante in ritmično komponento. Posamezni obrazci se ponavljajo in naslojujejo, dokler nad njimi solisti ne vstopajo z »zateglimi glissandi«, v katerih je mogoče prepoznati podobno simulacijo arhetipsko ljudskega, kot jo kasneje srečamo v *Hvalnici svetu*. Med solističnimi glissandi ostali zboristi postopoma prevzamejo drugi obrazec – četrttonsko osciliranje okoli tona *f*, ki je očitno prevzeto iz drugega dela uvoda in opravlja funkcijo prehoda.

Nov nastop uvodnega domisleka služi kot prehod v nov zagovor. Tudi ta nastaja z naslojevanjem preprostih ritmičnih obrazcev, pri čemer so ti zdaj peti. Vsi obrazci uporabljajo enako malostopenjsko lestvico (trije toni), le da je vsak transponiran na svojo tonsko višino in zato skupno zapolnjujejo devettonski prostor. Po doseženi največji gostoti pričnejo posamezni obrazci razpadati v izrazitejše melodične okruške, ki črpajo iz za Lebiča značilne lestvice, ustvarjene s kombiniranjem celih tonov in poltonov (gl. prim. 1). Melodični okruški so med glasove razmeščeni kanonično, motivično pa so vedno bolj deljeni in vodijo do viška s kvartno-kvintnimi akordi. Prvemu višku sledi vnovično zgoščanje s pomočjo naslojevanja ritmičnih obrazcev, ki tokrat zajemajo pet različnih tonov (*d, e, g, a, h*), po višku na kvartsekstakordu B-dura pa sledijo vstopi krikov »urok« in novi improvizacijski obrazci, ki se postopoma ponovno »pretopijo« v material prehoda, torej četrttonsko osciliranje okoli tona *f*. Zadnji urok se motivično napaja pri uvodnem domisleku, ki ga postopoma razbijajo ponavljajoči se obrazci izgovarjanja, glissandov in breztonskega petja. Ob koncu sledita le še vzklík in kratek izdih, ki naj bi ga pevci ob izvedbi teatralično podkrepili – Lebič namreč v partituro zapiše: »'... zagovornik dahne čez desno ramo ...' – tudi pevci storijo tako«. Na ta način prevzema skladba tudi enostavne gledališke prvine in se želi še bolj določno približati primarni ritualnosti, zaklinjanju. Prav takšne geste in številni ponavljajoči se obrazci, potopljeni v gosto, mestoma celo aleatorično teksturo, v resnici služijo kot sprožilci semantičnih asociacij in »mehčalci« modernističnega hermetizma. Izhod iz krize modernizma se torej kaže v starodavnem, »močno« predmodernističnem izročilu, kar Lebiča približa nekaterim baltskim zborovskim skladateljem (V. Tormis, B. Kutavičius).

### Primer 1: *Uporaba umetne lestvice v Uroku.*

The image shows a musical score for three vocal parts (I, II, III) and piano accompaniment. The lyrics are in Slovenian and describe a ritualistic or ecstatic scene. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (mf, mp). The lyrics are:
   
I: a - li be - la, bo - di črn a - li čr - na *mf* - di ze - len al' ze - le - na *mf* - di ghu - a - li du - ha
   
II: *mf* bo - di rde - a - li rde - ča bo - di mu - tast a - li mu - ta - sta bo - di
   
III: *mp* bo - di bel a - li be - la, bo - di črn a - li čr - na bo - di bel a - li be - la, bo - di črn a - li čr - na bo - di bel a - li be - la, bo - di črn a - li čr - na bo - di bel a - li be - la, bo - di črn
   
Piano accompaniment:
   
- di, bo - di, di, bo - di, di, bo
   
a - li čr - na bo - di, di, bo



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

Skladatelju je besedilni koncept pripravila žena Jelena Ukmar, poleg odlomkov iz francoskega srednjeveškega originala pa so v skladbi uporabljene tudi pesmi in prepesnitve Janeza Menarta ter fragmenti poezije Milana Jesiha in idej Petra Kušarja.<sup>16</sup> Lebičev namen kljub uporabi srednjeveškega glasbenega materiala (*Roman de Fauvel* je precej gosto posejan z notnimi zapisi) ni bil obnavljati zgodovinske situacije, temveč s pomočjo zgodovinske primere jasno zarisati aktualni trenutek, s čimer je *Fauvel '86* dobil izrazito družbenokritične podtone, zato ga je z današnje zgodovinske distance mogoče razumeti kot precej jasen opomnik takratni oblasti, ki pa se na delo ni odzvala. Lebič priznava, da je skladba »nastala iz neke 'svete jeze' družbene kritičnosti«.<sup>17</sup> Seveda pa skladatelju druženje starega in novega ni služilo le kot sredstvo za vzpostavljanje kritičnega odnosa, temveč prinaša pomembne spremembe tudi na slogovni ravni: neposredno soočanje srednjeveškega glasbenega materiala z modernističnim (harmonski grozdi, razširjene vokalne tehnike, aleatorični obrazci) lahko razumemo kot tipično postmodernistično sopostavljanje dispartnega materiala, zato da bi iz teh drastičnih kolizij izstopili povedni elementi. Ti so v primeru *Fauvela* jasno povezani z družbenokritičnimi ostmi, naperjenimi proti aktualni oblasti. Podobno asociativnost dosega Lebič z drugim dihotomičnim soočanjem: v forme in logiko umetniške glasbe vdirajo namigi na popularno glasbo (neprekinjeni ritmični utrip, agresivna elektronska zvočnost), ki jo je podobno kot v glasbi A. Schnittkeja mogoče razumeti kot šifro za »padlo« glasbo in tako posledično za zlo.

Pomemben dodatni povedni element je povezan z dejstvom, da je *Fauvel* namenjen scenski izvedbi (nekatera scenska napolila je skladatelj trdno fiksiral v partituri), da postanejo gibanje zbora na odru (koreografijo za krstno izvedbo je pripravila Ksenija

<sup>16</sup> Borut Loparnik, »Lojze Lebič, Fauvel 1986. Priloži razumijevanju«, *Zvuk* 4 (1989): 60.

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

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

Skladbo sestavlja v skladu s kratico naslova dela šest neprekinjenih stavkov, vsak pa je povezan z eno izmed Fauvelovih nečednosti, pri čemer vsak stavek razpada še na posamezne odseke, ki razkrivajo ciklično zasnovo dela (ponavljanje materiala). Prvi stavek, »Flatterie« (Priliznjenost), služi za predstavitev glavnega »junaka«, scensko pa je v središču postopno prihajanje zbora na oder in njegovo osvetljevanje. Drugi stavek, »Avarice« (Skopost), prinaša s svojo močno ritmičnostjo jasen kontrast. Prvi odsek, »Lakomnost« (II/A), vzpostavlja značilen ritem z menjavanjem dvodobne in tridobne mere, ki ga vzpostavljata moški zbor z ritmičnim izgovarjanjem fonemov in zlogov a-va-rice ter udarjanjem z nogo ob tla in tolkala. Takšen močan ritem se izteče v »Pesem oblasti« (II/B), prvi vdor srednjeveške glasbe (na misel pride baladni slog Philippa de Vitryja, ki bi lahko bil tudi eden izmed avtorjev glasbe v rokopisu *Roman de Fauvel*<sup>18</sup>). Gre za duet dveh falzetistov (forma izdaja poteze oblike bar), ki ju spremljajo ustrezni historični inštrumenti (kljunasta flavta in kraguljčki/tamburin). V tretjem stavku, »Ulenie« (Nizkotnost), prihaja celotno glasbeno dogajanje iz zvočnikov oziroma iz dveh magnetofonskih trakov. Zvočna osnova je statičen industrijski šum na prvem zvočniku, iz drugega prihaja polglasno, nervozno recitiranje zbora v obliki zamaknjenih ritmičnih imitacij, nad katerimi plete Fauvel svoj Monolog (III/A). Tem osnovnim plastem je v nadaljevanju (III/B) dodan enakomeren tolkalni utrip, ki je sprva koračniški, nato pa vse bolj prestopa v jazzovski beat, ki tu služi kot šifra za nižjo glasbo, glasbeno zlo, obenem se ritmično izgovarjanje zbora spremeni v prepevanje enakomernih, v ambitusu ozkih melodičnih obrazcev. Ti se iztečejo v novo srednjeveško pesem »Quomodo cantabimus ...« (III/C, ponovno imamo opraviti z obliko bar), katere melodične in tonalne obrise najprej nakazuje ritmično svobodna linija kitare ali lutnje, nato pa melodijo v E-duru prevzame solistični glas, ki se sam spremlja s trianglom oziroma kraguljčki. Iz pedalnega tona e se izvije zbor »Iz temne smo in svetle polovice ...« (III/D). Glasba iz zvočnikov se prelije v naslednji stavek, »Variété« (Nestanovitnost čudi): pedalni ton na kitari, dosežen z lokovanjem, služi kot osnova za udarce na kamenčke in monolog Fortune (IV/A), v katerega posega zbor s clustrskim izgovarjanjem latinskega besedila v ženskem zboru. Sledi ritmično izgovarjanje francoskega besedila v moških glasovih, ki ga z odmevi

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



(III/C), tokrat z drugim besedilom (»Pour re couvrir aleiance ...«; V/B). Sklepni stavek, »Lâcheté« (Strahopetnost), je zasnovan kot premočrna gradacija, ki nastaja v obliki soigre med zvoki z magnetofonskega traku (posamezni nastopi zvokov in transformacije so kontrolirani časovno z logiko zlatega reza) in zborom. Osnovno prvino na traku predstavlja postopno pospeševanje osnovnega ritmičnega pulza, ki od enakomernega koračniškega prehaja v zmeraj bolj gosto nervoznega oziroma takšnega, ki jasno aludira na sodobno popularno glasbo, pravi tehno beat. Zbor se temu ritmičnemu stopnjevanju najprej »zoperstavi« z menjavanjem samoglasnikov na enem tonu, kar daje značilno alikvotno zvočnost, nato sledi dosledna ponovitev odseka iz prvega stavka (»Najava zla«) z oscilacijami kromatičnih kompleksov in kratkimi figurami solistov. Dinamika se stopnjuje z novimi zborovskimi obrazci in zavijanjem sirene, na višku pa sledi »Kadencia pripovedovalca«. Odrezavo petje besedila »Iz temne smo in svetle polovice«, kombinirano z ritmičnim izštevanjem imen nečednosti, vodi do sklepa, ki se pričinja z ozkimi poltonskimi gibanji v značilnih »organumskih« vzporednih kvintah (zelo podoben efekt malo kasneje srečamo v zborovskem delu »Mozaiki« iz ciklusa Ajdna), ki se odprejo svetlejšemu, obogatnemu Des-duru, ki skladbo zaključí v optimistični noti (»in sanje so, da verujemo vanje«).

Kljub svoji izraziti družbeni kritičnosti skladba ni doživela političnih napadov, prav nasprotno, ustvarjalci predstave (poleg skladatelja še koreografinja Ksenija Hribar in zborovodja Jernej Habjanič) so za scensko predstavo prejeli nagrado Prešernovega sklada.

**Tabela 2: Struktura Fauvela '86<sup>19</sup>**

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

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

Pomembna poteza skladbe *Fauvel '86* je torej družbena kritičnost, ki zaznamuje še dve drugi podobni skladbi. *Hvalnico svetu* (1988), v katerih Lebič poleg zborovskih moči ponovno uporablja tudi nekaj instrumentov, bi lahko razumeli tudi kot nekakšna ekološko svarilo pred pretiranim zlorabljenjem njenih virov, uničevanja njenih lepote in tudi nerazpoznavne, mistične notranje logike. Podobno velja tudi za skladbo *Vrtiljak* (2006) za mešani zbor z instrumenti s podnaslovom »Godba na potapljujoči se ladji«, napisano na odlomke iz pesmi Mirana Jarca (večinoma iz pesmi *Vrtiljak* in ciklusa *Godba na potapljujoči se ladji*). Tokrat je aktualna družbenokritična ost uperjena v navidezno vsakdanje potrošništvo, zabavljaštvo, ki prikriva resnico o popolnem nihilizmu (»Kje si, kje si, Bog, o Bog!?)«) in izpraznjenosti sveta, ki tone v siromaštvu povprečnega in duhovnem vakuumu. Iz tega raste osnovna ideja skladbe, ki je kontrastno razpeta med razgibanimi, ritmično, torej »plesno« poudarjenimi odseki in izmiritvenimi mesti, v katerih je mogoče najti nekaj kontemplacijskega miru, drugače pa je skladba formalno bolj odprta in zasnovana kot stopnjevalno nizanje odsekov.

Skladba se pričinja s podobnim efektom in materialom kot zbor *Upanje*, pri čemer je ponovno možna scenska izvedba s počasnim prihajanjem zboristov na oder in osvetljevanjem odra (besedilo govori: »Zaprmo okna, prižgimo luči«). Tudi v *Vrtiljaku* zboristi neodvisno, polglasno in šepetaje izgovarjajo praktično celotno besedilo zbora, temu pa se postopoma pridružujejo intervencije tolkal, reverberacije nezvočnikov posameznih solistov in nato tudi solistično petje v ozkem ambitusu od *f* do *a*, dokler celotni zbor ne doseže unisono tona *f*. Šele nato predstavi Lebič osnovni material skladbe – spet gre za znano lestvico, v kateri se izmenjujeta cel ton in polton. Unisono pozivanje po zapiranju oken in prižiganju luči se tako zaustavlja na na videz clustrskih akordih, ki pa so v resnici samo vertikalni »prevodi« tonov lestvice (*d-es-f-ges-as-a*). Naslednji odsek prinaša kontrasten, ritmično razgiban, »plesni« material: zbor v ostanatnem ritmu izgovarja besedilo »plešimo, pevajmo, vriskajmo«. Ob ponovni vrnitvi na začetni poziv (»Zaprmo okna, prižgimo luči«) se Lebič »vrača« k lestvici, le da jo zdaj uporabi v horizontalni, torej melodični maniri: vsi glasovi so vpeti v postopno dviganje po »lestvičnih« tonih, po doseženem najvišjem akordu pa sledi novo stopnjevanje. Ta se izvije iz nedoločnega mrmranja solistov in basovskih figur glasbil, v katere se vriva izgovarjanje besedila, petje na enem tonu, dokler se tekstura ponovno ne zgosti v napetih akordih. Med krajše tolkalne medigre je ujeto še resignirano spraševanje »Kje si, kje si, Bog, o Bog!?)« v akordih, izpeljanih iz tonov lestvice.

Naslednji odsek ponovno prinaša ritmično stopnjevanje, torej »plesni« element. Značilno je nizanje različnih ostanatnih obrazcev v klavirju in tolkalih, nad katerimi se gostijo dvigajoče se vokalne figure, dokler skladatelj ne doseže viška na terčnih oscilacijah terčnega akorda (*gis-h-d-f-a-c-e-g*). Sledi spuščanje z glissandom in vnovično »iskanje« Boga v nizu funkcijsko nepovezanih trizvokov (F-dur, Es-dur, fis-mol, B-dur), dokler se tok ne zaustavi na »obogatnem« B-duru, ki služi kot pedalna harmonija, nad katero se oglašajo samo še utrinki ritmičnih izgovarjanj »plešimo, rajajmo, vriskajmo« in solo mezzosoprana s pomenljivim besedilom: »A mož skrivnostno smeje ročico glasbila vrti in premirno motri neobičajnih ujetnikov ples.« Od tu naprej sledi ponovno spuščanje z glissandi, ki jasno slika potapljanje ladje, iz katere le še poredko prihajajo ritmična,

»plesna« izgovarjanja. Tik pred koncem nastopi nov »plesni« odsek, tokrat v izrazitem swingovskem ritmu (2:1), s katerim Lebič oponaša logiko sodobne zabavne industrije in tako doseže višek ironije – kljub temu da ladja neizogibno tone, nebrzdano in neosveščeno rajanje ostaja.<sup>1</sup>

Če izkoriščajo skladbe *Fauvel '86*, *Hvalnica svetu* in *Vrtiljak* obogateno zasedbo z dodanimi glasbili in prostorsko-scensko uresničitvijo, potem služijo takšni žanrsko-zasedbeni preskoki drugačnim namenom v skladbah *Ajdna* in *Urok*. Obe namreč skušata oživljati primarne, ritualistične občutke in se zdi, da želita pomešati inovativno s starožitnim. Toda poleg družbeno-kritičnega in mistično-ritualnega je za nekatera Lebičeva poznejša žanrsko izmuzljiva zborovska dela značilno tudi bolj odločno pogledovanje proti transcendentalnemu. To velja tako za kantatom *Božične zgodbe – Puer natus ...* (2000) za sopran, bariton, mladinski zbor, mešani zbor in orkester kot tudi za skladbo *Upanje* (2000) za mladinski ali ženski zbor z dodatnimi glasbili (kljunaste flavte, okarina, melodika). Izbrana srednjeveška besedila v kantati so seveda zvezana tudi z glasbo, to je z gregorijanskim koralom in nekoliko kasnejšo srednjeveško melodijo pesmi »Resonet in laudibus«, ki pa ju Lebič samo nakazuje in ne prevzema v celoti. Temu je prikrojen tudi oblikovni model: skladba je sestavljena kot zaporedje petih stavkov, vendar daje predvsem občutek niza pesmi, med katere so vstavljeni krajši instrumentalni vložki, ki služijo kot prehodi, saj v njih ne nastopi pomembnejši glasbeni material. Takšna »pesemskost« odpira širok raster od citata gregorijanskega koral, simulacije organumske zvočnosti, protestantskega koral, slovenskega ljudskega petja do orkestrskega samospava, opernega dueta in umirjenega recitativa. Žanrska raznolikost je namenska, izhaja pa iz skladateljve osnovne ideje, da bi vzpostavil »ravnotežje med slovenskim domačijskim božičnim razpoloženjem in univerzalno glasbenostjo«. <sup>2</sup> Takšno ravnovesje skladatelj dosega s postopkom, ki niha med kolažnostjo in palimpsestnostjo – starinski, srednjeveški glasbeni emblemi se »izvijajo pa zopet vračajo in utapljuje v sodobnejšo zvočnost«. <sup>3</sup> Seveda je glasbena in vsebinska podoba kantate prilagojena naročilu RTV Slovenija za božični koncert leta 2000, ki je bil v živo oddajan v mednarodni eter, skoraj nekaj podobnega pavelja tudi za skladbo *Upanje*, ki je bila nastala za mednarodni projekt »Songbridge 2000« in je bila premierno izvedena na festivalu »Europa Cantat« v francoskem Neversu. Za skladatelja gotovo ni bilo nepomembno dejstvo, da je bil zborovski festival vključen v »Leto miru« pod pokroviteljstvom Združenih narodov in Unesca in da je bila osrednja tema tega leta »Glasba v službi miru«. Skladatelj je izbral dve besedili (Iz pomladnih pesmi Antona Vodnika in Pomladno željo Anice Černej), katerih »motivi [...] odpirajo pritajeno simboličnost«. <sup>4</sup> Vsebinsko povezavo izdajata že naslova pesmi: pomlad, ki je v središču obeh pesmi, je širša metafora za željo po sreči, ljubezni, celo življenjskem prerajanju – skupni imenovalec takšnih asociacij, na nevsiljiv način povezanih s krovno temo leta, pa je prav gotovo upanje, prebujanje nežnih čustev.

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

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

3 Prav tam.

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

Skladatelj je skladbo zasnoval v obliki trizborja, s katerim pogosto dosega značilne efekte odmeva. Takšna igra daje znotrajglasbeni občutek prostorsкости, ki ga skladatelj še nadgrajuje s številnimi mesti, ki omogočajo poudarjeno scensko realizacijo skladbe: tako je z začetnim prihajanjem zboristk na oder in končnim odhajanjem, »začudenostjo«, ki naj bi jo pevci izkazali ob petju besedila »kakor da ne moremo verjeti«, »razigrano kadenco« z vzkliki in petjem koral, ki naj bi se spremenil v nekakšen spev celotne »komune«. Toda tudi takšni »scenski« izstopi ostajajo na ravni simbolnega – skladatelj svojega dela ne opremja s plakatsko enostavno sporočilnostjo. Na ravni glasbenega stavka so skoraj izginili modernistični trki, robotost, zvočni eksperimenti, prednost pred njimi imajo bogate, »zmehčane« harmonije in mestoma celo melodični duktus, ki je zavezan Lebičevi značilni lestvici izmenjujočih se celih tonov ali poltonov, formalno pa gre za niz kontrastnih odsekov (A do F), v katerih skladatelj naniza več različnih glasbenih domislekov. Inštrumentalni del »scenskega« uvoda, ki ga je mogoče ob izvedbi izpustiti, je skladatelj prevzel iz skladbe *Od blizu in daleč*, zboristke pa ritmično neodvisno polglasno izgovarjajo isto besedilo, v katerem reverberacijsko izpostavljajo nezveneča nezvočnika t in s. Iz takšnega mističnega uvoda kljunastih flavt in meglene polglasnega žuborenja zboristov se izvije unisono ton *fis* oziroma prvi odsek (A), ki je zasnovan kot niz glasbenih domislekov. Drugi odsek (B) izpostavlja melodično linijo, ki se izteče v vzporedne kvinte in ponovne akordske odmeve. Melodična ideja se nato ponovi in prestopi v barvno igro izmenjavanja treh akordov, *es-mol*, *f-mol* in *B-dur*, ki jo dodatno poudarja oscilirajoča dinamika med *p* in *f*, sledijo pa ponovni akordski odmevi trizborja, v katere se vpenja »žuborenje« okarine. Naslednji odsek (C) je izrazito kontrasten in sloni na ponavljanju istega ritmičnega obrazca z značilno začetno sinkopo. V nadaljevanju je ritmični obrazec melodično bolj razgiban in vpet v počasno gradacijo, ki vodi do hitrejšega ritmičnega izgovarjanja besedila in nato tudi »razigrane kadence«, v kateri soprani vzdržujejo stalni ton *e2*, alti pa prinašajo aleatorične vzklike in krike, nekakšne »zvoke gozda«. Naslednji odsek (D) je povsem v barvnem znamenju. Zbor doseže široko razpeti *Des-dur* akord, ki ga nato obogati še dodana seksta *b*, nato se znova vzpostavi že znani sinkopirani ritmični obrazec, ki s ponavljanji vse bolj blede in se razpusti v šepetu in solistični *parlando* napovedi: »Začeli bomo peti.« Gre za najavo sledeče himne/koral (E), ki se jo sicer sme izpustiti, a njena osnovna ideja je, da bi se petju zbora pridružil širše poslušalsko občestvo, morda celo mednarodno, saj naj bi se ob ponovitvi koral besedilo Anice Černejeve pelo v *esperantu*. Preprosto melodično gradivo koral je skladatelj prevzel iz ljudskega napeva iz koroških Medgorij (v primeru večjega števila pevcev je skladatelj koral tudi harmoniziral – preostale harmonske glasove pa izvajajo melodike ali orgle). Koral se izvije v osek F, kodo, ki v zanosnem ritmu prinaša postopno vzdigovanje (med akordi srečamo v zaporedju *D-dur* in *E-dur*, ki sta si podobno kot odmevi v odseku B v funkcijskem razmerju tonike in dominante dominante) in končno »zaustavljanje« na obogatenih akordih *a-h-d-e* ter končnem *e-fis-a-h-cis-e*, ki bi se ga dalo tolmačiti kot obrat terčnega akorda *fis-a-cis-e(g)-h*.

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

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

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

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

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

8 Lebič, *Od blizu in daleč*, 117.



## Literatura

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

## Summary

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

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



**Stojan Kuret**

Konservatorij za glasbo Giuseppe Tartini Trst

## **LJUDSKO IZROČILO SLOVENCEV V ITALIJI V ZBOROVSKIH OBDELAVAH PAVLETA MERKUJA**

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

### **Izveček**

Prispevek analizira nekatere obdelave ljudskih pesmi Pavleta Merkuja, ki pričajo o njegovem odnosu do ljudskega izročila Slovencev v Italiji in posebni pozornosti, ki jo je skladatelj namenil kompozicijskemu stilu svojih obdelav. Merku je v ustvarjalnem procesu zaživel v ljubečem binomu jezika in glasbe, ki ga je spremljal do konca ustvarjalne poti. Znal je z glasbo ovrednotiti tekst in oplemenititi glasbo s tenkočutno izbiro tekstov. Prav tako je z dokajšnjo mero zdrave narodne zavesti opozarjal, iz pozabe obujal in verjetno kot zadnji pričevalec zapustil pristno in polnokrvno narodno izročilo zapuščenih in ob rob odmaknjenih Slovencev v Italiji. Posebno zanimiv je njegov odnos in povsem lasten pristop k odkrivanju vrednot in dragocenosti ljudskega izročila, ki so bistvene pri ustvarjanju zavesti in podlaga za razvoj vsakega naroda.

**Ključne besede:** Pavle Merku, zbori, obdelave, ljudsko izročilo

### **Abstract**

#### **Folk Tradition of Slovenians in Itay in the Choral Works of Composer Pavle Merku**

The article analyzes some arrangements of traditional songs by composer Pavle Merku, which testify to his relationship toward the folk tradition of Slovenians in Italy and to the special attention he gave to the style of his arrangements. Merku's creative process takes place in the midway between his two loves—language and music, both of which he nourished until the end of his career. He knew how to use music to evaluate the text and how to enhance the music by delicately selecting texts. Moreover, he, with a great deal of healthy national consciousness, revived and recorded, probably as the last witness, the genuine and full-blooded national heritage of forsaken and marginalized Slovenians in Italy. Particularly interesting is his relationship and his completely individual approach towards discovering the values of folk heritage, which are essential for developing national consciousness and the basis for the development of every nation.

**Key words:** Pavle Merku, choirs, arrangements, folk heritage

### **1 Pavle Merku, oris lika in dela**

Merkujevi zbori predstavljajo velik del skladateljevega opusa, ki ni bil še obdelan, analiziran in raziskan. V tem ustvarjalnem procesu je avtor našel sebe in razvijal svojo naklonjenost in ljubezen, ki ju je celo življenje delil med glasbo in jezikom. To dokazujejo vsa njegova vokalna dela. Z glasbo je znal ovrednotiti tekst in glasbo je oplemenitil s tenkočutno izbiro tekstov. Kot živi posrednik in povezovalc je s tem zbližal nepoznano poetiko italijanske literature s slovensko (tudi ljudskih pesnikov) različnih (tudi manj znanih) avtorjev obeh narodov in jezikovnih kultur. Prav tako je z dokajšnjo mero zdrave narodne zavesti opozarjal, iz pozabe obujal in nam verjetno kot zadnji pričevalec zapustil

pristno in polnokrvno narodno izročilo zapuščenih in ob rob odmaknjenih Slovencev v Italiji. Dolgoletno zbiranje in delo na terenu je znal kot jezikoslovec in glasbenik strokovno obdelati in tako ustvariti neprecenljivo zapuščino. Njegova raznolika zanimanja in znanstvena poročila se izpričujejo v velikem številu publikacij in najvišjih priznanj ter nagrad stroke in širše javnosti. Posebno zanimiv je njegov odnos in povsem lasten pristop k odkrivanju vrednot in dragocenosti ljudskega izročila, ki so bistvene pri ustvarjanju zavesti in podlaga za razvoj vsakega naroda. Bolj ko je spoznaval še živo ljudsko izročilo Slovencev v Italiji, bolj se je zavedal njegove velike vrednosti in globokega pomena za narod in se ga veselil s sferičnostjo pogleda raziskovalca in ustvarjalca.

Slovenci v Italiji so prav po zaslugi Pavleta Merkuja uspeli rešiti pred pozabo pomemben del bogastva ljudske kulture. Rezultat teh izkušenj je na več področjih prenesel in približal našim razmeram in potrebam. Znal je podrediti nemški red slovanski polnokrvnosti in ga po bregovih Soče, Nadiže in Tera pripeljati v odprte mediteranske vode večkulturnosti. Sam je bil že od rojstva poklican, da bi povezoval in zblíževal razlike romanske in slovanske kulture in jezikov. Opredelil se je za Slovence, ne da bi zatajil drugi (materni) jezik, s katerim je sobival že od otroštva: ravnovesje med dušo in racionalizmom, ki ga je vseskozi iskal in izražal v svojih skladbah. Zaživel je v ljubečem binomu jezika in glasbe, ki ga je potem spremljal do konca ustvarjalne poti.

## **2 Merkujev pristop k obdelavi ljudskega blaga**

V tem prispevku želim izpostaviti pomembnost in enkratnost Merkujevega raziskovalnega dela ter njegovo veliko skrb, čut odgovornosti in dolžnosti do narodove ljudske zapuščine ogroženega in odmaknjenega dela slovenskega zamejstva. S tem povezano delo in izkustvo na terenu, ki mu je razširjalo obzorje in ga bogatilo, se z močnimi vplivi odraža v njegovem avtorskem ustvarjanju, predvsem v uporabi modulov, glasbenih segmentov (kot so melodika in ritmika) in citatov ter različnem oblikovanju priredb ter spreminjanju melodičnega tkiva ljudskih pesmi. Merku je na različne načine na novo pristopal do obdelave ljudskega gradiva in z vključevanjem sodobne glasbene govornice ljudsko pesem opremil za koncertni oder. Oba svetova se prilagajata drug drugemu, obenem ostajata jasno razpoznavna. Drugačen pogled k harmonizaciji daje priredbi oziroma obdelavi ljudske pesmi novo estetsko in tehnično strukturno podobo, zato predstavlja v njenem kulturnem polju novost. Ne moremo je več označevati kot priredbo, temveč postane pravo avtorsko delo, ki vključuje ljudsko temo. Tak pristop smo lahko srečali že v tuji literaturi pri skladateljih kot so Zoltán Kodály (1882–1967), Béla Bartók (1881–1945), Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) in Benjamin Britten (1913–1976). Pri nas se je takega načina obdelovanja ljudske pesmi prvi lotil Marij Kogoj (*Stoji mi polje, Trpeča srca, Stoji tam lipica in Sunce izhaja*).

Ker želim Merkuja umestiti v širši kontekst, ne morem mimo dejstva, da je deloval in ustvarjal v specifičnem okolju, ki ga je nedvomno zaznamovalo. Merku se je večkrat odzval na povabila raznih kolegov ter v italijanščini predaval ali bral svoja razmišljanja in izkustva o ljudski glasbi in razvoju zborovstva v zamejstvu.

Naj povzamem nekaj njegovih razmišljanj na to temo.

Zborovstvo ima v slovenski kulturi globoke korenine in je naraven, pristen izraz ljudske nuje do izražanja in izpričevanja najrazličnejših čustev. Prva značilnost je večglasno petje moških skupin in je odvisno od števila pevcev in njihove spretnosti, oziroma nadarjenosti: najredkeje enoglasno in največkrat dvo-, običajno troglasno. Zgornji glasovi se prosto premikajo in lahko svobodno improvizirajo vedno pa v osnovnih harmonskih okvirih z ozirom na ostale glasove. Bolj ko so pevci večči in spretni, bolj je njihovo petje bogato. Te značilnosti pri romanskih narodih ni. Furlansko ljudsko večglasje je troglasno, tako žensko kot moško ali v mešani zasedbi: zgornja dva glasova pojeta v paralelnih terciah ali sekstah, spodnji glas pa je harmonski bas. Tudi v tem primeru so značilne le osnovne harmonske funkcije. Le v izrednih primerih najdemo nekaj naravnega večglasja; *trallallero genovese* v Liguriji (moško petglasje) in *tenores* v Sardiniji (moško štiriglasje). “Prav moško petje je bila posebna odlika slovenskega zborovskega petja in ko je ta ljudska navada postopoma, kmalu po zadnji vojni odmirala, se je začelo tudi pri nas bolj selektivno in strokovno pristopati k zborovskemu petju. Velik doprinos k razvoju so omogočila razna kulturna društva, ki so prav v zborovstvo veliko vložila in tako ustvarila široko osnovo že v XIX. stoletju po koncu Bachovega absolutizma. Takrat se je politično življenje počasi sprostito in ustanovljale so se čitalnice in čitalniška društva, ki so delovala narodnobuditeljsko. Odločilno vlogo so pri tem odigrali prav pevski zbori. Prvo čitalniško društvo Slavjanska narodna čitalnica so v Trstu ustanovili leta 1861; člani društva so ustanovili pevski zbor, ki ga je na začetku vodil Čeh, Jan Lego.<sup>1</sup>

V Trstu in okolici so se za tem ustanovljali tudi drugi pevski zbori, ki so se začeli združevati v pevška združenja. Ob koncu XIX. stol. so se ustanovljala prva delavska društva (l. 1889 — Slavjansko delavsko podporno društvo), saj je bil Trst zibelka slovenskega socializma. Ta so prav tako spodbujala zborovsko aktivnost. Z ustanovitvijo Goriškega pevskega in glasbenega društva, leta 1900<sup>2</sup> in tržaškega Pevskega in glasbenega društva leta 1909 kot podružnico ljubljanske Glasbene matice (uradno so ga poimenovali Glasbena matica leta 1922), sta osnovana pogoja prizadevanju za kvalitetnejše glasbeno-pedagoško ponudbo na Primorskem po zgledu matične ustanove. To je pripomoglo tudi k ustanovitvi lastnega orkestra in zbora, kar je omogočalo organizacijo opernih predstav in koncertov v Fabianijevem Narodnem domu; prvem večnamenskem poslopju v Evropi (zgrajen 1901-1904, požgan 13. julija 1920). Počasni prekinitev delovanja zborov med prvo

1 Jan Lego (1883-1906) je po nasvetu Antona Nedvėda službeno odšel v Kamnik in potem kmalu v Ljubljano, kjer je vstopil v Filharmonično družbo. Spodbujal je zanimanje za slovensko pesem in petje in bil pomemben za nastanek gibanja, ki je kasneje pripeljalo do ustanovitve Glasbene matice. Leta 1860 je bil premeščen v Trst, kjer je sodeloval s Franom Levstikom in bil med ustanovitelji tržaške čitalnice. Ustanovil je Slovensko pevsko društvo in postal njegov prvi zborovodja.

2 Leta 1875 se je osnoval v Gorici zbor Slavec, ki so ga vodili trije mladi navdušenci; Anton Hribar, Josip Kocijančič in Avgust Armin Leban; najbolj odmeven je koncert Dvořákovega *Stabat Mater* leta 1907, v Fabianijevem Trgovskem domu.

svetovno vojno, se je zborovska aktivnost razvijala v smeri višjih ciljev predvsem po zaslugi glasbenega pedagoga in zborovodje Srečka Kumarja (1888–1954).<sup>3</sup>

Ta naravna in zgodovinska multietničnost, srečevanja in mešanja večjega števila narodnosti je označila tudi kulturno komponento mesta in njegovega zaledja. Romanskemu delu Trsta, ki je bil od nekdaj tesno povezan s Furlanijo in kasneje z kolonialnimi Benetkami je kot kontrapost deloval slovanski s svojim naravnim zaledjem; po Mariji Tereziji pa še v širšem pomenu besede. Odprl se je na vzhod tako gospodarsko kot kulturno. Singvereini so imeli močan vpliv na kulturno dejavnost in gospodarski bujni razcvet brezcarinskega mesta in avstro-ogrška naravnost je znatno razvila pljuča tudi novega meščanskega in delavskega razreda. Gospodarsko-geo-politični pomen, ki ga je mesto pridobilo, je pripomogel k večji kulturno-finančni odprtosti. V preteklosti je bil tržaški dialekt podaljšana roka furlanskega in je bil ta v višjem sloju prebivalstva v rabi nekje celo do začetka prve svetovne vojne. Vsaj do konca srednjega veka je bilo mesto vedno povezano s posočjem in furlanskim zaledjem. Žal iz tega časa nimamo nobenega glasbenega zapisa. Od začetka srednjega veka se furlanščini pridruži še dialekt iz Benetk, ki je postal nek skupni govorni jezik ob vzpostavitvi proste cone (punto franco) leta 1719 in kasnejšega razcveta trgovskega mesta s posegom in reorganizacijo Marije Terezije. Tako se tržaški dialekt navzame beneškega. To je čas, ko se prebujata neka povsem nova narodna zavest in lahko zaznamo prve vplive tudi v začetkih ljudske glasbe: tudi tu je prisotna mešanica vseh narodnostnih komponent. Značilni so natečaji, ki so jih razna društva organizirala z željo po nabiranju neke narodnozabavne literature, ki je v nekaterih primerih ponarodela in jih sedaj imajo za tržaške ljudske. (npr.: *Circolo artistico, Trieste, Concorso delle canzonette popolari*). Prvi, ki je načrtno zapisoval ljudsko glasbeno-zborovsko izročilo je bil Claudio Noliani, vendar je opredelil za stare napeve tudi take, ki izhajajo iz konca 19. in začetek 20. stoletja.”

<sup>3</sup> Po maturi na učiteljskišči v Kopru – kjer je vodil dijaški orkester — je zaključil študij (1913) na konservatoriju Giuseppe Tartini v Trstu in uspešno nadaljeval (klavir) še štiri leta v Leipzigu pri znanem glasbenem pedagogu prof. Josefu Pembauru. Kot sedemnajstletnik je vodil pevski zbor “Hajdrih” na Proseku in “Zarja” v Rojanu, s katerima je v Trstu leta 1912 prvič izvajal moderen spored slovenske vokalne glasbe (Kreka, Ravnika, Lajovica, Adamiča). Po povratku je ustanovil privatno glasbeno šolo v Škednju in jo kasneje združil s tržaško Glasbeno matico, kjer je učil do 1924. Postal je dirigent zbora Glasbene matice in leta 1920 ustanovil pevski zbor slovenskih učiteljev v Italiji, po vzoru zbora moravskih učiteljev, ki ga je kot deček slišal. S svojim zborom Učiteljske zveze v Julijski Krajini je dosegal neverjetne umetniške uspehe, od izjemno odmevnega in uspešnega gostovanja v važnejših italijanskih mestih (Benetke, Bologna, idr); vse dokler ni italijanska oblast prepovedala vsako delovanje in onemogočila sleherni slovensko prireditve ali druženje, ter tako uničila in razpustila tudi ta zbor. Pod okriljem pevskega zbora učiteljske zveze zveze v Julijski Krajini je izdal tudi mešane zборе raznih slovenskih skladateljev v zbirki *Prvi plameni* (1923), *Otroške pesmi* (1924, med drugimi Marija Kogoja in Emila Adamiča). Po letu 1926 je vsaka javna kulturna dejavnost pri nas zamrla in se zopet povzpne po koncu druge svetovne vojne. V kratkem loku dveh desetletij se prebudi nova zborovska občutljivost, ki se odlepi od ustaljene prakse, ki je bila vezana na narodnobuditeljski vzgib. Obzorja so se odpirala in tudi v zborovstvu je zavel svež veter, ki je sprejemal kulturne interakcije in multietnična sodelovanja. Iz Trsta je kasneje Kumar po sili razmer moral v Ljubljano za učitelja in zborovodja Glasbene matice ter ustanovil s pomočjo prof. Bajuka Učiteljski pevski JUU zbor. Nato ga je gnalo (1926) še v Zagreb, kjer je vodil pevski zbor *Kolo* in poučeval na Akademiji za glasbo pa še v Beograd kot profesor in zborovodja Beograjskega učiteljskega pevskega društva *Marinković*, Jugoslovanskega akademskega pevskega zbora iz Zemuna in lastnega mladinskega zbora. Plodovito in dragoceno je njegovo delo izdajatelj in urednik: *Otroške pesmi*, (Trst, 1924) s Kogojevim prispevkom za mladino pomenuje mejnik v slovenski glasbeni zgodovini skladb za mladino. V Zagrebu je prav tako z Ivanom Grbecem izdajala od let 1933 do 1935 Grlico — revijalno zbirko mladinske muzike. Z vedno svežimi programi in novimi skladbami je aktivno spodbujal skladatelje, da so pisali zanj.

Merkù je še v šestdesetih letih uspel zapisati v strogem predmestju, njegovi najbližnji okolici in slovenskem zaledju vzdolž celotne jezikovne meje med Slovenijo in Furlanijo celo napeve, ki izhajajo iz zgodnjega srednjega veka. Ob začetku dvajsetega stoletja so italijanski zbori prepevali ljudske pesmi, ki jih v resnici tu ni bilo: bile so priredbe narodnozabavnih ponarodelih motivov raznih skladateljev tistega časa, kot so med najvidnejšimi Antonio Illesberg (1882–1953)<sup>4</sup>, Mario Bugamelli in Giulio Viozzi. *“Vsekakor je popolnoma jasno, da te literature ne moremo imeti in označiti kot ljudske. Tudi sama faktura teh harmonizacij nima neke velike umetniške vrednosti in ob podobni literaturi drugih evropskih narodov popolnoma zbledi; tudi zato je počasi popolnoma izginila. Nenehna povezanost in tisočletno zgodovinsko medsebojno vplivanje Furlanov in Slovencev ob meji je zanimiva in polna medsebojnih vplivov: ne pozabimo, da je bila reka Idrijca (Judrio) meja med oglejskim patriarhatom (do 1420), potem beneško republiko (do 1797) in habsburškim cesarstvom do leta 1866 (ko so se tudi beneški slovinci odločili za pristop k Kraljevini Italije; ta je že tedaj na veliko obljubljala ohranitev pravic, ki so jih ti imeli še iz časa patriarhata in Beneške republike; poseben status mejne marke je prebivalce mejnega področja povsem osvobodil tlačanstva in plačevanja davkov v zameno za stalno skrb in obrambo meje pred tujci. Habsburški Slovenci npr. takih privilegijev niso poznali). Tudi pol stoletja Francoskih vpadov in izmenjevanja gospodovanja z Habzburžani po razpadu Beneške republike ni prineslo večjih kulturno-socialnih pretresov. Kot rečeno se Slovenci v videnski pokrajini leta 1866 s plebiscitom odločijo za takratno italijansko oblast. Po letu 1918 so se jim pridružili še Slovenci iz Goriške in Tržaške pokrajine ter tisti iz Pule in Reke. Tudi takrat so vse italijanske obljube ostale neizpolnjene (po koncu te vojne je ena tretjina Slovencev od habsburške dinastije prešla pod savojsko kraljevino, kar je zanje pomenilo katastrofalen zgodovinski prelom): še več. Fašizem je postopoma omejil in zadušil vsako njihovo kulturno in socialno-družbeno dejavnost. Šele po letu 1945 (1. maja po jugoslovanski osvoboditvi mesta) je anglo-ameriška oblast nad mestom in njenim ozemljem spet vzpostavila jezikovno in kulturno društveno svobodo: enako velja za Italijo, ki jim nasledi v Gorici (septembra 1947) in v Trstu (leta 1954). Vendar doseže slovenska manjšina v videnski pokrajini narodnostno priznanje šele po tridesetih letih (od Pariške mirovne pogodbe leta 1947, prek Londonskega memoranduma in Videnskega sporazuma (1962), do Osimskih sporazumov (1975) in ratifikacije, ki jih italijanski parlament končno sprejme šele leta 2001!). Leta 2007 se dokončno odpre meja na 223 kilometrov dolgi črti od Tromeje na Peči do Debelega rtiča ob morju, kjer živijo Slovenci in jih nazadnje le poveže v enotni kulturni prostor. Idrijca je danes le administrativna meja med goriško in vidensko pokrajino. Pred približno sto leti (1915) je prav na mostu čez Idrijco, ki povezuje Visinale del Judrio (UD) in Giassèco/Jesičje (GO) počil prvi puškin strel med vojaki italijanske in avstrijske vojske; v obeh so vojsko služili tudi Slovenci. Ta tisočletna (1200 let) povezanost med sosedi (Furlani in Slovenci) je privedla tudi do naravne interakcije (medsebojnega vplivanja) med narodoma.”*

4 Illesberg je bil prvi učitelj harmonije in kompoziceije Luigija Dallapiccole, ki mu je s svojim zborom (ACEGAT, v katerem naj bi pela tudi Kogojeva mama in kasneje tudi najstarejši brat, prvorojenec) v Trstu premierno tudi izvedel, “Prima serie di cori a cappella di Michelangelo Buonarroti il giovane (*Il coro delle malmaritate in Il coro dei malammogliati*).

To lepo izpričuje npr. "beneškoslovenska ženitna" (Merkù, Pavle, 1977a) iz Nadiških dolin, ki je v teku let postala njih razpoznavni znak: *Oj, božime*. V času množične emigracije iz teh krajev postane prava ljudska himna. Bridka pesem tolikih, ki so morali zapustiti svoj dom oz. domovino in svoje najdražje: malo se jih je vrnilo. Izvor tega napeva je dobro znana furlanska uspavanka: *Sdrindulaile* (ali *Nizzulaile*) *che bambinute*, poznana po celotnem furlanskem ozemlju.<sup>5</sup>

*"Sodelovanje med dvema narodoma je zaživel v pravi luči šele po generacijski zamenjavi, ki je uspela premostiti vse obojestranske zamere in nepremišljena spolitizirana dejanja in vse gorje medvojne, vojne in povojne dobe. Vojni sta kruto zaznamovali, spremenili in povsem sprevrgli ljudi ob meji ter njihove medčloveške odnose. Tudi razvejana in tradicionalno dobro organizirana zborovska aktivnost je pripomogla k ponovnemu zблиževanju in dejanskemu podiranju umetelno ustvarjenih meja. Čezmejna zborovska revija Primorska poje (od 1970) je po zamislil glasbenika in organizatorja Ivana Siliča spet začela vsako pomlad povezovati zборе celotne Primorske iz obeh straneh meje: na okrog tridesetih koncertih se vsako leto predstavi nad 200 pevskih sestavov, v katerih prepeva približno 5000 pevcev."* (prost povzetek in delni prevod dveh predavanj, ki jih je imel Pavle Merkù v italijanščini o ljudski glasbi in razvoju zborovskega petja pri nas: *Tendenze e linee di sviluppo del canto corale in una realtà frontaliera*, Convegno internazionale, Il canto corale per l'Europa delle regioni, 2001, Trento, iz skladateljeve zapuščine na odd. NUK; in *Aquileia e la cristianizzazione degli Sloveni*, Trieste fra le culture italiana e slovena, Società Dante Alighieri, 17 marzo 1977, Trieste, iz skladateljeve zapuščine).

## 2.1 Širši kontekst prirejanja ljudskih pesmi in Merkujevi zgledi

Naši prirejevalci ljudskih pesmi so obdelovali ljudsko gradivo po istem "kalupu", obvezno štiriglasno z melodijo v zgornjem glaslu. To je bilo samoumevno saj se je posluh za ljudsko glasbo prebudil šele v drugi polovici XIX. stoletja, ko so vsi prebujeni narodi iskali svoje korenine v nacionalni glasbi: nastajala so društva in čitalnice, ki so gojila tudi glasbo, predvsem ljudsko. Slovenski jezikovni prostor je bil v teku zgodovine vedno razkosan. Trst, Gorica, Kras, Brda in Kanalska dolina so bili do konca prve svetovne "vojske" pod Avstrijsko nadvlado. Benečija in Rezija pa sta spadali najprej pod oglejski patriarhat, kasneje k beneški republiki, nato pa kmalu pod Italijo. *"Vse te drobne dependanse osrednjeslovenskih dežel so prisotne v slovenski glasbeni kulturi s priredbami ljudskih pesmi, ki so jih oskrbeli številni skladatelji in jih slovensko osredje sprejema že zdavnaj kot vseslovenske. Beneški kraji pa so še vedno daleč od tega, da bi jih osrednji Slovenci (mednje prištevam tudi Tržačane in Goričane, saj po svoji zgodovini spadajo sem) poznali in spoznali za svoje."*<sup>6</sup>

5 Furlanska uspavanka *Sdrindulaile* je istovetena z melodijo *Ecce ancilla Domini* (Viden, kodeks 324, XII. stol.) (Merkù, Pavle, 1977a) in z malimi odstopanji celo na tridentinskem, kjer jo poznajo kot priprošnjo: *Santa Lùzia* (Merkujeva priredba za enake glasove, SSA, 1990).

6 [...] *Ker so beneški Slovenci prav tako Slovenci kakor vsi drugi Slovenci, saj govorijo čez tisoč let slovensko, branijo slovensko ljudsko izročilo in pojejo slovenske pesmi, sem se čutil kot skladatelj (in kot Slovenec) dolžnega, izpričati vsem (to je osrednjim Slovincem s Trstom in Gorico vred pa še njim samim) njihovo slovensko pesem."* (Merkù, Pavle, 1981c)



Za Merkujevo delo je pomenljiva seldeča anekdota:

*Snemal sem v kraju blizu Čanebole, v Podrati. Sredi avgusta, ker je to čas, ko se emigranti vračajo na svoje domove. Med snemanjem moškega vokalnega kvinteta sem opazil, da starejša člana jokata. Ob koncu sem pristopil k njima in ju povprašal čemu. Odgovorila sta mi: "Že petindvajset let ne pojemo več... (petindvajset let je ena cela generacija!) (zapis, Spinozzi Monai, Liliana, 2007)*

*Skoraj do konca XIX. stoletja je bil pojem ljudsko, zelo široko obč. Skladatelji so se oprijemali enega ali drugega stilema ljudskega izročila ne da bi se preveč ubadali in zanimali, kaj šele dokumentirali o izvirnosti tega. Spomnimo se ljudskih motivov, ki sta jih v klavirski literaturi uporabljala tako Liszt kot Brahms in jih imenovala madžarske s prizvokom romskih modelov: ljudski duh kot citati in z njim ustvarjanje nacionalnega izraza (nacionalno zanjilno in hkrati "nefolklorno") Wagnerja, Smetane, Dvoraka, Chopina, Čajkovskega, Liszta in Sibeliusa ter Albeniza, Granadosa, de Falle.*"<sup>7</sup>

Nekaj podobnega velja za *okruške* turških maršev z romantičnimi prizvoki (*marcia turca*) v klasicističnem obdobju. Za Merkuja so bile bolj pristne teme in uporaba tarantel, barkarol in forlan iz prejšnjega stilnega obdobja, kjer so se skladatelji opirali na izvirne ritmične modele ali so jih uporabljali kot vzgib umetnih in avtorskih skladb. Ni bilo jasne ločnice med ljudskim, poljudnim in ponarodelem (ljudskim, narodnim in narodnozabavnim). Nekatere pesmi so to bile samo po tekstovnem izvoru in so kasneje ponarodele. Šele ob koncu XIX. stoletja so se nekateri skladatelji drugače lotili tega problema in skušali postaviti višje kriterije in jasna merila. Priredbam ustnega ljudskega izročila so povrnili verodostojnost in jim dvignili umetniško-kulturno vrednost. Zanimiva je Merkujeva razlaga in lastno spoznanje, da je ta proces zajel celotno Evropo in Ameriko, a nekako obšel Nemčijo in Italijo; nemško govorečo Evropo, ki ji je prav ljudska pesem postala osnova za glasbeno slovnico-teorijo klasicizma: "*V glasbi klasicistov in zgodnjih romantikov (nemških in avstrijskih) se odraža morfološka struktura nemške ljudske pesmi, ki je matematično in simetrično urejena. Fraza je sestavljena iz homometričnih taktov, ki sledijo osnovni shemi: 2+2+4+8. Ob koncu XIX. stoletja in v prvih treh desetletjih XX. stoletja so se mnogi skladatelji uprli tej nemški klasični togosti in začeli uporabljati asimetrične forme ter ostale kombinacije. Ustvarjali so različne in drugačne priredbe ljudskih pesmi: bogatejše v glasbenih parametrih (ritmično-melodičnih), mnogo bolj žive in izrazno bogate. Temu se nemška uniformiranost ni mogla več primerjati. Nemške ljudske glasbe ni bilo mogoče spremeniti. To uspe šele Hugo Diestlerju, da prebije okove bogate preteklosti, ki so jo nemški skladatelji vestno in predolgo spoštovali.*" (vse kar je v narekovajih ležeče, je prosto povzeto in prevedeno iz predavanja, ki ga je imel Pavle Merkù v italijanščini o ljudski glasbi in razvoju zborovskega petja pri nas: *L'elaborazione corale dela canto di tradizione orale nell'Europa del XX secolo*, *L'elaborazione del canto di tradizione orale fra le pastoie teoriche e i profumi della terra*, Convegno sul canto di tradizione orale, 2001, Nuoro, iz skladateljve zapuščine).

<sup>7</sup> Folklorni element je del gradiva, "*romantično občutje v nacionalnem duhu*" [...] "*poudarek na umetnem in ne na ljudskem*" (Klemenčič, Ivan, 1999).

Konkretnější premik k uporabi zoper togosti nemške šole je Merkù zaznal še pri dveh velikih, prevečkrat pozabljenih in zapostavljenih skladateljih. Najprej pri litvancu Mikaloijusu Konstantinasu Čiurlionisu (Vilnius, 1875–1911, ki je po šolanju v Varšavi in Leipzigu deloval v litvanski prestolnici od leta 1899 do leta 1909 (končal je v norišnici); ploden je bil predvsem v klavirski literaturi in zborovski produkciji (pomembna so tudi njegova redka simfonična dela). Prav v zborovskih priredbah litvanskih ljudskih pesmi je v morfološki analizi strukture skladb Merkù opazil velik odstop v asimetričnosti oblik: (4A+4B+4B; 3A+3B+3B) in elisastih (2+2+3) ali (3+3+7+7). Čiurlionisu je priznaval, da je bil med prvimi, ki je znal iz ljudske glasbe prenesti potrebno življenjskost in novih idejnih spodbud, ki jih je potem prenašal v koncertne dvorane, ne da jim bi spreminjal naravni izraz, nasprotno, dodal jim je spodobnost, ohranjal prvinskost in svojskost ter ustvaril novo zavest in občutljivost, ki jih prejšnje obdobje ni poznalo. Čeprav harmonije točno odražajo čas, v katerem so nastale in šole, iz katerih so izhajale, je novost morfološka struktura priredb in nova zavestna občutljivost ter spoštovanje do izvora pesmi. Enako je Merkù govoril o priredbah velikega tržaškega skladatelja Marija Kogoj (1892–1956; tudi on je bil sin slovenskega očeta in italijanske matere.) Za primer priredbe ljudske pesmi je navajal, *Stoji, stoji mi polje*, (z Murskega polja; Karel Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, št. 1193); značilno slovensko ljudsko pesem, ki jo je pel moški zbor in začel bariton, ki se mu je pridružil bas v harmonski spremljavi in nato eno, dvo ali troglasje v tenorju, vse je bilo odvisno od spretnosti in večšine pevcev, ki so peli v skupini. Ti so več ali manj prosto improvizirali in preprosto harmonsko sproti prirejevali svoje štime. Podobno je postopal Kogoj, ki je za priložnost priredil pesem za mešani zbor, inovativno (po Merkuju – genialno) začel skladbo enoglasno v tenorju, enoglasno kot v navadi ljudskega petja. O Kogojevih obdelavah in uporabi ljudskih pesmi tudi Borut Loparnik trdi, da sodijo *“med najboljše, estetsko in vsebinsko najbolj dognane koncertne oživitve našega folklornega izročila.”* z izredno umetniško vrednostjo. (Loparnik, Borut, 1968).

Osrednje muzikološko izhodišče raziskave je način oblikovanja priredbe in netrformativnost ljudskega gradiva v odnosu do sodobnejših prijemov ter ugotavljanje, da je odnos do značilnosti enega in drugega glasbenega segmenta zelo jasn; ljudska tema ostane vedno nedotaknjena in pomeni izvor glasbenega ritmično-melodičnega materiala, modulov ali vzorcev in okruškov, s katerimi skladatelj gradi in ustvarja svoj kontrapunkt oziroma citate tudi v svoji avtorski glasbi (solistični, komorni in orkestralni, celo operni).

Po Marjetki Golež Kaučič (1998, str. 61) *“slovenska ljudska pesem v današnjem času živi v treh oblikah: v živem ljudskem ustvarjanju, petju ljudskih pesmi, v poustvarjanju ljudskega na sodoben način in v literarizaciji ljudskega, kot se kaže v jemanju ljudskih odnosnic v sodobno slovensko poezijo.”* Merkù je imel zelo jasno predstavo o tem, kaj je ljudska pesem in kako bi jo lahko ohranili v čim izvirnejši obliki, ne da bi jo izmaličili, razvrednotili ali oropali sporočila, pomena in namena, zaradi katerega je nastala in se ohranila do danes. Ljudska pesem je nastajala med ljudstvom, živela in se ohranjala prek ustnega izročila, vezana je bila na določen kraj in namen: večkrat je bila izvajana v določenem koledarskem obdobju ali v okviru določenega opravila oz. navade. Takoj, ko

jo celo ljudski pevci pojejo zunaj tradicionalnega okvira in ne glede na njen namen ali ko jo priredimo, ni več ljudska pesem; “*temveč postane muzejski eksponat ali učena prireditev.*” (Merkù, Pavle, 1989b). Nastala je iz ljudstva in ji ne poznamo ustvarjalca. Vedno se je zgledovala po učeni in umetni pesmi ter sprejemala njene oblike in izrazne načine, govornice. Enako je umetna pesem vedno črpala in se oplajala s prviniami ljudske.

Merkù se ni imel za etnomuzikologa in če je kdaj tako nastopil je bilo samo zato, ker je njegovo znanstveno in raziskovalno delo ustvarilo možnost, da je nekaj izdal: zanimala ga je predvsem presaditev ljudske glasbe v novo kulturno posodo in, kot je spoštljivo govoril, gre pri njem za “oplajanje” pri koreninah naše nacionalne glasbene kulture. Zbiranje etnografskega blaga s snemanjem na magnetografski trak na terenu je – kot je sam zapisal v uvodu prve knjige *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, (1976) – začel za potrebe dokumentiranja oddaje *Beri, beri, rožmarin zeleni*. Uvedla jo je slovenska postaja Trst A italijanske radiotelevizije (RAI), da bi k poslušanju pritegnila tudi prebivalce iz Benečije. Merkù je za to priliko lahko oddajal ljudske pesmi in povedke v narečju, ki jih je sproti posnel na trak od pričevalca do pričevalca, od vasi do vasi. Začel je sistematično od tromeje na Peči tja do Miljskega zaliva. Načrtno je predelal vse tri pokrajine, kjer živijo Slovenci v Italiji: vidensko, goriško in tržaško. Resen pristop je bil na začetku, kot je samokritično pripovedoval, premalo znanstven in sistematičen. S pomočjo prijateljev etnografov iz Slovenije in Furlanije - Julijske krajine je zapise sproti dopolnjeval, metodološko nenehno razvijal in izboljševal. Gnala in vodila ga je splošna kulturna radovednost, ki ga je spremljala in postala konstantna skozi njegovo celotno ustvarjalno življenje. Prirojeno mu je bilo zanimanje za kmečki svet, iz katerega so izhajali njegovi predniki. Največkrat se je za strokovno pomoč ali nasvet obrnil do dveh prijateljev, ki ju je spoznal že med študijem v Ljubljani: dr. Zmagi Kumrovi pri Glasbeno narodopisni sekciji ISN Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani in dr. Milku Matičetovemu pri Inštitutu za slovensko narodopisje pri isti Akademiji. Vedno jima je bil hvaležen za vse dragocene nasvete in jima izrekal “*zahvalo, ki jo učenec dolguje učiteljema*” (Merkù, Pavle, 1976b). Rad se je posvetoval tudi s kolegi strokovnjaki v Italiji, ki so se s podobnimi raziskavami ukvarjali že pred njim, to so bili: Giuseppe Radole (duhovnik in dolgoletni profesor na Konservatoriju v Trstu), Claudio Noliani in Gaetano Perusini. Na začetku je za specifične potrebe dokumentarne oddaje snemal predvsem ljudske pesmi. Med raziskovanjem na terenu in snemanjem je kmalu sproti odkrival in beležil vsakovrstno etnografsko blago, ki ga je analitično beležil z velikim vsestranskim znanjem in kasneje uporabljal in vključeval v oddaje. Nalezal se je prave raziskovalne strasti in nenehno sproti izpopolnjeval blago z dodatnim vedno novim dokumentarnim gradivom. Kot etnolog je izbiral izvirmo stališče, kot glasbenik pa vedno iskal etnično dimenzijo zvoka. Pritegnili so ga instrumentalna glasba (npr.: tudi pritrkavanje), povedke, vraže, zagovori, magični obrazci, ljudske molitve in vse, kar je bogatilo in izpričevalo življenjskost kraja v ljudski kulturni dediščini. Vse je zapisoval filološko točno z neštetimi odenki in variacijami, ki jih je sproti pripisoval in dopolnjeval že zbrano; cenil je vsako malo raznolikost in spremembo pri besedilu ali sami motiviki. Sočasno pa je kot strokovnjak jezikoslovja in dialektologije zapisal in ustvaril dokument, čitljivo pričo pristnega govornega jezika z dragocenimi posnetki. Zavedal se je enkratnosti ustnega izročila, ki je že tedaj iz dneva v dan izumiralo in se za vedno izgubljalo.

Vsakovrstna pripovedovanja ljudi, ki jih je poslušal v živo in beležil, nam pričajo o kulturni zavesti slovensko govorečih skupnosti zahodnih Slovencev, predvsem tistih, ki so ostale tako ali drugače odrinjene in pozabljene, a so že tisočletje in več govorile slovensko. Ti jezikovni otoki in polotoki izpovedujejo ponos in neizpodbitno pripadnost, ki se nikoli ni vdala pozabi in zamolčanosti. So dokaz privrženosti, naklonjenosti in pameti ljudi, spomeniki izraznega bogastva naše skupnosti, ki jih ni hotela pozabiti. Obenem se lahko z grozo zavedamo, da bi jih za vedno izgubili, ko bi jih Merkù ne posnel, zabeležil in kasneje izdal. To je čutil kot svoje poslanstvo tako jezikoslovca kot glasbenika. Poglavlje *Jezik* iz njegove knjige *Poslušam* (Merkù, Pavle, 1983) priča o njegovi občutljivosti, spoštljivosti, ponosu in ljubezni do jezika, do glasbe v jeziku in do slovenskih narečij. Ovrednotiti je želel prav tiste, ki so jih drugi zanemarjali. Obiskoval je preproste ljudi Terske in Karnajske doline, zaselke v Černjeji ter prebivalce Kanalske doline; tiste najbolj zamolčane in odrinjene.<sup>8</sup>

Znal jim je prisluhniti in zabeležiti vsak na prvi pogled nepomemben element in nabral pričevanja ter pripovedovanja o navadah, v katerih se molitev, procesija in magija mešajo brez prave ločnice. Iz Rezije je rešil pred pozabo zamolčane in pozabljene nabožne ljudske pesmi.<sup>9</sup> Vedno je bil pozoren in občutljiv na dejstva, malenkosti in najmanjše človeške občutke, ki jih ni mogel prenesti na trak in kasneje v zapis. Doživeto in do potankosti barvito je zabeležil enkratnost izkustev s preprostimi ljudmi, kar nam jasno in neposredno izpričuje Merkujev posluš do podrobnosti, ki so živo spremljale dokumentiranje na terenu.<sup>10</sup> Razgledanost in radovednost sta mu pomagali, da je zaznal

8 "Če hočeš doseči Plestišča od Njivice, se moraš povzpeti po neasfaltirani, ozki, a dobro prevozni cesti na Bardo, Sedlišca in naprej proti Viškuorši. Vendar se ti pred to vasjo lahko zgodi, da se moraš ustaviti, ker je hudournik odnesel most. V tem primeru moraš nazaj v dolino Tera do Čente, okoli vse Barnadije do Nem in po dolini Karnahde do Tipane; od tu še gor na grebene, odkoder imaš čudovit razgled proti severu na zadnje terske vasi pred mejo: Viškuorša in Brezja sta največji med njimi. Od teh grebenov se spustiš po vijugasti cesti proti vzhodu do Plestišč, ki ležijo komaj tri kilometre od meje; onkraj meje je Breginj. [...] Tako se zna zgoditi, da naletiš prav v teh vaseh na dragocene redkosti in unikate. Tu Plestiščah je na vsem lepem domačinka povedala, da je njena teta Anita pela pesem *Tam dol teče voda Rajna* in jo je tudi sama zapela. Tako sem lahko posnel na trak melodijo te redke in stare pesmi, ki je bila doslej neznanca. A še tekst je znan po eni sami različici v Štrekljevi zbirki (»Tam mi teče voda Rajna«). Napev je starinski in preprost, verjetno je preživel tu v zavetju in brez kontaminacij vsa stoletja od nastanka — vsekakor pred reformacijo, ko so Slovenci še hodili na romanje v Köln — do danes. (Merkù, Pavle, 1968)

9 "[...] tradicionalne cerkvene pesmi. Od polovice XIX. stoletja naprej so si prizadevali iztrebljati jih kakor plevel, da bi postale obrobne, smešne samim ljudem, in jih zamenjali z novimi: stotine narečnih besedil, na na katera se je skozi stoletja opirala vera ljudi, so bila na mah označena kot zastarela, praznoverna, celo magična. Merkuju smo dolžni priznanja za izjemen prispevek pri premagovanju predsodka, omalovaževanju. [...] vrača nam ustvarjalno sposobnost ljudskega izročila v celoti: še plodno, še sposobno klitja." in še "[...] slovensko izročilo je izključno kmečko in prosti padeč kmečke kulture povsod neizprosno ogroža njegov obstoj." (Gri, Gian Paolo, 2003)

10 "Prvi se je ojunčil Bip. Našli smo ga bili v brajdi, ves črn je bil od zemlje. Cez nekaj dni bo dopolnil sedemdeseto leto, a je ves c'vrst. Lase, ki sivijo, mu venomer pokriva kapa. Bip je njega dni delal na Jesenicah, me laže razume. Zato tudi vpleta v pripovedovanje vse polno izrazov z onstran namesto domac'ih narec'nih. Tako rec'e na primer miesto namesto četat, kar bi nedvomno rekli vsi ostali v tej družbi; pravi gnali namesto nali, pravi strieha namesto kouvjárt. Kljub temu mu sledim s težavo, zakaj govori neznansko hitro in strašno brbota in žre glasove. [...] Letos spomladi sem spoznal tana Njivici pripovedovavko srednjih let, ki je pravo nasprotje starega Bipa. Temperamentna in glasna je sicer kakor oni, vendar govori jasno in počasi, da uživaš ob vsaki njeni besedi posebej. [...] Kar sem prej zapisal o pripovedovanju pravljic, ki je tudi glasba in gledališče, velja v polni meri za Džeefa. Njegov glas je močan in prijeten; pripovedovanje počasno in dinamično zelo razgibano; dinamika in muzikalni naglasi ustvarjajo zelo prijetno melodijo. Pri tem pa Džeef podoživlja dogodke in jih posreduje poslušavcu s prepričljivostjo odličnega gledališkega igravca. [...] Džeef govori glasno in jasno, nikogar nisem v ti vasi slišal, ki bi rabil tako čisto narečje, saj leži vas na bregu, kjer se tersko območje prevesi že na soško stran

vsako dragocenost, ki mu je bila prenešana in ponujena. Razumel je, da je verjetno *zadnji tramvaj* med generacijami, ki bo ta pričevanja, navade in spomine lahko rešil pred pozabo.

Do ljudi je zato pristopal ponižno, spoštljivo, a vedoželjno in jim bil do konca hvaležen.<sup>11</sup> Spoznal je vrednosti tega narodovega ljudskega zaklada, ki so mu ga ljubeče odkrivali in predajali. Z njim je postopal kolikor je bilo mogoče kritično in znanstveno tudi v širšem pomenu.<sup>12</sup> Vestno je zapisoval ime in vzdevek vsakega pevca ali pevke in živo, spoštljivo, slikovito in z ljubeznijo opisoval njihove značilnosti, da se nam ob prebiranju vsakič znova polnokrvno prikažejo.<sup>13</sup> Tehtnost in tudi znanstveno vrednost njegovega dela so lahko kmalu spoznali vsi, ko je redno objavljajl svoja odkritja. Raziskave so zajemale multidisciplinarno področje, od dialektologije do etnomuzikologije. Kot jezikoslovec se je posvečal problemom zgodovine jezika, leksikografije, imenoslovja: osebna imena, priimki, vzdevki in toponomastika so mu bili lep izziv, ki mu je rad prišel do dna. Njegovo glasbeno ustvarjanje je bilo usmerjeno v prihodnost, etnomuzikološke in jezikovne raziskave pa so zajemale v preteklost, vse do srednjega veka. Spretno je to združeval, se ob njih napajal in oplajal. Sledove preteklosti je prenesel v svojo glasbo in jo bogatil s pristno ljudsko srčnostjo.

Vse zbrano in dokumentirano je objavil v temeljni antologiji *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (Založništvo tržaškega tiska, Trst, 1976) in krajši drugi knjigi *Tonanèna tonanè*

*in so vplivi obsoških govorov in celo nevtralne pogovorne slovenščine zelo kazni. Dolgi vokali, dvojno naglašanje, muzikalni naglas, artikulacija posameznih glasov pridejo v njegovem pripovedovanju do zgladne veljave; užitek ga je poslušati. Tako čisto in jasno govori, kot da ni preživel desetletja v Franciji.*” (Merkù, Pavle, 1968)

- 11 “[...] svojim gorjancem in kmetom ljudem iz mestne periferije, rokodelcem, delavcem, gospodinjam, starcem, invalidom, ki so mi dolge ure peli in pripovedovalim ki so me sprejeli, tujca in motivca z magnetofonom in fotografskim aparatom, zvezki in peresi, v svojo hišo, ki so mi razkrili svoj svet, svoje življenje, svoje srce. In duhovnikom, učiteljem, intelektualcem iz onih krajev, ki so mi z veseljem pomagali in svetovali. Njim dolgujem veliko več mimo ‘strokovnega sveta’, kakor to s tehničnim izrazom imenujemo: od njih sem prejel notranjo bogatitev, pričo človečnosti, življenski nauk, kakršnega mi ni dala nobena šola in nobena druga kultura poprej. Oni so zagotovo virus one neozdravljive bolezni, zaradi katere sem – etnografom navkljub – še navezan na etnografijo.” (Merkù, Pavle, 1976b)
- 12 “[...] narečje *sámo*, ljudsko pripovedništvo, ljudska verovanja, ljudska materialna kultura vse to sestavlja ono ljudsko kulturo, na katero se je slovenski človek v preteklosti vedno opiral, ko je iskal odgovor na vprašanja, ki mu jih je postavljajl vsakdan. To je bila enotna, organska kultura, ki jo danes skozi izročilo raziskujemo in spoznavamo. Našemu kmetu je v preteklosti le cerkev nudila, kolikor mu je, odgovore na osnovna bivanjska vprašanja in mu narekovala moralne kategorije, po katerih se je imel ravnati. Ljudska kultura pa mu je dajala mnogo širšo in nadrobnejšo védnost o delu, o obnašanju, o obstoju, o zunanem svetu. Oblast pa je v povojni evforiji pometla s to ljudsko kulturo z enako vnemo, s katero je pometla z vero: enostavno je oboje poenotila pod geslo praznovrje: v zameno je ponujala papirnato teorijo in nove dogme brez kulturnega zaledja. [...] Študij ljudske kulture nam lahko lahko pomaga spoznati našo preteklost, našo zgodovino, naše korenine, to je same sebe.” (Merkù, Pavle, 1983)
- 13 “Od dne (23. januarja 1966), ko mi je cerkveni pevski zbor s Štoblanka – in posebej Bažilija Bernjak, nadarjena slepa pevka z neskončnim repertoarjem – zapel v mikrofon prve nadiške pesmi, sem začutil, v katero smer mi je uravnati skladateljske misli in napore. Iz hvaležnosti najprej. In Nando Namor, Pr Búlarji v Trinku, véliki invalid od prve svetovne vojske, ki mi je pri osemdesetih pel z živim tenorjem ure in ure dolgo pri prvem in drugem in tretjem obisku in se je bal, da mi ne bo utegnil pred smrtjo zapeti ves repertoar, ki ga je znal. In tako še žené in čéčice v Marsinu, v Čeneboli, stari emigranti v Podratih, Marica Modarjana v Plestiščih, babé v Reziji, dvanajst domačinov in Ukvah. Kdor pojde za mano v te kraje bo našel le del tega, kar sem mogel zapisati pred potresom. Iz hvaležnosti in dolžnosti do njih torej. Priredba je končno edini način, da spravim te pesmi v koncertno dvorano in radijski spored in izpričujem ljudsko kulturo v zatonu” (Merkù, Pavle, 1981c)

(ed. Pizzicato, P. 398 E. , Viden, 2003), s katerima je utrdil in potrdil identiteto Slovencev v Italiji. Dodana vrednost in pomembnost teh izdaj je njuna dvojezičnost. Vsako posamezno enoto je prevedel v italijanščino. Razen izjem, pri katerih gre za objave zapisanih besedil, so vsi magnetofonski posnetki, zapisani v fonetični transkripciji in tako ostajajo primeren temelj za študij narečij in to ne le za njihovo fonološko, ampak tudi morfološko, sintaktično in semantično jezikovno ravan. V knjigi je približno 600 izvornih primerov naše duhovne kulture v obliki pripovednih in lirskih pesmi, razporejenih po letnem in življenjskem ciklusu, plesnih, poskočnic, otroških posmehulj, pivskih pesmi, pravljic in pripovedk, molitev, legend, mitologije, zagovorov in pregovorov, urokov za ljudsko zdravljenje, iger, opisev običajev in glasbil (celo kuhinjskih receptov). Obsežno gradivo je sistematsko porazdelil na tri pokrajine Furlanije - Julijske krajine, v katerih živijo Slovenci v Italiji, na njihove občine in vsa narečna območja: brkinskega, nadiškega, terskega, rezijanskega in ziljskega, kar predstavlja eno najbogatejših zbirk etnofonskega gradiva. Tako količinsko kot kakovostno je najpomembnejše gradivo našel v Beneški Sloveniji in v Režiji: saj „[...] *sta menda edina dva dialekta, na katera ni vplivala slovenska kultura. To se pravi, da sta ohranila do danes davno in integralno kmečko pristnost, ki je iz drugih dialektov zdavnaj izginila. Užitek za ljubitelje jezika kakor za jezikoslovca. V njih mrgoli starinskih izrazov, posebnih vez in pomenov, toliko posebnosti, ki se ob njih lahko le bogatimo.*“ (zap. Legiša, Drago ali Jeza, Franc, 1970). Zaradi razčlenjene orografije ter zaradi zgodovinske izolacije je Merkù v Benečiji in v Režiji našel še bogato etnografsko gradivo, ki je drugje že izginilo.

Etnomuzikološka izkušnja (po letu 1965) ga je zaznamovala in spremenila njegov pogled na glasbo. Kot večina slovenskih skladateljev je ljudsko pesem površno poznal in podcenjeval. Odkril pa je ogromno bogastvo, iz katerega je lahko črpal tako vsebinsko kot oblikovno. Njegove priredbe niso ljudske v strogem smislu besede, kljub temu pa so postale zelo priljubljene. Večkrat je o svojem izkustvu z ljudsko glasbo in odnosu, ki ga je razvil, predaval in kritično pisal. Zavedal se je, da so ljudski glasbi šteti dnevi, sodobna pa se v svojem raziskovanju odmika od publike.

### 3 Praksa: Merkù kot prirejevalec

Ljudske pesmi je Merkù začel prirejati zelo zgodaj. Leta 1947 je kot študent na ljubljanski univerzi zapisal svoj prvenec, priredbo kraške pesmi *Dekle, dekle ...*, ljudsko iz Dobravelj (zabeležena tudi kot ljudska iz Ponikev pri Avberju), (NZ 1953, str. 76) po zapisu Riharda Orla, poznano po stereotipni in šablonski harmonizaciji Brede Šček: po načelih nemške tradicije, takratne občutljivosti in racionalnosti, ki so jo učili izhajajoč še iz klasicizma; načina, ki se je še utrdil v obdobju romantike. Zagovarjal je zelo jasno stališče do ljudske glasbe, ki ga lahko povežemo in izpeljemo iz podobnih pogledov Marija Kogoja v svojih zapisih in člankih o ljudski glasbi (v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani glasbeni oddelek NUK); *“Kar se tiče harmonizacije narodnih pesmi, mislim, da ni harmonizacija sama sebi cilj, nego da imamo doseči oni izraz, ki ga ima pesem v ljudstvu, nekak duh mase [...]”* (Kogoj, Marij, 1914) *“Če hočemo kaj doseči, bodimo dejanski. Vsakdo naj komponira, kakor misli, da je prav. Tako tudi bo prav. Prav zanj in za vse. Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjajoči zase*

*določiti sam.*” (Kogoj, Marij, 1924) *“Treba je priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti [...]”* (Kogoj, Marij, 1922).

Ljudska glasba je bila pri nas v romantičnem obdobju posebna vrednota, povezana s prebujanjem in gojenjem narodne zavesti. Na prelomu stoletja se je sicer glasbena govorica počasi sproščala in zmerno podajala v modernejše vode, vendar se razmerje do ljudske glasbe ni spremenilo. Le z zapisovanjem in proučevanjem na terenu so nekateri skladatelji posvečali glasbi različno pozornost in dobili popolnoma drugačen pogled nanjo. Skušali so podčrtati in izluščiti njene enkratne posebnosti in značilnosti. Pomembno delo, ki ga je Bartók opravil na etnomuzikološkem področju, je imelo velik vpliv na ustvarjanje skladateljev vzhodne Evrope in je postalo zgled in dejansko *“razvodje, ki ločuje dva nespravljiva svetova.”* (Merkù, Pavle, 1989b) Tudi pri nas je za ljudsko glasbo opaziti novo zanimanje in novo razmerje pri njenem prirejanju predvsem po zaslugi Franceta Marolta in Matije Tomca: *“Pahljača možnosti se razpre: sredstva, ki jih uporabljajo sodobni skladatelji, so izredno bogata in raznolika, kakor je različen pristop k ljudski pesmi. Ko ima skladatelj terenske izkušnje ali se posveti študiju ljudske glasbe, potem lahko izbere številne poti, to je odvisno od samega nazora ali tudi od posamezne skladbe in priložnosti. Od popolne zvestobe ljudskemu vzorcu, se pravi njegovega natančnega citiranja v priredbi, mimo svobodnejše in bolj umetelne arhitekture pri gradnji skladbe do popolnoma izvirne skladbe, ki uporablja izrazite module ljudske pesmi, utegne vse postati enako tehten in zadet spomenik ljudski kulturi.”* (Merkù, Pavle, 1989b)

Na različnih predavanjih na to temo in v svojih priložnostnih esejih je Merkù vneto zagovarjal svoja stališča: po njegovih besedah naj bi se bil skladatelj zmožen osvoboditi vseh možnih kalupov in teoretičnih omejevanj o načinu prirejanja in bi se raje posluževal svojih lastnih spoznavanj, izkustev, prepričanij, osebne razgledanosti, kulture in občutljivosti. Le tako bi lahko vzpostavil novo vez med ljudsko glasbo in današnjim glasbenim občestvom. Po Merkujevem prepričanju velja to v enaki meri za zborovodjo, ki ima prav tako proste roke pri izbiri načina, občutljivosti in okusa pri sestavi programa: tako kot skladatelj mora iz svojega zornega kota opravičevati svoje izbire in jih prepričljivo predstavljati poslušalcem. Leta 1981 je v Ljubljani izšla njegova avtorska zbirka zapisov, harmonizacij, priredb in obdelav ljudskih pesmi za mešane, ženske in moške zборе. Sledi ji manjša zbirka, ki jo je Merkù napisal l. 1984 po naročilu rimske založbe in je v celoti napisana za šolske otroške ali mladinske zборе; v njegovem opusu je še nekaj različnih ljudskih obdelav, ki so nastale ob različnih prilikah ter nekaj samospევov, kjer je avtor ohranjal intaktno ljudsko predlogo in jo podkrepil s povsem originalno, največkrat klavirsko spremljavo z najbolj drznimi prijemi po zgledu Benjamina Brittna.

### 3.1 Ljudske pesmi Slovencev v Italiji

(1981, ZKOS, ed. IDSS 27, Ljubljana)

V zbirki je avtor zbral 28 skladb s Krasa (Doberdob), iz Kanalske doline, Rezije in Benečije za mešane (14), moške (12) in ženske zборе (2). Gre za antologijo priredb in

obdelav ljudskih pesmi, izraz ljudske ustvarjalnosti, ki zajema fantovske, ljubezenske, nabožne, vojaške in druge pesmi. Pesmarico je izdala Zveza kulturnih organizacij Slovenije v Ljubljani (obsega 72 strani in je izšla v 320 izvodih) in je 27. številka edicije Izbrana dela slovenskih skladateljev. Za opremo je poskrbela Jasna Merku. Največ je beneških ljudskih (15), ki so večinoma zapisane v (od) Trinku(a), Štoblanku in Podutani, rezijanske (8) pa izvirajo predvsem iz Bile in Učje; zbirko zaključujejo štiri ukovske (iz Ukev v Kanalski dolini) priredbe za moški zbor. Edina kraška je iz Doberdoba. Z nekaterimi njegovimi pesmimi iz Beneške Slovenije smo se srečali že v zbirki *Petnajst beneških pesmi* (Trst, 1975). Plod petnajsetnega zbiranja ljudskih pesmi, za katerega se mu je zdelo nujno – kot je sam pravil – da jih v prirejeni obliki posreduje poslušalcem v koncertnih dvoranah in ob radijskih sprejemnikih in jih tako vrača v kraje, od koder prihajajo. Avtor je dodal slovarček beneških, rezijanskih in nadiških narečnih izrazov in navodila za izgovorjavo: “*Če so Benečani in Rezijani (pa seveda Krašovci, Brici, Ziljani) ohranili skozi tisočletje te in take ljudske pesmi, potem imamo (in imajo) pravico, slišati jih take, kakor so žive prišle do nas. In zbori, ki danes pojejo vsako umetno pesem v izvirnem jeziku, lahko pojejo tudi vsako slovensko ljudsko pesem v njenem narečju.*” (Merku, Pavle, 1981c) Merku se je v svojem postopku izogibal stereotipnih pogledov in zasnov, vnašal je nova zvočna in sozvočna obeležja, a vendar ohranjal izvirnost melodije in ritma. Bežal je od znanih prirejevalskih kalupov in iskal vzpon k samosvojemu oblikovanju ter svoji poti. Izkazalo se je, da je oboje trdno začrtoval. Nov pristop je dorasel in razvil ga je v zrel in polnokrven svet: od prastarih srednjeveških (sakralnih) besedil, do trpkih, življenjskih rezijanskih pesmi in beneških ljubezenskih ali vojaških zgodb. Vedno je skušal najti ravnovesje med dušo in racionalizmom; ljudsko pesem je ohranjal nedotaknjeno z različnimi sodobnimi pristopi, tako v vodenju glasov kot v harmonskih tvorbah, ki so večkrat trenutni, naključni rezultat vodenja horizontalnih kontrapunktov in linij, ki so mu bile bolj pomembne. Vsakemu glasu je puščal spevnost in jasno funkcijo v polifonem stavku. Uporabljal je vse znane klasične postope imitacije, variiranja ali samo ponavljanja značilnih okruškov – modulov. Merku je izhajal iz tradicije, značilnosti in samih navad, postopov ljudskih pevcev; enoglasni začetki, postopno dodajanje novih glasov, pedalni burdunski toni in kadence brez terce ali zaključki v unisonu. Z načrtnim izogibanjem toniki ob koncu vsake kitice je dajal vtis nadaljevanja v kitični pesmi. Vsaka kitica nudi skladatelju vsakič nove možnosti, prijeme, kombinacije in barve, tudi sproščanje novih idej, tako da originalnemu napevu dodaja nove melodične linije in ustvarja čisto po naravni poti nove harmonske napetosti. S tem je vsaki kitiči dal značilno podobo glede na tekst in karakter, a ohranjal njeno melodično tematsko integriteto, obenem reševal problem iteracije kitične strukture ljudske pesmi in jim ohranjal pristnost s široko paletto idej, ki se dopolnjujejo in nadgrajujejo v vedno jasno zasnovani zvočni in oblikovni strukturi. Opazen je lahko velik občutek do metrike besede in prosto rabo sestavljenih taktovskih načinov; večkrat jih je uporabil tudi prikrito in le začasno. Taktnice mu niso pomenile ovire in jih je prosto izpuščal ali premikal. Harmonski postopi so prosti, večkrat povsem neljudski in neobičajni, a izhajajo iz ljudskega petja in tudi instrumentalne glasbe (npr. borduni in značilni postopi bunkule, zaključki v enoglasju in izpihovanje dude), vse v službi in kontekstu izraza, prenašanja močnih občutkov in trpkosti oziroma človekovih stisk, opisanih v tekstu. Tako je ohranjal pristnost in izpovednost izraza, pripovedi in ljudskost napeva. Vsaka skladba prinaša nov



pogled, nov pristop do obdelave in nobene ne moremo imeti niti za priredbo niti za harmonizacijo. Osebna nota je zelo izrazita, vendar ostajajo ta dela kljub temu pristna in ljudsko enkratna. Vsakemu izbranemu napevu je želel in uspel vdahnuti novo življenje ter ga opremil in pripravil za novo funkcijo. Z nenavadnimi horizontalnimi izpeljanimi harmonskimi kombinacijami je vsakič na novo presenečal ali npr. s hkratno uporabo dveh besedil podčrtoval dvoplasnost melodične linije v altih in spremljave v moškem zboru. Harmonsko preprosto priredbo s prehajalnimi toni je okarakteriziral z nenavadno visoko postavitvijo moških glasov, ki jih je v kulminaciji za zgostitev pripeljal v kromatičnih postopih do ekstremnih leg. S takim včasih minimalnim variiranjem in prehajanjem melodije po glasovih je dosegal vedno nove kombinacije in barve v vsaki kitici. Obdelava ni več samo posvetna ljudska ali obredna pesem, temveč jo nova oblačila in oblika pospremi v nov svet; ostaja za vedno naša narodna zapuščina, primerna in opravljena za koncertno publiko.<sup>14</sup> Merkujev cilj je bil dosežen. Vrnil je pesmi ljudstvu in jih obenem posredoval sodobnim pevcem in današnji publiki: *“Želel jih je posredovati kot zgodovinsko kulturni spomenik najzahodnejšega kraja, kjer še živijo Slovenci.”* (Šivic, Pavel, 1981) Skladbe nam tako približajo ljudsko glasbo v vsej svoji pristnosti in lepoti v izvirnem zapisu, z občutljivim avtorskim pristopom, osebnimi predlogami ter posegi, da bi jih približal sodobni publiki in izvajalcem. Izvzel jih je iz izvirnega okolja in se je zato čutil svobodnejšega, da jih predstavi v novi preobleki. Struktura je vedno premišljeno organizirana in se spretno izogiba šablonskemu ponavljanju kitičnih pesmi. Užival je v tem, da nam je vsako obdelano ljudsko pesem ponudil v vnovično uporabo. Ustvaril nam je novo zvočno konstrukcijo, strogo in jasno izdelano in tako oblikoval novo sporočilo, ki izhaja iz naših davnih časov. Odstopanje od pravil in teorije, mojstrstvo in domišljija so ga vodili do zastavljenega cilja, da bi zabaval sebe in poslušalce, vedno s spoštljivim, a znanstveno kritičnim občutkom do izvirnega dokumenta, ki ga je izostril prav na terenu, v stalni povezavi z ljudmi, ki so se mu odprli in zaupali. Ker se jim je znal približati, prisluhniti, sočustvovati in podoživljati njihova občutja, je postal njihov. Sprejeli so ga za svojega. Pridobljeno zaupanje je visoko cenil in jim ga skušal povrniti tako, da je njihovo ustno izročilo obogatil in ponudil potomcem.

### 3.1.1 Primeri

V zbirki najdemo sledeče skladbe:

**Ljudmila** (1978, ljubezenska, po napevu iz Doberdoba, za ženski zbor).

Skladatelj je takoj izpostavil karakteristični sestavljeni taktovski način (6+7). Vtis nadaljevanja v kitični pesmi je zavestno dosegel z izogibanjem toniki ob koncu vsake kitice.

**Tinke, tonke, patalonke** (20. 4. 1974, otroške nagajivke, po zapisu ljudskih pesmi iz Marsina, za ženski zbor).

Uporabil je tri marsinske ljudske, ki jih pojejo otrokom: dve šaljevki in uspavanko. Vse tri so zelo preproste, enoglasne in imajo le nekaj taktov. Priredil jih je za troglasen dekliški

<sup>14</sup> Sam sem se o tem lahko prepričal ob petju pri cerkvenem obredu v Učji pri odzivu publike v cerkvi in kasneje na “placu”, ko so domačini spoznali svoje viže in z velikim odobravanjem navdušeno ploskali. Presenetljivo enako navdušeno se je npr. odzivala mednarodna publika na slavnostnem koncertu v stari romanski katedrali na festivalu v Provansi.

zbor (prvi glas v razponu none, drugi sekste, tretji oktave) ali ženski zbor. Merku je skladbo posvetil Goriškemu dekliškemu zboru in zborovodkinji Lojzki Bratuž. V priporočilu jim je svetoval: “Medtem ko naj poje zbor kar se da uglajeno, kulturno, koncertno, naj poje solistka kar ljudsko, to se pravi preprosto, nekulturno, nekoncertno. Glas je lahko glasek, lahko je raskav, lahko kakršen koli, le na intonacijo je treba paziti in na ritmiko.” (Merkù, Pavle, v pismu Lojzki Bratuž, 1974).

**Fantje Lubjančarji** (31. 12. 1977, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za osem moških glasov).

Prva od treh, ki jih je skladatelj povezal v sklop *Tri ljudske iz Benečije*, za osem moških glasov in jih (1978) posvetil študentskemu oktetu in Urošu Lajovcu. Skladatelj si je privoščil priredbo v smislu oponašanja vojaške instrumentalne spremljave (*ta-ta, plen-pen, pa-pa*). Zvočna konstrukcija je stroga in jasno izdelana in zavestno sledi cilju, ki si ga je skladatelj postavil. Oblikovati je želel sporočilo, kako zabavati sebe in poslušalce. Počuti se svobodnega s pravico do odstopanja od pravil, teorij in predpisanih postopkov. Njegov prepoznavni znak postane domišljija in mojstrstvo. Sama raznolikost teksta omogoča skladatelju, da se odloči, kako povsem novo skladbo pripravi za koncertno dvorano. “In če je tisti, ki pesem odkrije, tudi skladatelj, ga bo nova profesionalna in človeška izkušnja dodatno obogatila. Nastala bo skladba - nova, popolnoma drugačna od izvirne.” (Merkù, Pavle, 2001a, prevod) Za oktet je vedno pisal osemglasno.

**Dve let' an pu** (15. 11. 1977, mrliška, po zapisu iz Štoblanka, za osem moških glasov).

Poslušalca vseskozi preseneča z različnimi melodičnimi kombinacijami, najprej v imitaciji od postopnega vstopanja posameznih glasov vse do homofonega osemglasnega petja. Podobno, vendar variirano se je lotil druge kitice, ki ji sledi *coda* s ponavljanjem zadnjega dela teksta druge kitice. Izpeljana je sveže, harmonsko in oblikovno bogato. Posebno lahkotnost pridobi z vnosom ternarja. Z velikim posluhom, občutkom in odgovornostjo je ravnal z metriko, ki je vedno izpeljana iz kvalitativno in kvantitativno zlogovanega besedila. Prav ta raznolikost lomi včasih togi ritem in predstavlja dodano vrednost njegovim obdelavam: še naprej ostaja značilnost slovenske ljudske pesmi.

**Starčič je zgoda ustú** (3. 1. 1978, pripovedna, po zapisu iz Plestišča, za osem moških glasov).

Posluh prozodiji in izmenjujočim metričnim naglasom je izpostavil takoj na začetku pri zapisu sestavljenega taktovskega načina (3+2), glasbenega utripa, ki se naslanja na menjavanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov v tekstu. Oblikovno lahko napev razdelimo na štiri dele; A, B, C, D, celo pesem pa lahko razporedimo tako; ABCD, CDD, ABBB, BDD, CD, ABBB, CD. Skladatelj je izbiral vedno najbolj zanimive, neznane in prikladne napeve. Raznolikost teksta in ljudske melodije so ga navdihovale in pritegnile vsakič znova, kar mu je omogočalo, da je sam odločal in izbiral povsem nov pristop in novo varianto. “Skladatelj ima celo pravico izbirati med možnostmi, ki jih takoj prepozna kot okrajne, poosebljene, celo zmotne ali nepopolne.” (Pavle, Merku, 2001a, prevod)

***Tam za turškim gričem*** (1971, vojaška, po zapisu od Trinka, za moški zbor).

Začetek obdelave je šolski primer slovenskega ljudskega petja: enoglasni začetek drugega tenorja s postopnimi vstopi ostalih dveh glasov (baritona in basa). Neusmiljeno hladno vojaško vzdušje uvede ostinato spodnjih dveh glasov v kvinti (*tan, tan...* - oponašanje bobnov). Spretno se je izognil šabloni in jo razbil ter metrično razgibal z dodatnim zamikom vstopa melodije nad binarnim ostinatom (izmenjevanje taktovskega načina 4+3 v sami melodiji). Prvi tenor se ostalim glasovom pridruži kasneje kot barvna nadgradnja z načinom *čez* (v terci nad drugim tenorjem). Enako je razgibal monotono ponavljanje binarnega ostinata (tokrat z dodano rastočo linijo prvega tenorja) s sinkopo ob zaključku tretje kitice. Od tu naprej se oblikovno ponovita prvi dve kitici v obratnem vrstnem redu; s postopno umiritvijo in opuščanjem ostinata in prehodom na pedalni ton, do povsem umirjenega zaključka na unisonu. Ohranil je pristnost izvirnika in s široko paleto idej, ki se kontrapunktično, harmonsko, ritmično dopolnjujejo in nadgrajujejo v jasno zasnovani zvočni in oblikovni konstrukciji.

***Dve let' an pu*** (1966, mrliška, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Izšla je že v zbirki *Petnajst beneških* (Trst, 1975) in tudi kot samospev (17.9.1966) v *Tri ljudske pesmi iz Benečije*, za sopran (visoki glas) in klavir. "*Zbiral sem in delal priredbe. To izkustvo me je učilo postati boljši skladatelj kot prej, ko sem bil zelo abstrakten.*" (Gregorič, Tatjana, 2005)

***Oj, pršu sen na sred vasi*** (1966, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Merkuju je uspelo prikazati dialog med fantoma (v začetnem moškem zboru) in kasneje med fantoma in dekletom, ko je v dogajanje vključil ženski glas, alte. Vešče je izkoristil uporabo imitacijske tehnike in z gostenjem harmonske govornice vseskozi preseneča z nenavadnimi horizontalno izpeljanimi harmonskimi kombinacijami; hkratna uporaba dveh besedil podčrtuje dvoplastnost melodične linije v altih in spremljave v moškem zboru. Prav dialog in dvoplastnost učinkujeta pristno in sveže ter dajeta skladbi novega zagona. Po drugi ponovitvi najprej sledi dvoglasni zaključek (ki je kot na začetku zaupan moškim glasovom) in predstavlja otožen odhod dveh poklapanih snubcev; zaključek je homofono štiriglasen.

***Svieti lunca cielo noč*** (1966, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Harmonsko enostavna in preprosta priredba s prehajalnimi toni in nenavadno hote visoko postavitvijo moških glasov, ki jih je v kulminaciji za zgotitev še pripeljal v kromatičnih postopih do ekstremnih leg.

***Petelinček je zapieu*** (27. 7. 1976, vojaška, po zapisu od Trinka, za moški zbor).

Kratka dvokitična miniaturna priredba v značilnem izmenjevanju sestavljenega metruma 3+4. Začetnemu enoglasju v prvem tenorju se postopoma priključijo ostali glasovi v padajočem redu. Enako drugi bas zaključí v zamiku. Nепretrgan pulz četrtinke nadaljujejo zadržki in razvezi, tudi ko se melodija v ternaru naslanja na začetni polovinki.

***Dol pokleknimo*** (1966, obredna, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Postopno gibanje teme je izhodišče za imitacijo (tonalno v kvinti). V drugem delu, ki je bolj homofon, je skladatelj izrabljajl zadržane in prehajalne tone, da je ustvaril večjo napetost. Kratka melodija ne dopušča velikih kontrastov in drugih možnosti, zato ostaja tudi priredba iskrena in preprosta.

***Te dan je vsega vesejá*** (3. 2. 1976, božična, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor). Harmonizacijo protestantskega korala, je Merku začel enoglasno in v prostem metrumu. S prehodom na homofono četveroglasje je melodijo harmonsko podprl. Občutek vodenja glasov je dosegel z zadržki in prehajalnimi toni; s tem je ustvaril kontrastnost in obenem dvodelnost.

***'Na zapuoved je paršla*** (od 2.- do 3. 1967, božična, po zapisu iz Podutane, za mešani zbor).

Razgibano melodijo tako v metrumu (2+3) kot v intervalnih skokih, ki v drugem delu s skoki terce v ambitusu septime ustvarjajo naravno napetost, je skladatelj izrabljajl in z ostalimi glasovi še nadgrajeval. Spretno je postavljajl ležeče tone v basu, da je po naravni poti dosegal napetosti. Do napetega loka v tretji kitici je pripeljal s harmonskim zgoščevanjem in uporabo stranskih dominant. Melodijo je prestavil v tenor in nato nadaljeval v sopranu (kot v slogu imitacije); v ponovitvi drugega dela basi prevzamejo vodilno tematsko vlogo. S takim včasih minimalnim variiranjem in prehajanjem melodije po glasovih je dosegal vedno nove kombinacije v vsaki od sedmih kitic.

***Kaj se vam zdi pastirčki vi*** (1967, predbožična, po zapisu iz Podutane, za mešani zbor).

Avtor se je osredotočil in izrabljajl imitacijske postope (enkrat začenja v ženskem zboru, drugič v moškem) z združevanjem polifonih delov s homofonimi ne prinaša harmonskih novosti, a govorica ostaja tekoča in sveža.

***Kjer je Jezus Kristus karvavi pot potiu*** (15. 4. 1966, rožnvenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Prvi del uvede začetni unisono dveh solistk in se takoj pretvori v naravno dvoglasje z ležečim tonom drugega glasu. V nadaljevanju se občutek prostora poveča ob dodajanju drugih dveh do skupnega zaključnega akorda (zvečan trozvok z veliko septimo). V drugem delu nastopi cel mešani zbor kot priprošnja vsega občestva. Skladatelj je z enakomernim in dopolnjevalnim gibanjem posameznih glasov vzdrževal izrazni lok do konca, vedno z novimi harmonskimi rešitvami in napetostmi.

**Jesus je od smarti vstau** (10. 1967, velikonočna, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor). Pesem je razširjena po vsej Evropi od poznega srednjega veka dalje. Zelo natančno je o tem pisal že Ivan Trinko leta 1915.<sup>15</sup> Ta tekst in njegovo melodijo, ki izvira iz časov pred reformacijo še danes prepevajo v slovenski Benečiji: “*Jesus je od smerti vstal, od svoje bridke martre; za to se veselimo ino Boga lastimo: Aleluja!*”. Zapis ohranja metrično sestavljene kombinacije (2+2+3+2, 2+3+3+2+2, 2+3+2+2, itd.), eno osnovnih značilnosti slovenske ljudske pesmi. Iz božičnega časa je še dobro znan drugi napev iz istih časov. Trubar ga omenja kot “*Solennis ille cantus Dies est laetitiae, a quodam ante haec tempora bene translatus ...*”, ki je nemškega izvora, ker obstaja starejši zapis v nemškem rokopisu iz XV. stoletja in katerega poznamo Foersterjevo harmonizacijo iz leta 1883. V slovenski Benečiji jo poznajo z malimi spremembami: “*Te dan je vsega veseja, Devica je rodila, Tega sina božjega, Devica je ostala. Našega odrešenika, stvarnika nebeškega in angeljskega kraja. Kdu je slišal glih ta glas? Devica je rodila Boga. Je čuda prevelika.*” Trinko omeni še naslednji napev, ki ga ljudstvo poje *ad immemorabili*, posebno ob blagoslovu Najsvetejšega (Svetega rešnjega telesa): “*Na kolena dol padimo ino Jezusa počastimo to sveto rešnje telo, k’je gor postavljeno*”. Značilnost teh napevov je veliko število kitic. “*Kdor je imel srečo to slišati v živo je lahko sam spoznal veličino teh starodavnih napevov.*” (Trinko, Ivan, 1915). Merku ohranja dorski modus s preprostimi modalnimi zvezami. Kljub temu nenehno preseneča z različnimi harmonskimi kombinacijami.

**Tana Sarte** (1968, ljubezenska, po zapisu s Solbice, za moški zbor in od 11.10. do 5.11.1998 tudi za mešani zbor).

Matrica in morfologija plesa sta v tesni povezavi podobni napevom slovanskega izvora. Gre za poskočni ples iz Rezije (rezijánkica, izvira iz srednjejškega ljudskega plesa, fr. contredanse, eng. country dance), njegova najmanjša ritmična enota je četrtinka z osminko, kar ga tesno povezuje s starim plesom *forlana*. Poznamo ga od poznega baroka, po ustnem izročilu, do danes je ohranjen v istrskem Vodnjanu (Vicinus Attinianum ali Dignano d’Istria). Merku se tu drži instrumentalne tradicije pedalnih tonov na osnovnih stopnjah. Značilno temo podpira s spremljavo v kvartah in kvintah in zaključki v enoglasju ali s kvinto; zgornja glasova pa po starih navadah v terciah in sekstah.

15 Enako piše Trinko o ljudski pesmi in odnosu do zbiranja ljudskega blaga za Filološko furlansko društvo (Trinko, Ivan, 1932); kjer omenja tradicijo zbiranja pri drugih narodih (tudi jugoslovanskih). Posebno pomembnost daje Trinko povezovanju in vrednotenju ljudske poezije z glasbo; kakor sta to počela Goethe, ki je beležil ljudsko poezijo v Dalmaciji in jo prevajal in Nicolò Tommaseo (*Šibenik, 1802 - Firenze, 1874*). V povezovanju besede, glasbe in plesa omenja Trinko tudi ljudske ples v Reziji. Opozarja na zanimive vplive in prevzemanja med sosednjimi narodi in spomni na nekaj značilnosti med slovensko in furlansko ljudsko glasbo; večglasno petje, zborovsko tradicijo v vsaki mali vasi, bogastvo različnih in mnogoterih slovenskih ljudskih napevov, ki so jih prenesli tudi med Furlane v zameno za lahkotnejše in poskočnejše (furlanske) ljudske viže. Z izjemo Furlanov pozna Italija le enoglasno ljudsko petje (že omenjene izjeme so v Liguriji in na Sardiniji). Trinko v svojem referatu spodbuja zbiranje in vrednotenje ter obdelovanje teh v pravem, iskrenem in pristnem ljudskem duhu. Enako zavzeto poroča o zelo starem ljudskem liturgičnem petju arhaičnega izvora, ki se je kot tako ohranilo prav v slovenski Benečiji in o začudenju tistih, ki so poslušali stare napeve iz XV. stoletja (Trinko omenja staro zbirko iz leta 1584, kjer je ohranjena stara velikonočna pesem in se naveže na Trubarja in njegove izdaje). Obenem se spomni, kako je ljudstvo v letih spreminjalo besedilo in ga prirajalo po potrebi, vendar na isto melodijo. Podčrtal je zanimivo dejstvo, da je enako besedilo zapisano v *Vocabolario Italiano e schiavo* (Viden 1602), ki ga je izdal Gregorij Alasia da Sommaripa.

**Da jöra ma Čany naua** (ljubezenska, po zapisu iz Bile, za moški zbor).

Temi v prvem tenorju in bordunu, ki izhaja iz enoglasja v drugem, je postopno dodajal ostale glasove v padajočih sekundnih postopih. S tem je ustvaril zvočno gmoto z naraščanjem harmonske in barvne napetosti do zadnje kitice, kjer je vodil tretji bas v sekstah z melodijo. Edine male kontrapunktične odmike izpelje prvi bas ob zdržanem petglasnem naraščanju orgelpukta v ostalih glasovih. Preprosta zamisel statične spremljave in gostenja v klaster ob zdržanem homofonem skandiranju skupnega teksta doseže neverjetno naptost do zaključne kadence v unisonu s karakterističnim izpihovanjem dud(e) v srednjih glasovih. Karakterističen ritmični moment je duola (dveh osmik proti trem, v pulzu *rezijánkice*).

**Čiči nana, Maričica** (22. - 23. 12. 1975, ljubezenska, po zapisu iz Bile, za mešani zbor). Preprosta priredba po zanj že ustaljenih metodah, ki jo je popestril z dvotaktno hemiolo pred codo.

**Gre alba šë čez Bužico** (23. - 24. 12. 1978, ljubezenska, po zapisu iz Učjé, za mešani zbor).

Je enostavna harmonizacija: plesna, nagajivo poskočna, posejana z značilnimi okraski v melodiji (mordenti).

**Da göra ta Škarbinina** (29. 11. 1978, ljubezenska, po zapisu iz Bile, za mešani zbor).

Harmonizacija mirnejšega plesa, okrašena s *acciaccaturami* in *mordenti* in večkrat uporabljenimi čistimi oktavami in kvintami kot izpeljava/spomin borduna oz. bunkule.

Ore ti triji krajaue (1969, trikraljevska, po zapisu iz Solbice, za dva mešana zbora).

Netipični ljudski pesmi iz Rezije z vplivi starega sakralnega napeva je ohranil antični prizvok s preprostim ljudskim običajem, spremljavo v kvintah in oktavah. Za zaključek velja izrabiti oba zbora sočasno skupaj (po lastni izkušnji in avtorjevim odobravanjem). V knjigi *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, na str. 383, je celotno besedilo, ki ga lahko (v skrajšani obliki) izrabimo za daljšo in mogočnejšo izvedbo harmonizacije.

**Ma saša čenče lipa mi** (26. 5. 1979, po zapisu z Učjé, za 8. moških glasov).

**Lipaj ma stara Uida** (11. 2. 1980, po zapisu iz Liščacev, za mešani zbor). Zapisal je dve različici značilne slovenske ljudske pesmi o lepi Vidi: liku in simbolu hrepenenja in sreče, ki je v teku let prerasel v vseslovenski mit o nedoseženi ljubezni, upanju, sreči, o lepšem v vsakdanjih stvareh. Obdelave se je lotil po splošnih načelih, ki jih je že prikazal do zdaj v prirejenih ljudskih pesmih: od enoglasja, v naravno dvoglasje z bordunom po ustaljeni instrumentalni praksi, vodenjem melodije po glasovih, prek izrabe ženskega in moškega zbora z izmenjavanjem ali v dialogu in ohranjanjem arhaičnosti z uporabo oktav in kvint v spremljavi ali vključevanjem solistov v unisonu do minimalnih harmonskih posegov, da se izmika ponavljanju kitičnega besedila. Kot je prej to storil že večkrat, je prepustil dinamiko in agogiko izvajalcu, glede na dramatski potek teksta.

**Zakaj mi ti lipca tak precveteuljš?** (12. 1968, fantovska po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

**Adaməč, Adaməč** (1968, fantovska, po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

**Je pa davi slanca pala** (1968, po zapisu iz Ukev, za moški zbor). **Pa le snuečə nəč, davə** (1968, po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

Zadnje priredbe so ukovške fantovske iz Kanalske doline za moški zbor in so prava redkost po formi in obsegu. Vsem je skupen solistični začetek in izmenjevanje z zborom kot je bila navada pri fantovskem petju. Prijem je pri vsaki drugačen, tako kot so si med seboj različne: prost recitativ solista v nasprotju z bolj ponavljajočim in enakomernim odgovorom večje skupine in ohranja metruma, ki ima svojo posebnost v zadnji skladbi s 5+7 osminkskim kombiniranim taktovskim načinom.

**3.2 Canti popolari infantili degli Sloveni in Italia** (1984, Pro Musica Studium, Roma); **Otroške ljudske pesmi Slovencev v Italiji** (1987, Grlica, Ljubljana) (2010, Astrum, AS 1.087/01)

Ljudski pevci in pevke so Merkuju posredovali tudi pesmi iz otroštva, ki so namenjene prav otrokom; preproste izštevanke-šaljivke, lirične uspavanke in igrive plesne pesmi iz pastirskega otroškega sveta, kjer nastopajo živali. Vedel je, da teh pesmic današnji otroci ne pojejo več, se jih ne učijo in jih zato ne prenašajo naprej. Novodobni svet, nov način življenja in televizija so večinoma spremenili domače druženje in ob rob potisnili preproste navade in zabave otrok, še posebej pa izkoreninili petje. S petjem so se na zabaven način neposredno učili, se preprosto igrali in si tako tudi med delom krajšali čas. Čas, ko so prav otroci hodili in gnali na pašo, je že davno mimo. Prav to je bila ena prvih zadolžitvev otrok, ko so že v rosnih letih morali pomagati staršem. Merku je izkoristil ponujeno priložnost rimskega založnika (Domenico Cieri, za *Pro musica studium*), ki mu je naročil priredbe otroških pesmi za različne stopnje in zahtevnosti, namenjene šoloobveznim otrokom. Zavedal se je, da bodo drugače vse te preproste pesmice neizbežno zašle v pozabo. Zapise nekaterih napevov z goriškega Krasa in Benečije je izdal že v obsežni knjigi *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, druge pa je naknadno nabral v dolini Rezije, ki jo je imel, kar se tiče bogastva ustnih izročil, za edinstveno v Evropi. Z velikim poslušom in spoštljivim občutkom do gradiva in duha oz. namena pesmi, jih je priredil od enoglasja do štiriglasja in nekatere namenoma opremil s preprosto in primerno instrumentalno spremljavo ter jih tako še bolj približal otroškemu svetu. Zanimivo je, da jih ni prevedel v italijanski jezik, ampak je slovenskemu narečju vedno dodal in pripisal smiselni italijanski prevod in celotno zbirko opremil s slovarčkom, to pa zato, da ne bi pokvaril metrične sheme oziroma porušil ritma s pogostim podvajanjem not; "*slovenski jezik spričo svojega pogosto besednega naglasa na predpredzadnjem zlogu deluje odsekano, italijanski pa ima drugačen ritem, saj so skoraj vse besede naglašene na predzadnjem zlogu.*" (Merkù, Pavle, 1984). V poeziji je ta razlika toliko bolj razvidna; proizvaja različne metrične sheme in ruši ritem ter večkrat skladatelja postavi pred nemogočo nalogo. Dosledno je pazil na primeren obseg glasov. Ciklus je bil prvič izveden 15. januarja 1983 v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma: mladinski pevski zbor Glasbene matice Trst, dirigent Stojan Kuret. V isti izvedbi je ciklus izšel na gramofonski

plošči *Otroške pesmi*, Založništvo tržaškega tiska, D. D. Trst, 1985, FLP 02-005. „*Otroci slovenske manjšine v Italiji – ki živijo v ozkem predelu ob meji s Slovenijo v tržaški, goriški in videnski pokrajini – se teh pesmi ne učijo in jih ne prepevajo; novi način življenja jih je vzel in jih nadomestil z drugimi dejavnostimi in televizijo. Še vedno pa se jih spominjajo njihovi starši in stari starši: malčkom v zibki so prepevali, da bi jih zazibali v sen, večjim otrokom pa so peli šaljivke, da bi raje jedli. Na zabaven način so jih s petjem učili novih in koristnih stvari. Svoje čase so veliko peli ob igri, zlasti pa ob delu – na paši, ki je otrokom nadomeščala brezskrbno igranje. Otroci teh revnih kraških in gorskih predelov so morali že v rosni mladosti s svojim delom pomagati družini. Založba PRO MUSICA STUDIUM iz Rima mi je leta 1984 omogočila, da predstavim otrokom vse Italije izbor pesmi, ki pripovedujejo o izginjajoči kmečki omiki, zato da bi se ne izgubila popolnoma. Nekatere pesmi, ki sem jih zbral v letih od 1966 do 1974 na Goriškem Krasu in v Benečiji (slovenski predeli, ki so pripadali Oglejskemu patriarhatu in Beneški republiki), so bile že objavljene v zbirki *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (Založništvo tržaškega tiska, Trst 1976; ponatis Pizzicato Edizioni Musicali, Udine / Viden 2004), druge pa sem posnel kasneje za to antologijo v dolini Rezije, ki je glede na bogastvo ustnega izročila edinstvena v Evropi. Strogo sem ušpošteval melodijo in duha pesmi, priredil sem jih za več glasov, nekatere opremil z instrumentalno spremljavo, tako da bi se otrokom lepše približalo in priljubilo bogastvo glasbenega izraza prevečkrat zanemarjeno ali pa celo uničeno od očetov.” (Merkù, Pavle, 1987d)*

Želel je ponuditi primerne priredbe za otroške in mladinske šolske zборе glede na potrebe pevcev različnih starosti. Zborovodje sami lahko izbirajo najbolj primerne, glede na težavnostno stopnjo in didaktične možnosti. Pesmi so prirejene in postavljene v najprimernejšem tonskem obsegu, ki ga zborovodje lahko po svoji presoji in pevski zmogljivosti skupine lahko spremenijo. Instrumentalna ali zgolj ritmična spremljava je prilagojena praktičnim možnostim. Značilnost vseh skladbic je pedagoški princip oziroma načrt, ki mu je avtor sledil od začetka. Intervalno in melodično-ritmično najbolj enostavno ponavljajoče enoglasje najmanjše strukture je postopoma razvijal in vpeljeval večglasje; najprej v smislu preprostega ponavljanja, imitacije in kanona, s postopno enostavno instrumentalno spremljavo (sprva samo ritmično, kasneje tudi melodično), z uvajanjem večglasja najprej z instrumenti (dve kljunasti flauti) do zaključnega štiriglasja. Vsaka priredba prinaša nov element, ki jo nadgrajuje; vsakič z novim in zelo jasnim pedagoškim pristopom vedno v okviru zahtev in zmožnosti otrok, katerim so skladbe namenjene. Zgledoval se je po Kodalyu<sup>16</sup> in Bartoku,<sup>17</sup> vendar s slovenskimi specifikami. Dodana vrednost se kaže prav v uporabi ljudskega otroškega gradiva, s katerim je dosegel dvojni učinek: poučno-glasbenemu ovrednotenju ljudske pesmi je dodal pedagoški vzgib,

16 “Kodaly je za ljudsko pesem uporabljal na didaktičnem področju izraz materin glasbeni jezik. *Dokler bo naš materin jezik še živel, bo lahko živelo tudi naše ljudsko izročilo. Od nas samih in prihodnjih rodov je odvisno, kako dolgo bo to še živelo... Reši nas lahko le zavest, da moramo ljudsko izročilo ljubiti in negovati, kakor moramo ljubiti in negovati naš bogat in lep jezik. Drugače nas bodo globalizacija, evropeizacija, beg v privatne račune posameznikov kmalu ugonobili in kot narod iztrebili iz sveta. To grozi, pravijo, polovici narodov in jezikov na svetu.*” (zap. Kljun, Branka, 2001a)

17 “Skupno s Kodalyem sta zbrala več kot tisoč ljudskih napevov in tem in jih znanstveno obdelala ter zapisala. Prav ti zapisi bodo Bartóku nudili neskončen vir iz katerega bo prosto črpal do konca svojega ustvarjanja: modalne melodične stukture in asimetrično ritmiko ljudskega melosa.” (Vlad, Roman, 1955)



obenem jo je rešil pred pozabo, ko jo je prestavil v šolo in na koncertni oder z novo funkcijo in v novi sodobnejši avtorski preobleki.

Z ljudsko pesmijo je povezano tudi narečje. Odkril je in s tem ohranil celo vrsto arhaizmov in "starin", kot jih je sam imenoval, in se jih veselil tudi kot glasbenik.: "*saj je narečje prvinska posoda našega jezika in je svojevrstna glasba, ta pa danes z narečji vred izginja: namesto nje srečujemo aseptično izreko standardnega jezika. S tem se odpovedujemo dragocenemu zakladu.*" (zap. Kljun, Branka, 2001a). Le zavestna navezanost na jezik, ljudi in njih izročilo jo lahko delno zmore zaustavitvi pred neusmiljenim procesom globalizacije ob evropeizaciji in ostalih oblikah homologacije.

### 3.2.1 Primeri

V zbirki najdemo sledeče skladbe:

***Ta na kale*** (20. maja 1970, šaljivka - scherzo, posneta v Mersinu v Nadiški dolini, pela Anita Juretig, po domače Macónova).

Preprosta melodija, ki jo opredeljuje interval terce, se pojavi najprej enoglasno, kasneje pa v tercah. V spremljavi se izmenjujeta kovinsko in leseno tolkalo, ki povzemata isti interval (to so lahko metalofon, zvončki, celesta ali kaj podobnega, samo da so uglaseni v treh različnih višinah in jih izmenjujeta dinamični barvi f – p, in pa ksilofon, wood-block, temple-block, clave ali katera koli lesena tolkala v treh različnih višinah, ki pa spremljajo vedno v mf). S preprostim, enostavno pustim intervalom je ustvaril krajšo obliko z uporabo kratkih odmerjenih razdrobljenih okruškov; z reduciranimi sredstvi je skušal ustvariti občutek gostenja in napetosti ter tako zgradil preprosto, a jasno obliko. Operiranje z malimi sredstvi in jasen občutek jasno odmerjene oblike sta eni pglavitnih značilnosti njegovega kompozicijskega stavka, ki izvira iz izkustva druge dunajske šole in njegovega osebnega razgleda po delih njenih najvidnejših predstavnikov.

***Nana nana, siničace*** (18. februarja 1982, uspavanka, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Adela Valente Paletti, po domače *ta na Brájdí*).

Rezijanska melodija v obsegu kvinte (g - d) se začne z dodano arzo (V. stopnja v nižji oktavi) in rastočim razloženim akordom: v kiticah so ritmične in melodične variacije glede na besedilo, očitno je spoštoval petje – verzijo, kot jo je zapela pevka. Drugi glas se priključi najprej kot pedal na toniki, kar je značilno za Rezijo in "*sploh edini možni drugi glas v rezijanski ljudski glasbi*"; potem pa nastopi kotrapunktično – delno zrcalno – vendar vedno konča s tipčno rezijansko kadenco na unisonu. "*Na gradivu iz Rezije se kažeta dve stvari, ki sta po mojem mnenju zelo pomembni ne samo za slovensko ali jugoslovansko muzikologijo, marveč tudi za nekatera muzikološka vprašanja v evropskem okviru. 1. Vsa ljudska glasba v Reziji (razen pripovednih pesmi, ki jih zdaj pojejo samo enoglasno, in cerkvenih pesmi), torej vsa vokalna in instrumentalna rezijanska glasba sloni na dvoglasju z bordunom in kaže, kako se je to dvoglasje polagoma razvilo v triglasje z vsemi značilnostmi znanega alpskega večglasja. Mislim, da se s tem pojasnjuje doslej nerešeno vprašanje njegovega nastanka. 2. Rezijanska ljudska glasba pojasnjuje tudi nastanek do pentatonike na tem delu Evrope in mogoče tudi pri drugih slovanskih in*

*neslovanskih narodih. Okrog 50 % vseh rezijanskih melodij se giblje v obsegu trikoroda z veliko terco. Zelo pogosto je temu trikorodu dodana kvarta pod toniko borduna, vendar samo na začetku kot predtakt in je zato zunaj strukture, ki jo smemo imeti za čisto trikorodalno.*” (Vodušek, Valens, 1990, str. 89–98).

Iskanje pevnosti in preproste ljudske lirike bo počasi prevzelo pomembno mesto v glasbeni govorici tržaškega skladatelja. Nezavedno ga enostavnost in globina ljudske melodike tako prevzameta in zasvojita, da ju sprejme za svojo. Uporabil ju bo v večini svojih avtorskih del tudi pozneje; včasih samo z značilnimi ritmičnimi fragmenti in moduli ali z vključevanjem ljudske teme v kontrapost neoekspressionistični govorici. Pridih ljudskega zavedno približa poslušalcu tudi avtorjevo asemantično sodobno poetiko in postane sproščujoč element v sami oblikovni gradnji.

**Čarni kus I.** (18. februarja 1982, šaljivka - scherzo, posnet v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Enostavna melodija v obsegu kvinte: razložen durov trozvok, ki začne na terci in z dodano II. stopnjo (iz kvinte skoči za kvarto navzdol) s spremljavo na toniki – pedal. Postopoma pedal variira in izmenjuje toniko z diatonično II. stopnjo, tako doseže večjo harmonsko in barvno napetost. Spremljavo je preprosto zaupal rokam in nogam, ploskanju in topotanju, s tem, da udarce postopoma ritmično gosti z vedno novimi figuracijami. Priporočljivo je to ritmično spremljavo dodeliti manjši skupini ali solistom in peti malo terco nižje (v E - duru) s privoljenjem skladatelja. V rezijanščini je treba črko *l* na koncu besede izgovarjati vedno kot glas *l*, nikoli kot *u* (npr. *dal*, ne *dau*). Kot to počnejo citiravci, uporablja zvoke udarjanja nog (s polnim/celim stopalom) in rok. Zaključni element zdrževanja in izpihovanja zadnjega tona izhaja iz antične uporabe dud v Reziji. Bile so v rabi do 18. stoletja v Furlaniji. Razširjena so bila predvsem pihala z jezički (*pifferi*) in dude. Počasi jih je izpodrinila italijanska baročna violina, ki je postala v Reziji *citira* in priročni mali bas *bunkula*. Ko je godec na dude spraznil meh, je proizvedel naravni glisando: alteriranje tona po popuščanju napetosti zraka, ki ga proizvaja. Od tega pozabljenega instrumenta so nova godala in ljudsko petje privzeli tudi nezgrešljiv zven oziroma način igranja; grleno in predvsem do konca zdržano petje, da čimbolj spominja na dude. Druga značilnost je pedalni oziroma *bordunski ton*, ki ga proizvaja tudi citira, ko ob melodiji vleče z lokom po praznih strunah. Tega je drugi godec ojačil na bunkuli. Vse to izhaja iz načina igranja dud ali *cornamuse*, ki ob melodiji proizvaja bordunski ton. Način se je prenesel na ljudsko petje: z značilnimi bordunskimi zdržanimi toni in zaključno kadenco, ki pripelje v enoglasje. Poznali in rabili so jih tudi ljudski godci v Prekmurju.

**Tau ti' zeleni' poloze** (18. februarja 1992, pastirska pesem, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Po začetnem enoglasju vstopi na toniki kljunasta flavta, najprej pedalno (tonika - dominantna - tonika). Melodija je enaka kot pri *Nana nana, siničace* z glasbenimi okraski in okrasnimi figurami (izpisani prehodni in menjalnimi toni kot okraski). V drugi kitici vstopi drugi glas v imitaciji, a nadaljuje kontrapunktično. Po istem principu vstopata kljunasti flavti. Ko se postopoma nadgradi in oglasi ritmično bogatejše štiriglasje, še vedno jasno prepoznamo značilni rezijanski pedal. Poleg kljunastih flavt, lahko

uporabimo klarineta, oboi ali trobenti, vendar je potrebno notni zapis prikladno transponirati; ni pa primerno uporabiti dveh različni inštrumentov.

***Tonanina tonana*** (23. februarja 1982, uspavanka, posneta v Viškorši - občina Tipana v Karnajski dolini v različnih obdobjih in iz različnih virov).

Najprej začne drugi glas in z ostinato osnovno ritmično-melodično figuro (izmenjujoči postop sekunde in terce navzdol iz začetnega tona), sledi kontrapunktična spremljava tretjega glasu v istem obsegu. Z minimalnimi sredstvi in preprostimi naravnimi postopi doseže vsakič spremembo intervala med obema glasovoma, ki postopoma ustvarjata željeno harmonsko napetost tudi z ritmičnim gostenjem. Prvi glas presenetljivo vstopi kvarto višje z občutno modulacijo, ki prinaša novo dimenzijo: nov razplet sledi v spremljavi drugega in tretjega glasu, ki nastopata v imitaciji z glasbenim materialom tretjega glasu. Doseženo troglasje (ritmično poenoteno v ostri punktirani figuraciji) je za dosego viška oz. največje napetosti dodatno nadgrajeno z vstopom zvončkov najprej z enim glasom (imitacija prvega glasu) in nato v sekstah. Sledi dvoglasna repriza in umiritev, ki se zavestno izogiba toniki, kar daje občutek neizpetega zaključka s končnim terčnim intervalom (na terci in kvinti). Kot je sam razložil, je zapis v resnici le drobec arhaične pesmi. Merkù izrablja do skrajnosti vse značilnosti teme in njene najmanjše elemente, jih variira, krajša in spretno uporablja klasično kontrapunktično znanje. Jezik je izčiščen brez odvečnih nepotrebnih elementov z vedno jasno zastavljeno strukturo, da je s tem dosegel željeni izraz. Cilj mu je vedno bil ustvarjanje napetosti in sprostitve, iskanje kontrastov in nasprotij pri razvijanju liričnih in ritmičnih delov. V tem iskanju se je prepoznava in se mu prepuščal.

***Ninajčico bubajčico*** (20. maja 1970, uspavanka posneta v Mersinu v Nadiški dolini, pela Anita Juretig, po domače Macónova).

Skladatelj je najprej predstavil izvirno spremljavo kontrastnega značaja, dodeljeno zunanjsima glasoma, nato je drugi (srednji) glas preprosto zasijal z ljudsko vižo v obsegu kvinte. Učinek je, kot je sam povedal, "odrešujoč".

***Deklica po vodo j' šla*** (1970, fragment v širšem prostoru obče znane lirične pesmi, posnet v Čaneboli v Terski dolini, pela Pierina Cont).

Izbral je tipični ljudski modul v zgradbi preproste priredbe. Začetni unisono je razvil najprej v enostavno dvoglasje z dodatkom pedalnega tona na dominantni, ki ga je popestril s tercami in sekstami ter prvo kitico zaključil z običajno kadenco v unisonu. V drugi kitici je ponovil enoglasni začetek in ga razvil v enostavno preprosto naravno troglasje: pedalni ton in terce v zgornjih dveh glasovih z dodatno uporabo onovnih prvin kontrapunkta. V zadnjih treh taktih je spet pripeljal v enoglasni zaključek. Počasi je uvajal in nakazoval vedno nove harmonske prvine z ustvarjanjem naravnih napetosti, te je s preprostim, logičnim vodenjem glasov vedno pripeljal do razveza in tako postopoma sproščal nakopičene zadržke. Otrokom je želel razstreti svet naravno ustvarjenih in preprostih disonanc, npr. postopno odmikanje od pedalnega tona. Ta element stare ljudske glasbe je prenesel in uporabil tudi v avtorskih delih.

*Nana, ščeričica* (18. februarja 1992, uspavanka posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Edinstvena melodično in ritmično razgibana stara viža v obsegu kvarte z značilno dodano arzo (V. stopnja v nižji oktavi). Razvoj je zelo jasen: iz enoglasja v dvoglasje in do največje napetosti in emocionalne izpovedi v troglasju. Vsako kitico je obravnaval drugače in gradil en sam izrazni lok. Melodijo je ohranjal vedno v zgornjem glasju in iskal ter gradil razlike v spremljajočem dvoglasju. Višek je dosegel z najširšo in akordično postavitvijo glasov, od koder ga je vodila le postopna umiritev harmonij, glasov in izpovedi v sproščujočo odrešitev enoglasja. Da ni povsem ponovil začetnega postopka pri gradnji in stremljenju k največji napetosti, se je pri razgradnji strukture poslužil povezovanja dveh kitic. S tem je posegel malo drugače in tako ohranil napetost do konca. Harmonije, delni pedali iz zvestobe rezijanski značilnosti, kadence ob sklepu kitic stalno brez terce (zaradi občutka arhaičnosti) so elementi, ki krasijo to izredno obdelavo. Obenem ohranja svojo preprostost iskrene izpovedi materinske ljubezni, ki me kot dirigenta še vedno pretrese in gane kot prvič.

*Čarni kus II.* (18. februarja 1992, šaljevka, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Virginia Clemente Valente, po domače Cónfaua).

Izredno kratka melodija, izmenjevanje dveh tonov v obsegu velike sekunde je pogovor otroka s črnim kosom. Na prvi pogled brezizrazni napev skladatelju uspe izoblikovati v zanimivo izredno hitro briljantno ritmično igro z vedno novimi idejami tako v spremljavi glasov kot z ritmičnimi obrzci instrumentalne spremljave: dodelil jo je triangu in wood-blocku (metalofonu in lesenemu tolkalu). Hitro prehajanje osnovnega motiva med visokima glasovoma, nato izmenjevalni pedalni ton (terco nižje v altu in nato terco višje v sopranu) med glasovi pripelje do troglasja, ki vse preseneti s hemiolo ob koncu prvega dela. Drugi del se prične z nalaganjem glasov v okviru molovega trozvoka, postopnim bogatenjem z osrednjo modulacijo in uvajanjem repriznega zadnjega stopnjevanja do ponovne hemiole in značilnega zaključka brez terce v unisono z izpihjenim glissandom. To je še en dokaz neusahljive fantazije in nenavdne spretnosti efektne gnetenja in preoblikovanja osnovne celice v jasni glasbeni obliki: velike sekunde. Edina skupna nit je ponavljajoči ritmični model.

Skladatelj je imel izrazit čut za dolžino skladbic in njihovo jasno obliko. Čeprav je zavestno operiral z zelo skromnimi glasbenimi sredstvi, je motiviki vsake skladbice/obdelave uspel vdahniti svojstveni pečat, jo premišljeno okarakterizirati ter vsako novo skladbico zgraditi z novim pedagoškim ciljem. Kljub večkrat banalnemu napevom se nikoli ni ponavljal. Vedno je skušal pritegniti tako izvajalca kot poslušalca in ko je čutil potrebo, je presenčal z novimi prijemi, idejami in postopi. V preprosto in repetitivno kitično ljudsko petje je vnašal sodobne prijeme in presenetljive zvočnosti, ki pa jih je dosegal le z večšim, logičnim vodenjem glasov. Uvajanje nekonvencionalne ritmične spremljave z instrumenti je dodatna umetniško-pedagoška vrednost teh drobnih del. Vedno bolj prisotna je osebnostna umetniška nota z jasnimi pedagoškimi cilji. Deset otroških miniatur efektno zaživi tudi na koncertnem odru, lahko v krajših suitah ali kot prikaz celotne zbirke.

**Sonce ljubo** (16. maja 1968, pastirska pesem, posneta v Doberdolu na goriškem Krasu, pela Rosalia Jarc, po domače Betegárjeva)

Skladatelj jo je opredelil kot ponarodelo, očitno čitalniškega izvora; “*ima kljub čitalniški čustvenosti v sebi nekaj rigoroznega, težkega*”. Na njej je v preprostem štiriglasju s pedalnimi toni ustvaril vrsto zadržkov in razvezov, jih vodil in razvrščal ter z njimi prehajal po glasovih. Z dinamičnimi stopnjami je zgradil tri variirane harmonizacije treh različnih kitic, dosegel izrazni vrh na koncu tretje in z reprizo prve kitice v diminuendu prvič zaključil s terco nad osnovnim tonom; “*saj smo vendar končno na Krasu!*”

#### 4 Zaključki

Izhajajoč iz izhodiščne Merkujeve misli: “*Ne gre samo za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko pesmijo, za njeno prirejanje ali preoblikovanje. Gre v mnogo širšem smislu za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko glasbo. [...] Skladatelj [...] si izbere pot in način, ki mu ustreza. Potem bo odprta vsaka pot od preproste predelave do svobodnega preoblikovanja, potem bo vse odvisno od skladateljeve sposobnosti in izrazne nuje.*” (Merkù, Pavle, 1983, str. 50–52) lahko zaključim, da je Merkujev odnos do ljudske pesmi najpristnejše narave. Ohranja izvornost ljudskega in ga spaja z novimi umetniškimi kompozicijskimi načeli. Priredba, obdelava ali umetniška predelava vedno poudarjajo dokumentirano pristnost izvora, največkrat povsem neznanega gradiva, tja od srednjega veka do razmeroma sodobnega časa (npr. [...] *nu duri te na lastiko* [...], v prevodu: [...] *opremljena z avtomatičnimi vrati* [...], v skladbi *Da göra ta Škarbinina*, po zapisu iz Bile). Cilj ostaja vedno isti: vrniti ljudem, kar so mu z ljubeznijo posredovali in zaupali. Le tako mu uspe obuditi in ohranjati ljudski duh. Zabeležil in rešil je pozabe ljudsko izročilo, ko je bilo še živo. Če se je prej ljudska pesem ohranjala le prek ustnega izročila in je kasneje služila narodni prebui po romantičnih vzgibih, postane zdaj skladateljeva želja obnovitev njenega duha v vedno bolj sveži, umetni obliki. Začetnik te nove poti pri nas je bil Marij Kogoj s svojimi obdelavami. Vsako obdobje je do ljudskega zavzelo svoj odnos in v svojih avtorskih izdelkih izražalo to, kar mu je bilo takrat najbližje in najpomembnejše. Pristopi so lahko povsem različni: uporaba folklornega gradiva, tematike, da postane skladba sodobna, a ne folklorna, uporaba le ljudskih besedil, preoblikovanje ljudske melodike do nerazpoznavnosti, razpetost med ekspresivnostjo avtentičnosti izraza in objektivnostjo materiala, ko počasi zmanjkuje folklorna opora ob prehajanju v čisto glasbo. Danes je spajanje sodobne glasbe in folklornega elementa vedno težje, ker sta si figurativnost ljudskega folklornega elementa in abstrakcija sodobne glasbe v antipodu.<sup>18</sup> Merkuju uspe ljudsko melodijo ohranjati vseskozi v originalni obliki kot citat, obenem jo uvršča v nov zvočni prostor, kjer se počuti svobodnega, da preizkuša vse možne kombinacije barv in harmonskih postopov. Oba elementa na novo dopolnjujeta in soustvarjata novo vlogo ljudske pesmi v odnosu s sodobnejšo govorico in vsemi njenimi variacijami. Prednost novega prijema predstavlja tudi nepoznano ljudsko gradivo pozabljenih in odmaknjenih ljudi Kanalske doline, Rezije in Terske doline. Pojavijo se

<sup>18</sup> *Naj navedemo kot primer skladatelja Fabia Niderja: Štiri slovenske ljudske za prst palec, 2009 za klavir (Ricordi, Milano) ali 4 Slovenian Folk Tunes from the Territory of Trst in Štiri slovenske ljudske pesmi iz okolice Trsta, 2012, for non-western and western instruments; sho, sheng, santur, harp, koto, zheng, erhu, kemence, violin, viola, violoncello, double bass, 2 percussion players, Verlag Neue Musik, Berlin.*

obdelave novih, večini nepoznanih ljudskih pesmi v izvornih oblikah in z nešteti možnostmi, pristopi in prijemi.

Zagovarjal je stališče, da mora ljudski napev ostati v prepisu celosten, ker naj bi le tako doprinesel potrebno svežino v sodobno glasbo prav z nešteti možnosti in kombinacij, ki jih nudi njegova obdelava.<sup>19</sup> Nihče se ni še tako vneto zavzel za slovensko ljudsko pesem, da bi jo približal koncertnemu odru in njegovim zahtevam ter s svežo sodobno govorico odprl vrata novemu pristopu in obdelavi ljudskega gradiva. Merku se je zavedal in nasprotoval siromašenju ter izrabljanju ljudske motivike v imenu ljudskosti, širjenja in razprodajanja narodno zabavne glasbe, ki nima z ljudskim ničesar. Zavzemal se je za pristnost in ostajal zvest izročilu, ki mu je bilo zaupano prav od tako pristnih in iskrenih ljudi. Ni iskal samovšečnih priredb ali poceni predajanja zapeljivih in nenavadno lepih ljudskih melodij. Nasprotno, skušal jim je podpisati najkvalitetnejšo in včasih tudi tehnično zahtevno ter na prvi pogled nenavadno in nepristno spremljavo (predvsem v samospevih), kontrapunkt ali harmonizacijo. Ko je pustil izvorno temo nedotaknjeno, ji je dajal takn pravo luč, jo izpostavil, ji ustvaril prostor in s tem možnost, da izpoje svojo prvinskost, čarobno milino preprostosti in iskrene zaverovanosti. Ustvaril je umetniška dela, iz katerih seva ljudski kolorit, v katerem se ljudska elementarnost in individualna ustvarjalna moč avtorja združujeta v izvorno izoblikovana, premišljena in domiselno zgrajena dela. *“Zbiranje ljudskega materiala mu”, kot je zapisal Marko Kravos “ni predstavljalo le dokaz etnične prisotnosti, ki jo je treba kot javno dobro zavarovati, ji omogočati živo okolje in dialog. Ob tem ga je ta dediščina tudi osebno navdihovala s svojo preprostostjo in človečansko pristnostjo, na katerih je tudi sam temeljil svojo umetnost in odnos do sodobnih ustvarjalnih tokov.”* (Kravos, Marko, 2014) Zavedal se je svojih dejanj, ko se je kot skladatelj loteval presajanja neke ljudske melodije z nameni, ki so drugačni od družabnih vzorcev, ki jih vsebuje ljudska glasba: *“Izvezeta je iz izvirnega socialnega okolja in sledi namenom, ki so od onih oddaljeni celo večnost. [...] Skladatelj se lahko giblje po različnih področjih, lahko lasten zvočni material križa z drugimi, lahko kolaž tehniko uporabi na sodoben način ali pa z različnimi stili in jeziki. [...] Predmet tega razmišljanja je izključno odnos med ljudsko matrico neke melodije in njeno vnovično uporabo na področju umetne glasbe, kar pomeni, da je skladateljeva naloga in*

19 *“Skozi Ramovša, Petriča, Lebiča, Ježa, Božiča, Stibilja in mnoge druge je tudi slovenska avantgarda doživela svojo parabolo. In svoj čas[...] Če so šestdeseta leta pomenila v Evropi magičen trenutek poljske avantgarde, pomenijo sedemdeseta leta čas vzpona jugoslovanske avantgarde na svetovnem odru, pri kateri so imeli Slovenci in Hrvatje levji delež. Toda čas avantgarde se je iztekel [...] Med rešitvami me danes zanima predvsem ena: presaditev ljudske glasbe v novo kulturno posodo. Oplajanje pri koreninah (naše) nacionalne glasbene kulture [...] Ne gre samo za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko pesmijo, za njeno prirerjanje ali preoblikovanje. Gre v mnogo širšem smislu za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko glasbo. Naša etnomuzikologija je zelo mlada veda: večina skladateljev pozna malo in slabo slovensko ljudsko glasbo. Toda samo skladatelji, ki se resno spoprimejo z ljudsko glasbo, jo študirajo, se ji posvečajo, znajo skozi njo razkrivati korenine slovenske ljudske kulture (to pomeni razkrivati drugo stran lune slovenske zgodovine!), bojo znali nahraniti slovensko umetniško glasbo s prvinskim mozgom slovenske ljudske glasbe. Med predstavniki mojega rodu je po dolgoletnem delu pri etnomuzikološkem inštitutu in predvsem na terenu to odlično opravil Uroš Krek [...] Ni ga recepta, po katerem naj bi pristopili k taki operaciji: pač pa je pred tabo meja, ki je ne smeš prestopiti. To je meja spoštovanja prvinskih značilnosti slovenske ljudske glasbe. Zato jo moraš poznati, poznati moraš njene žive nosilce in družbeni ambient, v katerem je ta glasba živela oziroma tu in tam zaenkrat še živi. Le s tem pogojem bo skladatelj potem svoboden, da si izbere pot in način, ki mu ustreza. Potem bo odprta vsaka pot od preproste predelave do svobodnega preoblikovanja, potem bo vse odvisno od skladateljeve sposobnosti in izrazne nuje.”* (Merku, Pavle, 1983)

odgovornost udejanjiti ta prenos." (Merkù, Pavle, 2001, prevod) V veliko zadoščenje mu je bilo, ko sta mu godec v Reziji in pevec na Sardiniji - "ob moji izvirni glasbi, ki je le z nekaterimi značilnostmi ljudske glasbe, predvsem pa z duhom dežele in njenih ljudi pomenila moj poklon Reziji in Sardiniji – z istimi besedami povedala: da, to je naša glasba." (zap. Križnar, Franc, 1992). Večkrat je rad povedal in priznal, da se je raje zatekal k svojim preprostim prijateljem v beneške hribe, "ki mi s svojo pristnostjo dajejo veliko več: dajejo mi notranje ravnovesje, potrjujejo v tisti zavestni človečnosti, ki jo življenje sredi te pridobitniške današnjosti ogroža. In to še predvsem sredi varnega kulturnega zapečkarstva slovenske prestolnice." (Merkù, Pavle, 1983) Bistvo mu je ostajalo zadržati vso pristnost ljudskega duha, se najbolj približati muzikalnemu jedru in značilnostim, da bi ga obudil in v novi preobleki predal naprej. Tako kot je o tem že pred njim razmišljal in zapisal Marij Kogoj: "O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne." (Kogoj, Marij, 1921)

V samospevih ostaja klavirski delež preprost in bistven: poleg tonalnih in politonalnih akordov uporablja aglomerate kromatičnih zvokov, zvočnih grozdov. Oba elementa postaneta nerazdružljiva v novi celoti, čeprav je melodična linija od nekdanj ljudsko enoglasno petje. Pri obdelavah se je zavestno branil strogih metod in je raje uporabljal različne tehnike: od preproste harmonizacije do uporabe novih linij, ki so sestavljene iz prvin in vzorcev samega napeva. Prepričan je bil, da lahko nudijo priredbe ljudskih pesmi in njihova obdelava sodobni glasbi veliko novih ustvarjalnih možnosti, obenem pa vnašajo svežino in življenjskost: ravnovesje minulega s pričevanjem današnjega sobivanja z dediščino. Zanimala ga je tako tradicija, iz katere je izhajal, kot vse nove možnosti izražanja, ki jih je ponujala avantgarda: spoštovanje do velikih skladateljev preteklosti in zanimanja do eksperimentov najsodobnejših revolucionarnih tokov, ki so nanj nedvomno vplivali po letu 1950. Nuja po izražanju in iskanju lastnega jezika ga je spremljala skozi celo ustvarjalno pot, vedno v iskanju idealne harmonije med novimi zvočnimi danostmi in klasičnim formalnim ravnovesjem.

## **Bibliografija:**

Golež Kaučič, Marjetka, 1998, Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič, *Traditiones* letnik 27, 61–78.

Gregorič, Tatjana, 2005, Iz predstavitvenega teksta Tatjane Gregorič za koncert Merkujeve glasbe, *Visoka šola za glasbo v Berlinu*, 26. Novembra.

Gri, Gian Paolo, 2003, *Tonanina tonana, Uvod, Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, druga knjiga, ed. Pizzicato, 4.

Kljun, Branka, 2001a, pogovor z Merkujem; Ni vedno prijetno biti Slovenec in delati Slovencem v čast, *Primorske novice*, 54/6. 11. , 10.

Kogoj, Marij, 1914, iz pisma Stanku Premrlu, 24. 2. , iz zapuščine Stanka Premrla, gl. odd. NUK.

Kogoj, Marij, 1921, O narodni pesmi, Dom in svet, (Ljubljana) letnik 34 - št. 4/6, 127–128 in 174–176.

Kogoj, Marij, 1922, Božidar Širola; Popevke, Dom in svet 35/11-12, Ljubljana, 477.

Kogoj, Marij, 1924, Vzajemnost evropskih kultur, *Jutro* 5/1924, št. 98, 4, 24. 4.

Kravos, Marko, 2014, Odšel je vsestranski Pavle Merkù (1927-2014), *Primorski dnevnik*, 21.10. , 21.

Križnar, Franc, 1992, Sto slovenskih skladateljev/Sodobni glasbeni ustvarjalci, 61.

(Legiša, Drago ali Jeza, Franc), 1970, Pogovor s Pavletom Merkujem, *Novi list*, št. 823, 23. 12. , 9, članek ni podpisan, iz skladateljeve zapuščine.

Loparnik, Borut, 1981, Razbrati, *Teleks*, XXXVII. 38, 24. 9. , str. 11, odrezek iz skladateljeve zapuščine .

Merkù, Pavle, 1968, Ljudje ob Teru, *Sodobnost*, Ljubljana, XVI/9, 1251–1254.

Merkù, Pavle, 1969a, Ljudje ob Teru VI. Tersko narečje, *Sodobnost*, Ljubljana, XVII/4, 447–456.

Merkù, Pavle, 1976b, Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji, Založništvo tržaškega tiska.

Merkù, Pavle, 1981c, Ljudske pesmi Slovencev v Italiji, 6.

Merkù, Pavle, 1983, Poslušam, Založništvo tržaškega tiska, Trst, 57.

Merkù, Pavle, 1987d, Uvod k zbirki *Otroške ljudske pesmi Slovencev v Italiji*, Grlica, 1/XXVIII.

Merkù, Pavle, 1989b, Skladatelji in ljudska pesem, tekst v koncertnem listu zbora Lipa zelenela je... , 13. 5. , v CD, Ljubljana.

Merkù, Pavle, 2001a, Dal reperto all'elaborato, *Choralia* št. 26, december, USCI, 16–17.

Merkù, Pavle, 2006, Pavle Merkù - Prejemnik Kozinove nagrade 2006, *Naši zbori* 56, št. 3, 11–13.



Šivic, Pavel, Narodne pjesme Slovenaca u Italiji, Zvuk, 4, Sarajevo 1981, 111.

Trinko, Ivan, 1915, Arte cristiana, Milano, III., 209-211.

Trinko, Ivan, 1932, Bollettino della Societ? filologica friulana, Ce fastu?, 1932, VIII, Udine - Viden, 115-118.

Učakar, Bogdan, 1972, Koncept umetnosti - preprost človek; pogovor z Merkujem po podelitvi NP sklada, Večer, 15. 2. , odrezek iz skladateljve zapuščine.

Vlad, Roman, 1955, Modernit? e tradizione nella musica contemporanea, ed. Einaudi.

Vodušek, Valens, 1990, prevod Zmage Kumer, Pentatonika - Izhodišče razvoja slovenske ljudske glasbe, Traditiones 19, Ljubljana, Inštitut za slovensko narodopisje, 89-98.

### **Pisma iz skladateljve zapuščine:**

Merkù, Pavle - Ramovš, Primož, 1951-1989, Korespondenca, gl. odd. NUK.

Merkù, Pavle, 1974, pismo Lojzki Bratuž, 21. 4. , iz skladateljve zapuščine.

Merkù, Pavle, 1977, *Aquileia e la cristianizzazione degli Sloveni*, Trieste fra le culture italiana e slovena, Societ? Dante Alighieri, 17 marzo, Trieste

Merkù, Pavle, 1983a, pismo Mitji Gobcu, vizitka zboru: Jnej čeua jti gna', 18. 3. , iz skladateljve zapuščine.

Merkù, Pavle, 1983b, pismo Mitji Gobcu, vizitka zboru: No nuč majauo, 8. 2. , iz skladateljve zapuščine (iz zapuščine PM).

Merkù, Pavle, 1989, pismo Jerneju Habjaniču kot predstavitev svojega dela: Jnjen čeua jti gna', iz skladateljve zapuščine.

Merkù, Pavle, 2001, *Tendenze e linee di sviluppo del canto corale in una realtr' frontaliera*, Convegno internazionale; Il canto corale per l'Europa delle regioni, Trento.

Merkù, Pavle, 2001, "L'elaborazione del canto di tradizione orale fra le pastoie teoriche e i profumi della terra", Convegno sul canto di tradizione orale; *L'elaborazione corale dela canto di tradizione orale nell'Europa del XX secolo*, Nuoro.

## Summary

In his music, Pavle Merku displayed love and affection for his two lifelong fascinations—music and language. He was a living link and mediator between two cultures, bringing unknown poetics of Italian and Slovenian literature (as well as traditional poetry) of various (even less known) authors closer to the language cultures of both nations. Moreover, he revived and recorded, probably as the last witness, the genuine and full-blooded national heritage of forsaken and marginalized Slovenians in Italy with a great deal of healthy national consciousness. Being both a linguist and a musician, he knew how to handle the unique long-time field work and collecting, leaving an invaluable legacy. Merku's works make a significant contribution to Slovenian choral music, especially due to their great scope and his innovative treatment of traditional song material. His relationship to traditional music is based on his knowledge and respect of its elementary characteristics. He got to know it in person, researching and discovering the social environment where this music was still alive. This approach brought him composing freedom. He was free to choose the ways and means that suited him the most for a particular piece: from simple transcriptions to loose arrangements demonstrating the composer's skills and sensitivity. He was certain that the arrangements of traditional songs and their treatments can offer plenty of new creative possibilities to contemporary music and at the same time bring it freshness and earthiness: a balance between the past and the present day and a relationship with the heritage. He was interested in traditions, which were his starting point, as well as in new possibilities of expression popularized in the avant-garde: respect towards the great composers of the past and the interest towards the experiments of most modern revolutionary currents, which clearly impacted him after 1950. The urge for expression and the search for his own style accompanied him throughout his career, which was constantly looking for ideal harmony between the new sound possibilities and the balance of classical form.

**Helmut Schaumberger**  
Univerza Mozarteum, Salzburg

## **HOW TO SING PROFESSIONALLY WITH CHILDREN AND ADOLESCENTS. CORE COMPETENCES OF CHILDREN'S AND YOUTH CHOIR DIRECTORS**

*Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper*

### **Abstract**

Since the beginning of the 21st century, a series of new singing initiatives was registered throughout German speaking countries. This development caused an increase of special training programs as well as master programs for children's and youth choir directors. In relation to that, the question arose which competences children's and youth choir directors need for their work with children and adolescents. This article outlines a competence model with the aim of dealing with this question. The model is based on two foundations: first, the competences listed in recent handbooks for singing with children and adolescents, and, second, the competences found in the literature on teacher education and music pedagogy.

**Keywords:** children's and youth choir director, professionalisation, competences

### **Izvleček**

#### **Ključne kompetence zborovodij za strokovno vodenje otroških in mladinskih pevskih zborov**

Od začetka 21. stoletja po nemško govorečih deželah opazamo vse več zanimanja za petje. Posledično se pojavlja vse več izobraževalnih programov, med njimi tudi magistrski program za zborovodjo otroških in mladinskih pevskih zborov. V povezavi s tem se postavlja vprašanje, katere kompetence so pomembne za vodenje otroških in mladinskih pevskih zborov. V članku bomo predstavili kompetenčni model, ki ponuja odgovor. Osnovan je na dveh temeljih: obsega kompetence, ki so navedene v aktualnih učbenikih za otroško in mladinsko petje, ter kompetence iz literature o izobraževanju učiteljev in glasbeni pedagogiki.

**Ključne besede:** vodenje otroških in mladinskih pevskih zborov, profesionalizacija, kompetence

### **Preliminary note**

This article is based on the results obtained as part of the dissertation study on the professionalisation of children's and youth choir directors (Schaumberger 2018), which primarily refers to German-language basic texts and models. Since the terms used in these texts and models are mostly written in German, they have been translated into English by the author. This should enable the possibility of a cross-national and language-wide discussion on central competences of children's and youth choir directors.

### **Introduction**

The popularity of singing, especially singing with children and adolescents, is characterized by constant ups and downs through the centuries both in terms of the amount

of singing and of the quality of singing. Since the beginning of the 21st century, a renaissance of singing (Göstl 2011) can be observed in the German-speaking countries. A number of indicators identify this renaissance: more and more choir courses are being offered in public and private schools throughout Austria and Germany and many institutions as well as committed people have developed a series of attractive choir initiatives; the number of competitions for children's and youth choirs has increased as has the establishment of children's and youth choirs at theaters and opera houses. These activities can be seen as a result of a new understanding of the value of singing in society and are based on the work of a certain group of people: children's and youth choir directors at all levels, music teachers, educators and committed people who sing with children and adolescents. The aim of this article is to explore the set of competences, abilities and characteristics these persons need for their work. It is based on the dissertation project by Helmut Schaumberger (2018), who studied the professionalisation of children's and youth choir directors. The first pillar of this research project, –the literature analysis–is aimed at the competences of children's and youth choir directors. For this purpose, a series of German-language practical handbooks for singing with children and adolescents was taken into consideration. In addition, a number of existing competence models in the fields of music pedagogy and teacher training were examined for their applicability to the field of children's and youth choirs. On the basis of these, a competence model for children's and youth choir directors was developed. This competence model subsequently served as the basis for the contrastive curricula analysis of existing special training programs in Austria and Germany and, finally, for the development of quality criteria.

### **Competences in Practical Handbooks for Children's and Youth Choirs**

Since the 1990s, a series of practical handbooks for working with children's and youth choirs as well as handbooks for children's and youth voice pedagogy have been published in Austria and Germany. Their authors summed up the basic knowledge of children's and youth choir directors based on their own practical experience and their own research. These practical handbooks were written by Manfred Ernst (2008), Christiane Wieblitz (2007), Karl Peter Chilla (2003), Rainer Pachner and Volker Barth (2001), Robert Göstl (1996) and Gerd-Peter Münden (1993). The fundamental works in the field of children's voice pedagogy were written by Paul Nitsche (2001) and Andreas Mohr (1997). In addition to, selected essays were reviewed (Holland-Moritz 2010, Göstl 2008, Deutsche Chorjugend 2007 and 2008) that contain recommendations for the training of children's and youth choir directors. In analyzing the handbooks and essays via comparative content analysis, 15 competence fields could be identified (see ).

**Table 1: Competences in Practical Handbooks for Children's and Youth Choirs**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. The directors singing voice</li> <li>2. Children's voice pedagogy</li> <li>3. Role model and personal skills</li> <li>4. Pedagogical and psychological skills</li> <li>5. Methodological and didactical skills</li> <li>6. (Choral) Conducting</li> <li>7. Literature and repertoire</li> <li>8. Instrumental skills</li> <li>9. Ear training and music theory</li> <li>10. Movement and dance</li> <li>11. Scenic work</li> <li>12. Management and organization</li> <li>13. Science</li> <li>14. Improvisation and elemental composition</li> <li>15. Technology and media</li> </ol>
---

Each of these competence fields contains a set of competences that together cover the knowledge and skill sets required of a children's and youth choir director. Competences in this context are understood as professional competences that Ewald Terhart (2007, p. 45) describes as a bundle of physical and mental abilities that someone needs to be able to solve professional tasks or problems. These professional skills are in further consequence important to evaluate solutions and develop their own repertoire of behavior patterns. (Ibid.) Similar to Terhart, Franz Emanuel Weinert also differentiates between the "cognitive abilities and skills [...] that are available or can be learned [...] as well as the associated motivational, volitional and social readiness and abilities [...]." (Weinert quoted from Blömeke 2007, p. 193) For Robert Göstl (1996, p. 59) the development of one's singing under the guidance of an expert is the most important element in regard to the training of the director of a children's choir. The second most important skill he describes is the aural skill. In addition, he mentions other areas that must be solidly grounded if a children's or youth choir director wants to work with children: This includes composition, sight-reading, singing methodology and conducting. Manfred Ernst (2008, p. 5) attaches great importance to the ability to accompany songs with the piano and guitar. In addition to basic skills on a chordal instrument, he considers music theory and the basic vocal training to be essential. Christiane Wieblitz (2007) counts the personal qualities, such as fantasy, spontaneity, enthusiasm, humour, patience and tolerance, as important to the basic set of tools of children's and youth choir directors. She goes on saying: "The ability to perceive each child lovingly and without prejudice is essential to the prosperity of a children's choir." (Ibid., p. 19) Thomas Holland-Moritz (2010) also emphasizes that success in working with children's choirs can only be achieved if the conductors have qualities such as empathy, spontaneity, responsiveness, repartee, patience and imagination as well as mastery of different levels of the language.

## Competence Models in Music Pedagogy

Competence models in this work are defined as bundles of competence fields tailored to a specific profession. They include general and personal competences as well as subject-specific competences. In the course of the research project on the professionalisation of children's and youth choir directors, a total of five competence models from the field of music pedagogy were used. Three of them (Losert 2015, Henning 2014 and Kraemer 2004) are, in the broadest sense, competence models of music teachers, the other two (Hammerschmidt 2009 and Bastian & Fischer 2006) are competence models for choir directors and conductors. In 2015, Martin Losert presented a competence model for instrumental and vocal pedagogues with four main competence areas. The model starts with "pedagogical conviction", followed by the "artistic competence", the "teacher-pupil communication" and the "teaching and practicing competence". Heike Henning's model was developed in the context of a research project on the quality of vocal pedagogy with children at primary school age. She defines a total of five competences: "professional competence", "didactical competence", "educational-psychological competence", "personal competence" and "ethical competence". Especially the fifth competence, the "ethical competence", stands out in comparison with the other competence models. Henning sees ethical-humane principles as important because vocal pedagogical practice with children also includes ethical dimensions. (Henning 2014, p. 140 and p. 206) The third teacher-competence model comes from Rudolf-Dieter Kraemer and is a classical music teacher competence model. He identifies six fields of competence: "professional and music-practical competence", "pedagogical-didactic competence", "media didactic competence", "personal competence", "diagnostic, psychological and social competence" as well as "academic, administrative and organisational competence". The salient element of this model is the "media didactic competence". Especially in the 21st century, when digitization has affected almost all areas of our society, this competence has to be recognized as essential for pedagogical work. Among the two competence models for conductors and choir directors is the competence model presented by Wilke Peter Hammerschmidt in 2009. It comprises four competence fields for orchestra conductors. This model explicitly mentions the "artistic competence" and the "conducting competence" in addition to the "pedagogical-psychological competence". As in the model of Rudolf-Dieter Kraemer, the model of Hammerschmidt contains the field "administrative competence". Closely related to this competence field is the "knowledge in cultural management" presented by Hans Günther Bastian & Wilfried Fischer (2006). The model of these authors as well as that of Henning (2014) contains the "musical-artistic competence" and the "pedagogic abilities". It is completed by the competences "ability to motivate", the "function as a role model" and the "ability to initiate identification processes".

**Table 2: Competence Models in Music Pedagogy**

<p><b>Losert (2015):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Pedagogical conviction</li> <li>2) Artistic competence</li> <li>3) Teacher-pupil communication</li> <li>4) Teaching and practicing competence</li> </ol>	<p><b>Henning (2014):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Professional competence (expertise and artistic-practical competence)</li> <li>2) Didactical competence</li> <li>3) Educational-psychological competence</li> <li>4) Personal competence</li> <li>5) Ethical competence</li> </ol>
<p><b>Kraemer (2004):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Professional and music-practical competence</li> <li>2) Pedagogical-didactic competence</li> <li>3) Media didactic competence</li> <li>4) Personal competence</li> <li>5) Diagnostic, psychological and social competence</li> <li>6) Academic, administrative and organisational competence</li> </ol>	
<p><b>Hammerschmidt (2009):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Artistic competences</li> <li>2) Conducting competences</li> <li>3) Pedagogical-psychological competences</li> <li>4) Administrative competences</li> </ol>	<p><b>Bastian &amp; Fischer (2006):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Musical and artistic competence</li> <li>2) Pedagogic abilities</li> <li>3) The ability to motivate</li> <li>4) Role-model function</li> <li>5) Ability to initiate identification processes</li> <li>6) Knowledge in cultural management</li> </ol>

When comparing these five competence models in music pedagogy, it is noticeable that several fields of competence have slightly different names, but ultimately describe the same competence. In each model, for example, a “pedagogical-psychological competence” is included, as is an “artistic-practical competence”. Three models emphasize “personal competence”, “didactic competence” and “administrative, organisational management skills” as essential. The remainder of the existing competences designate special (partial) competences. Against the background of the competences of children’s and youth choir directors, the following one-time mentioned competences particularly stand out: “teacher-pupil communication”, “ethical competence”, “media didactic competence”, “ability to initiate identification processes”.

### Teacher Competence Models

Successful and mutually satisfying singing in children’s and youth choirs requires, in addition to professional and artistic competences, a number of skills that could be summarized under the term “pedagogical competence”. Like teachers, children’s and youth choir directors work intensively with children and youth groups. Despite some

differences in their fields of activity, it makes sense looking at competence models for teachers in order to discover new competences suitable for the training of children's and youth choir directors.

Among the first significant models in the field of teacher training (Hopmann 2013, p. 38) are those by the German pedagogue Heinrich Roth (1950) and the American educational psychologist Lee Shulman (1986). Stefan T. Hopmann (2013, p. 39) points out that both models are almost identical, but adds that a difference in the understanding of at least two competences is evident. Both competence models consist of seven fields of expertise, the first of which is the "content knowledge" (Shulman) or "mastery of subject matters" (Roth). This is followed by the competence of "pedagogical reflection" (Roth) or "pedagogical content knowledge" and "psychological reflection". Roth's "teaching situation" corresponds to Shulman's "knowledge of learners and their characteristics". For both authors, the teaching goals are formulated as competence or knowledge. Roth's "methodological reflection competence" could be seen on a level with Shulman's "pedagogical knowledge". Interestingly, in Roth's model, the "method competence" (see "methodological reflection and method") occurs two times, while Shulman emphasizes the word pedagogy (see "pedagogical content knowledge", "pedagogical knowledge", "knowledge of pedagogical ends", "context knowledge and pedagogy"). About 15 years after Shulman's competence model Fritz Oser and Jürgen Oelkers (2001 cit. after Abs et al. 2005) presented their 12 competence fields in a comprehensive study on the effectiveness of teacher education and the different teacher education systems in German-speaking Switzerland. These 12 fields contain 88 so-called standards, which are used to interview newly qualified teachers after completing their training. It is striking that in those standards the fields knowledge and competence are not included, because these fields, according to Fritz Oser cannot be professional standards (Schnücke 2013). The first four competences focus on classroom management and the interaction between teachers and students ("teacher-student relationship and feedback", "diagnosis and student supportive action", "coping with discipline issues and student risks", "building and promoting social behaviour"). The three subsequent competences relate to the learning process and the assessment ("teaching learning strategies" and "accompanying learning processes", "design and methods of teaching", "assessment"). This is followed by the competence field "media", which from today's perspective can be described as a cross-sectional competence that is part of almost every area of teaching activity. Two other competences relate to cooperation within the school and beyond ("collaboration at school", "school and public"). The penultimate competence in Oser's and Oelker's model is a personality-related competence ("self-organisational competence"). The general didactic and professional skills are included only in the last competence field. A shorter competence model with only four competence fields was presented by German Ministries of Education in 2004 (cit. after Schratz 2011). In addition to the competence fields of teaching, educating and assessment, innovation is particularly noteworthy in these "Standards for Teacher Education". Five competence fields or domains, including the so-called "sixth discipline" (this stands for the professional embedding in the content context), were defined by the Austrian Federal Ministry of Education working group EPIK (= development of professionalism in an international context) in 2008. This model



also contains some interesting new additions in the competence discussion. In particular, these include the competence fields of “professional awareness”, “personal mastery” and the “ability to differentiate”. The sixth discipline surely deserves special attention: it has a great unifying character and emphasizes that teachers must be able to embed the individual areas of competence in the content context of the work.

**Table 3: Teacher Competence Models**

<p><b>Roth (1950):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Mastery of subject matters</li> <li>2) Pedagogical reflection</li> <li>3) Psychological reflection</li> <li>4) Teaching situation</li> <li>5) Methodological reflection</li> <li>6) Objective</li> <li>7) Method</li> </ol>	<p><b>Shulman (1986):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Content knowledge</li> <li>2) Pedagogical content knowledge</li> <li>3) Knowledge of learners and their characteristics</li> <li>4) Pedagogical knowledge (classroom)</li> <li>5) Curriculum knowledge (tools of trade)</li> <li>6) Knowledge of pedagogical ends, purposes etc.</li> <li>7) Context knowledge and “pedagogy”</li> </ol>
<p><b>Oser (2001):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Teacher-student relationships and feedback</li> <li>2) Diagnosis and student supportive action</li> <li>3) Coping with discipline issues and student risks</li> <li>4) Building and promoting social behaviour</li> <li>5) Teaching learning strategies and accompanying learning processes</li> <li>6) Design and methods of teaching</li> <li>7) Assessment</li> <li>8) Media</li> <li>9) Collaboration at school</li> <li>10) School and public</li> <li>11) Self-organisational competence of the teacher</li> <li>12) General didactic and professional skills</li> </ol>	
<p><b>EPIK (2008):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Reflection and discourse skills (sharing of knowledge and skills)</li> <li>2) Professional awareness (self-perception as an expert)</li> <li>3) Personal mastery (the power of individual competence)</li> <li>4) Cooperation and collegiality (the productivity of cooperation)</li> <li>5) Differentiation ability (dealing with big and small differences)</li> <li>6) Sixth discipline’ (meaning the professional embedding in the content context of the teacher’s work)</li> </ol>	<p><b>Standards for Teacher Education (2004):</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Teaching competence: Teachers are experts in teaching and learning</li> <li>2) Educational competence: Teachers carry out their educational task</li> <li>3) Assessment area: Teachers conduct their assessment task fairly and responsibly</li> <li>4) Competence area innovation: Teachers are constantly developing their competences</li> </ol>

## Core Competences of Children's and Youth Choir Directors

Through a contrastive analysis of the above-described sources, a total of ten competence fields could be identified. In the course of this contrastive analysis, equal or similarly named competence fields were filtered out and summarized into a generic term. Following this, the competences described in the practical handbooks were assigned to the new competence fields. In the course of this process, it became necessary to set up a new competence field. This is the "professional-theoretical competence" that does not appear in any of the aforementioned competence models. Although general musical-artistic and professional-theoretical competences are closely interwoven in training programs for children's and youth choir directors, the emphasis on this competence field has an important significance: it makes the field visible in which important professional contents such as music theory, ear training or literature can be classified. The contrastive analysis has also shown that three competence fields from the teacher competence models barely appear in the relevant literature on children's and youth choir work. These are the fields "innovation competence", "professional awareness" and "willingness to reflect and discourse". They have been included in the competence model for children's and youth choir directors because they are of central importance for the sustainable anchoring of the profession of children's and youth choir directors and for their further development.

**Table 4: Core Competences of Children's and Youth Choir Directors**

**SCHAUMBERGER (2018):**

- 1) Musical-artistic competence
- 2) Professional-theoretical competence
- 3) Methodological-didactical competence
- 4) Pedagogical-psychological competence
- 5) Personal competence
- 6) Organisational competence
- 7) Media literacy
- 8) Innovation competence
- 9) Professional awareness
- 10) Willingness to reflect and discourse

## Summary and Conclusion

The aim of this article was to identify core competences of children's and youth choir directors necessary to facilitate singing with children and adolescents. In order to identify these, numerous German-language practical handbooks for singing with children and adolescents were examined. Furthermore, existing competence models from teacher education and music pedagogy were used to compile the core competences presented in . It is a contribution to the professionalisation of children's and youth choir directors in German-speaking countries, where since the beginning of the 21st century, the profession of children's and youth choir directors has established itself alongside that of the general music teacher. In this article, no information was given on what the contents of a special training program could look like in detail, which formats are suited to train the described

competences of children's and youth choir directors and not least how much time would ideally be spent on such a project. Some best practice models on how to train children's and youth choir directors in German-speaking countries are included in the dissertation by Helmut Schaumberger (2018). In order to obtain further data on the necessary competences of children's and youth choir directors, a survey of graduates of relevant training programs could be conducted. Likewise, a survey of children and adolescents in the choirs would make sense. These could provide data on the effect size of the different training contents and possibly help define new categories. Last but not least, a look at best practice models from other countries (such as the choir teacher model in the US) could provide important information.

In order to obtain further data on the necessary competences of children's and youth choir directors, a survey of graduates of relevant training programs could be conducted. Likewise, a survey of children and adolescents in the choirs would make sense. These could provide data on the effect size of the different training contents and possibly help define new categories. Last but not least, a look at best practice models from other countries (such as the choir teacher model in the US) could provide important information.

### **Literature**

Abs, Hermann Josef, et al. (2005): Skalen zur Qualität der Lehrerbildung. Dokumentation der Erhebungsinstrumente: Pädagogische Entwicklungsbilanzen an Studienseminaren. Accessed January 9, 2019. [http://www.pedocs.de/volltexte/2012/3105/pdf/Mat\\_Bild\\_Bd12\\_2Aufl\\_D\\_A.pdf](http://www.pedocs.de/volltexte/2012/3105/pdf/Mat_Bild_Bd12_2Aufl_D_A.pdf).

Bastian, Günther; Fischer, Wilfried (2006): Handbuch der Chorleitung. Mainz, New York: Schott.

Blömeke, Sigrid (2007): Messung der professionellen Kompetenz zukünftiger Lehrpersonen. Standards empirischer Lehrerbildungsforschung, bildungstheoretische Herausforderungen und exemplarische Ergebnisse einer Studie in Deutschland. Accessed January 9, 2019. <https://www.erziehungswissenschaften.hu-berlin.de/de/wipaed/institut/abteilungen/didaktik/data/aufsaeetze/2007/bloemeke-oefeb.pdf>.

Chilla, Karl Peter (2003): Handbuch der Kinderchorleitung. Ein praktischer Ratgeber. Mainz: Schott.

Deutsche Chorjugend, Ed. (2007): Singen mit Kindern und Jugendlichen. Was Chorleiter/innen von Kinder- und Jugendchören wissen sollten. Deutsche Chorjugend. 1. Edition, Köln: DCM Druckcenter Meckenheim.

Deutsche Chorjugend, Ed. (2008): Management im Kinder- und Jugendchor. Ratgeber für Jugendarbeit im Chor. 3. Edition, Köln: DCM Druckcenter Meckenheim.

Epik, Accessed January 9, 2019. <https://www.uibk.ac.at/ils/epik/index.html.de>.

Ernst, Manfred (2008): Praxis Singen mit Kindern. Lieder vermitteln, begleiten, dirigieren. Rum/Innsbruck: Helbling.

Göstl, Robert (2011): Chorlandschaft im Umbruch. NMZ (4). Online verfügbar unter <http://www.nmz.de/artikel/chorlandschaft-im-umbruch>, zuletzt aktualisiert am 22.5.2018.

Göstl, Robert (2008): Nachhaltigkeit im Kinderchor. Was junge Menschen mit dem Singen im Chor dauerhaft verbindet. Accessed January 9, 2019. <http://www.heike-henning.de/images/downloads/nachhaltigkeit-im-kinderchor-goestl.pdf>.

Göstl, Robert (1996): Singen mit Kindern. Modelle für eine persönlichkeitsbildende Kinderchorarbeit. Regensburg: ConBrio.

Hammerschmidt, Wilke Peter (2009): Potenziale der professionellen Dirigentenausbildung. Eine kritisch-konstruktive Untersuchung am Beispiel Deutschlands und Finnlands. Augsburg: Wißner.

Henning, Heike (2014): Qualität in der vokalpädagogischen Praxis mit Kindern im Grundschulalter. Impulse zur Qualitätsentwicklung. Dissertation. Hochschule für Musik, Würzburg.

Holland-Moritz, Thomas (2010): Singanimation - generationenübergreifend. In: Michael Fuchs, Ed.: Wechselwirkungen zwischen Erwachsenen- und Kinderstimmen. Berlin: Logos-Verlag, p. 121–128a.

Hopmann, Stefan T. (2013): Sinn und Zweck der Lehrerbildung in historisch-vergleichender Perspektive. In: Österreichischer Wissenschaftsrat, Ed.: Lehren lernen - Die Zukunft der Lehrerbildung. Österreichischer Wissenschaftsrat. Wien, p. 31–45.

Kraemer, Rudolf-Dieter (2004): Musikpädagogik. Eine Einführung in das Studium. Augsburg: Wißner.

Losert, Martin (2015): Die Kunst zu unterrichten. Grundlagen der Instrumental- und Gesangspädagogik. Mainz: Schott Music.

Mohr, Andreas (1997): Handbuch der Kinderstimmgebung. Mainz: Schott Music.

Münden, Gerd-Peter (1993): Kinderchorleitung. Arbeitsmaterialien und Hilfen für eine ganzheitlich ausgerichtete Kinderchorarbeit. München, Berlin: Strube.

Nitsche, Paul (2001): Die Pflege der Kinder- und Jugendstimme. Mainz: Schott.

Pachner, Rainer; Barth, Volker (2001): Vokalpädagogik. Theorie und Praxis des Singens mit Kindern und Jugendlichen. Kassel: Bosse.

Schaumberger, Helmut (2018): Die Professionalisierung von Kinder- und Jugendchorleitern. Dissertation. Universität Mozarteum, Salzburg.

Schnücke, Maximilian (2013): 2.2 Standards in der Lehrerbildung. Die Schweizer Studie. Accessed January 9, 2019. [https://www.sowi-online.de/reader/lehrausbildung\\_oekonomische\\_bildung/standards\\_lehrerbildung\\_schweizer\\_studie.html](https://www.sowi-online.de/reader/lehrausbildung_oekonomische_bildung/standards_lehrerbildung_schweizer_studie.html).

Schratz, Michael (2011): Professionalität und Professionalisierung von Lehrerinnen und Lehrern in internationaler Perspektive. In: Michael Schratz, Angelika Paseka und Ilse Schrittmesser (Hg.): Pädagogische Professionalität. Quer denken - umdenken - neu denken: Impulse für next practice im Lehrerberuf. Wien: Facultas.wuv, p. 46–94.

Terhart, Ewald (2007): Erfassung und Beurteilung der beruflichen Kompetenz von Lehrkräften. In: Manfred Lüders (Hg.): Forschung zur Lehrerbildung. Kompetenzentwicklung und Programmevaluation. Münster: Waxmann, p. 37–62.

Wieblitz, Christiane (2007): Lebendiger Kinderchor. Kreativ, spielerisch, tänzerisch; Anregungen und Modelle. Boppard am Rhein: Fidula.

### **Povzetek in zaključek**

Cilj pričujočega članka je prepoznati kompetence, ki zborovodji otroških in mladinskih pevskih zborov pomagajo pri delu. V pomoč so nam bili nemški učbeniki za petje z otroki in mladostniki. Obstoječi kompetenčni modeli s področij izobraževanja učiteljev in glasbene pedagogike so bili temelj za oblikovanje ključnih kompetenc, ki so navedene v tabeli 4. Ključne kompetence bodo pripomogle k profesionalizaciji zborovodij otroških in mladinskih pevskih zborov v nemško govorečih deželah, kjer se je od začetka 21. stoletja uveljavil poklic zborovodje otroških in mladinskih pevskih zborov ob boku poklica glasbenega učitelja. Članek sicer ne poda informacij o vsebini izobraževalnih programov, učnih metodah, ki so primerne za pridobitev kompetenc za vodenje otroških in mladinskih pevskih zborov, in prav tako ne o časovnem okviru. Primeri dobre prakse v izobraževanju zborovodij otroških in mladinskih pevskih zborov v nemško govorečih deželah so navedeni v disertaciji Helmuta Schaumbergerja (2018). Kompetenčni model bi lahko dopolnili s pomočjo anketiranja diplomantov relevantnih programov. Poleg tega bi lahko izvedli anketo na otrocih in mladostnikih, ki pojejo v zborih. Izsledki bi lahko zagotovili podatke o učinkovitosti različnih izobraževalnih vsebin in po možnosti pomagali oblikovati nove kategorije. Pomembne podatke pa bi lahko prinesel tudi pregled primerov dobrih praks iz tujine (npr. model izobraževanja učiteljev v ZDA).



**Andrej Misson**

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

## **RAZMISLEK O SODOBNEM SLOVENSKEM ZBOROVSTVU**

*Strokovni članek / Professional Article*

### **Izveček**

Pomembni temelji slovenskega zborovstva so v ljubezni do petja, lepi glasbeni dediščini, pa tudi v naši kulturni in družbeni poziciji. Historično smo se s petjem srečevali vsak dan, posebej v cerkvi, zgodaj pa tudi že v šolah, kjer so le-te bile, po mestih in samostanih. Z njim smo gradili tudi našo identiteto, ob krhkih mejah s sosednjimi narodi. V 19. stoletju so nastopili družbeni pogoji za razcvet slovenskega zborovskega petja. To je napredovalo iz desetletja v desetletje. Danes je zborovstvo na zavidljivi ravni, tako v poustvarjalnosti kot v ustvarjalnosti, česar pa ne bi bilo brez zavzetega pedagoškega dela. Med Slovenci je bilo in še je mnogo uspešnih zborovskih skladateljev, eden sodobnih in zavzetih je tudi Jakob Jež. Slovenski zbori nas uspešno promovirajo doma in na tujem. Sodobno zborovstvo pa ima tudi številne izzive, tako nematerialne kot materialne narave. Če jih bomo sposobni obvladovati, se nam obeta lepa zborovska prihodnost.

**Ključne besede:** zborovstvo, zborovsko petje, glasbena teorija, glasbena pedagogika

### **Abstract**

#### **Brief Overview of Contemporary Choral Singing in Slovenia**

The foundations of Slovenian choral music are built on the love of singing, beautiful musical heritage and also on its cultural and social position. In the past, singing was present everywhere—especially in churches and soon also in schools. The latter were mostly situated in towns and monasteries, and helped us built our identity along the fragile borders with the neighbouring nations. In the middle of the 19th century, social conditions were perfect for the flourishing of Slovenian choral singing, which was improving from decade to decade and soon became the basis of our identity. Today, choral singing is at a high level, both in terms of performance as well as composition, and dedicated teachers surely deserves some of the credit. There have been many successful choral composers in Slovenia, among them also eager contemporary composer Jakob Jež. Slovenian choirs represent their country successfully home and abroad. Nevertheless, many challenges await contemporary choral singing, both immaterial and material in nature. If these can be managed, great future lies ahead of it.

**Keywords:** choralism, choral singing, music theory, music pedagogy

Pomembni temelji slovenskega zborovstva so ljubezen do petja, lepa glasbena dediščina ter naš kulturni in družbeni položaj. S petjem so se najbrž vsak dan srečevali že naši davni predniki, še posebej urejeno in sistematično v cerkvi, zgodaj tudi že v šolah po mestih in samostanih, če so jih imeli. Predvsem pa smo z njim gradili našo identiteto. Petje je (bilo) neločljivo povezano z jezikom. Zato se je zborovstva treba lotevati sistematično, široko in poglobljeno. Na Slovenskih glasbenih dnevih leta 2015 sem se tega področja lotil temeljiteje in zapisal takole: »Zborovsko petje ima med Slovenci posebno mesto. Vse, kar je z njim neposredno ali posredno povezano, lahko uvrstimo v zborovstvo. Že od 19. stoletja gradimo pevsko kulturo v umetniški, pedagoški in znanstveni praksi.« Nadaljeval

sem z omembo evropske statistične raziskave in kratko kroniko pomembnejših dogodkov, povezanih z zborovstvom v minulem tridesetletnem obdobju. Predstavil sem sistematiko obravnavanega področja; umetniško, organizacijsko in ekonomsko. Končal sem s kratko predstavitevijo izbranih zborovskih dosežkov in opozoril na pomen Slovenskih glasbenih dni za zborovsko področje. Sklenil pa sem, »da je zborovsko petje pri nas izjemno pestro, vitalno in v svojih vrhovih primerljivo z vrhunskimi dosežki v znanosti in športu«.<sup>1</sup> Tudi tokrat se držim tedaj predlagane sistematične obravnave, ki obsega vse plasti, povezane z zborovstvom:

1. umetniško področje (vidik),
2. organizacijsko področje (vidik),
3. finančno, ekonomsko področje (vidik).

Vsako področje obravnava svojo snov in problematiko, področja so med seboj tesno povezana in druga na drugo pomembno vplivajo. Kakršna koli pretirana slabitev katerega koli področja sčasoma slabšalno vpliva na preostale.

### Umetniško področje

Umetniško področje obsega vse, kar se dotika zborovskega petja kot glasbe, od nastanka, partiture, izvedbe in poslušalcev. Običajno ta umetniški krog zajema:

1. ustvarjalnost, nastanek in zapis dela;
2. poustvarjalnost, realizacijo, konceptualno izvedbo dela (po Ingardnu<sup>2</sup>);
3. konkretizacijo dela pred občinstvom ter odziv poslušalcev na izvedena dela (repcija).

Z ustvarjanjem in poustvarjanjem se ukvarjata glasbena stroka in znanost. Vsekakor pa nam marsikaj koristnega o ustvarjalcih, poustvarjalcih in poslušalcih prinašajo tudi druge veje znanosti, predvsem psihologija in sociologija. Umetniška govorica sicer mora biti svobodna, spontana, vendar tudi premišljena in načrtovana. Psihološka spoznanja lahko odlično dopolnijo našo intuicijo in medsebojne odnose, še posebno odnos s poslušalci.

### Ustvarjalnost

Problematika ustvarjanja zborov je obširna. Skladatelj je pri tem razpet med (popolno) osebno svobodo umetniškega izražanja in med sprejemanjem splošnega okusa poslušalcev, kar relativizira njegovo ustvarjalno svobodo. Upoštevati mora tudi posebne zahteve, ki jih prinašajo različne zasedbe, koncertne priložnosti, npr. letni, tekmovalni nastopi, različne posebne okoliščine, kot so pogrebi, slovesnosti ipd. Danes so skoraj vsi ljudje vsaj nekoliko glasbeno izobraženi. Zborovske skladbe pa ustvarjajo bolj ali manj glasbeno izobraženi glasbeniki. Pri tem si lahko izvrstno pomagajo s številnimi računalniškimi programi, predvsem notacijskimi. Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani študente kompozicije spodbuja in usmerja pri skladanju zborovskih del. Pri

<sup>1</sup> Andrej Misson, »Ob tridesetletnici, kratek pregled minule tretjine stoletja zborovstva na Slovenskem«, v: *30 let glasbe, koncerti, delavnica in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij* (Ljubljana: Festival, 2016), 196–216.

<sup>2</sup> Glej: Roman Ingarden, *Eseji iz estetike* (Ljubljana: Slovenska matica, 1980).



številnih predmetih intenzivno spoznavajo starejša in sodobna zborovska dela. Za skladatelja vokalne glasbe je še posebej pomembna lastna pevska izkušnja. Lahko mirno zapišemo, da glavnino zborovskih del ustvarimo vrhunsko izobraženi glasbeniki, seveda pa jih nekaj, tudi uspešnih, prav tako napišejo amaterski glasbeniki. Še posebej vredno je poudariti dvoje. Najprej, da je treba razvijati teorijo in prakso ustvarjanja zborov. Verjamemo, da sta teorija in praksa neločljivo povezani v celoto, podobno kot duh in meso. Dela, v katerih se avtorji preveč zanašajo na dobre teoretske temelje, lahko postanejo larpurlatistično prazna. Po drugi strani pa intuitivno skladanje lahko pripelje do praznega, všečnega, praktičnega ponavljanja že slišane brez premisleka.

Drugo, kar velja poudariti, je, kako pomembno je, da imamo danes slogovno širino ustvarjanja. Nastajajo dela, ki so tradicionalno oblikovana, tudi modernistično, resna in zabavna. Tako imamo zelo raznovrstna dela in lahko vsakdo najde kaj za svoj okus in želje. Vsi dobro poznamo latinski pregovor: *de gustibus non disputandum est* – o okusih se ne sme razpravljati. To ne pomeni le, da se o okusih ne kaže prepirati, ampak tudi, da se o estetiki del ni smiselno prepirati; še posebej ne na laični ravni. Dobro je, da ustvarjamo raznovrstna dela za različne okuse. Seveda pa tudi okus lahko gojimo in vzgajamo. Vendar pustimo ljudem svobodno izbiro in zaupajmo drug drugemu. Res je, da je družbeno, tržno okolje pogosto skrajno manipulativno, potrošnikom spretno vsiljuje razne izdelke, tudi umetniške, vseeno verjamem, da bo vsako dobro delo nekoč našlo svoje mesto.

Ustvarjalnost in poustvarjalnost sta pogosto povezani, saj določeni ansambli spodbujajo nastajanje specifičnih oblik glasbe, po drugi strani pa so nekatere, ki bi jih drugi težko izvedli, nastale prav za določene zборе. Dobro je tudi, da imamo v Sloveniji vrhunska zbora, kot sta modernistična Carmina Slovenica<sup>3</sup> in v pop glasbo usmerjen Perpetuum Jazzile<sup>4</sup>, saj oba izvrstno dopolnjujeta širino naše zborovske umetnosti. Običajno pa tudi drugi zbori posegajo po slogovno različnih delih. Tako smo ob 135-letnici kamniške Lire izvedli žanrsko zelo raznovrsten program, od priredb ljudskih pesmi, zahtevnih umetnih skladb in popevk do opernih skladb.<sup>5</sup> Naj dodam še tole misel: dokler bo želja po glasbi določene zvrsti, jo bomo tudi gojili. Narava je prilagodljiva in prav tako mi z njo.

Kompozicijskih izzivov ustvarjanja je veliko. Naj naštejemo nekaj pomembnejših. Petje zbora brez spremljave, *a cappella*, je pomembno, pravzaprav temeljno. Pevci ne potrebujejo instrumentalistov in nastope je lažje organizirati ter izvesti. Po drugi strani so zbori s spremljavo umetniško zelo zanimivi. V današnjem času imamo številne izvrstne instrumentaliste in uporaba raznovrstnih glasbil dela obogati in jih popestri. Posebna pozornost je namenjena iskanju vsebin za zborovske skladbe. Še vedno skladatelji izbiramo zelo raznovrstna besedila iz davne preteklosti ter sodobna, prozna in verzna, pišemo pa tudi dela brez literarne predloge. Prav tako slogovno presegamo dilemo modernizem – tradicionalizem. Posebej priljubljena je postala večslogovnost (polistilizem); radi mešamo slog klasične in popularne glasbe. Trudimo se ustvariti

<sup>3</sup> Glej <https://www.carmina-slovenica.si/>

<sup>4</sup> Glej <https://www.perpetuumjazzile.si/> (dostopno januarja 2019).

<sup>5</sup> Glej Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=05N4yAYgVgM&list=PLtMsnrDoZ1mrE-cwnlXt5Yjlfz\\_odb7ID](https://www.youtube.com/watch?v=05N4yAYgVgM&list=PLtMsnrDoZ1mrE-cwnlXt5Yjlfz_odb7ID) (dostopno januar 2019). (dostopno januarja 2019).

komunikativna, zanimiva, privlačna dela na različni zahtevnostni stopnji. Skladatelji pa v svoje skladbe radi vpletajo tudi neglasbena sredstva, kot so: koreografija, rekviziti, razna tolkala in zvočila, s katerimi zbori želijo popestriti svoje petje in nastope.

Posebno spodbudo za skladatelje pomenijo razpisi in natečajji za zborovske skladbe, ki pomenijo lažjo pot za kakovostno izvedbo njihovih del. Naj od množice ustvarjenih del omenim največje uspešnice, ki so se uveljavile tudi mednarodno, in to v slovenskem jeziku: Vinko Vodopivec – *Žabe*, Alojz Srebotnjak – *Rezijanska*, Jakob Jež – *Igraj kolce*<sup>6</sup>, Aldo Kumar – *Dajte, dajte*.

**Slika 1: Matej Kastelic, NU PUIITE, MUSICA NOSTER AMOR, za mešani zbor in solista, skladba študenta Akademije za glasbo, ki je prispela na natečaj ob mednarodnem simpoziju ob 90-letnici Jakoba Ježa leta 2018 na pobudo kolegice dr. Darje Koter.**

The image shows a musical score for a mixed choir and soloist. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 3/8. The tempo is marked as 'poco rit.'. The score includes dynamic markings such as 'quasi f', 'p', 'mp', 'poco rit.', and 'mf'. The lyrics are in Latin: 'Vi-vat i-o mag-nis tur-ba sa-cra-ta vi-vat i-o mag-nis tur-ba sa-cra-ta Di-is, Nu'. The Soprano part starts with a rest, followed by a melodic line. The Alto part starts with a melodic line. The Tenor part starts with a rest, followed by a melodic line. The Bass part starts with a melodic line. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat).

Od natečajev naj omenim pobudo kolegice dr. Darje Koter, da bi ob mednarodnem simpoziju o sodobni zborovski glasbi in 90-letnici skladatelja Jakoba Ježa, izvedenem na Akademiji za glasbo novembra leta 2018, pripravili razpis za zborovsko skladbo. Prispelo je delo našega študenta Mateja Kastelica. Lani je bila zanimiva pobuda Mitje Gobca in ptujskega Društva generala Maistra, da bi ob stoletnici konca 1. svetovne vojne pripravili nove uglasbitve pesmi Rudolfa Maistra ali njemu posvečenih pesmi. Razpis je bil zelo uspešen, v priložnostni notni ediciji je izšlo 22 raznovrstnih zanimivih del.<sup>7</sup>

Menim, da imamo skladatelji za ustvarjanje novih del dovolj priložnosti in zanje smo tudi nagrajeni. Eno zadnjih, zanimivih priznanj je prejela kolegica Katarina Pustinek Rakar za skladbo *Libertas Animi Cibus*. V rimskem Teatru Argentina so na pobudo mednarodne Fundacije Adkins Chiti organizirali koncert *Ženske v glasbi*. Na njem so izvedli tudi 10 skladb, izbrali so jih med 420, ki so jih napisale skladateljice iz 196 držav.

Vsekakor bi bilo zanimivo razmišljati še o psihologiji skladatelja in skladanja.<sup>8</sup> Naj tu omenim le nekaj poudarkov. Za skladatelja je med najpomembnejšimi motivacija; predvsem notranja in tudi zunanja; npr. želja po socialni varnosti, zaslužku, uveljavitvi,

<sup>6</sup> Glej npr. <https://www.youtube.com/watch?v=UnrFFlgA50c> (dostopno januarja 2019).

<sup>7</sup> Rudolf Maister, *Kitica mojih*, ur. Mitja Gobec (Ptuj: Društvo generala Maistra, 2018).

<sup>8</sup> Glej Anton Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti* (Ljubljana: Slovenska matica, 1981 in Helga de la Motte-Haber, *Psihologija glasbe*, Ljubljana: Državna založba Slovenija, 1990).

uspehu, izpolnitvi umetniških ciljev ipd. Kakor koli že, dobro je, da so vzgibi za skladanje raznovrstni in da ima opazen delež pri tem želja, napisati zanimivo in dobro glasbeno delo.

### **Poustvarjalnost**

V pevskih zborih pojejo pevci z različnimi glasovnimi sposobnostmi in glasbenim znanjem, pomembno je, da že zgodaj dobijo izkušnjo večglasnega petja. V boljših zborih pojejo šolani pevci. Podobno kot na Akademiji za glasbo izobražujemo skladatelje, izobražujemo tudi zborovodje, dirigente in pevce. Izobraževanje zborovodij je dovolj globoko in široko, obsega tako dirigentsko tehniko, splošno in specifično glasbeno izobrazbo in razgledanost. Menim, da smo slovenski dirigenti, zborovodje odlično izobraženi in skupaj s pevci suvereno nastopamo tudi v mednarodnem prostoru. Prav tako Slovenci dobro pojemo. Kot kaže, dobro osnovo za to dobimo že v šoli.

V Sloveniji poje okrog 1/10 prebivalstva, kar je 200.000 pevcev, odraslih in otrok. Po podatkih JSKD je bilo leta 2008 v Sloveniji okrog 1100 odraslih zborov, 800 mladinskih, 800 odraslih cerkvenih zborov ter okrog 400 otroških in mladinskih cerkvenih zborov. Po podatkih JSKD, ki sem jih pridobil leta 2015, odrasle zasedbe sestavlja:

- 340 mešanih zborov,
- 233 moških zborov,
- 167 ženskih zborov,
- 101 oktetov in
- 180 raznih malih skupin.<sup>9</sup>

Številke so najbrž zelo okvirne in se nenehno spreminjajo. Tudi tu je pomenljivo razmišljati o psihologiji pevcev in zborovodij.<sup>10</sup> Med zanimivimi temami je prav tako motivacija pevcev in zborovodij. Kot sem že zapisal, je tudi tu treba upoštevati notranjo in zunanjo motivacijo; za vse je pomemben uspešen, javen nastop in notranje zadovoljstvo. Za zborovodje pa nemara tudi zaslužek. Ker pri nas honorarji niso visoki, morajo kolegi, da se lahko s svojo dejavnostjo preživljajo, voditi več zborov.

### **Odziv, recepcija**

Izhodišče za razmišljanje o poslušalcih bi bila lahko kar psihološka in sociološka spoznanja. Ena bistvenih lastnosti, s katero se ukvarjamo tudi vsi glasbeniki, ki bi na svojih koncertih radi imeli čim več poslušalcev, je motivacija za poslušanje. Z motiviranjem poslušalcev se intenzivno ukvarjajo številni doma in po svetu. Prav gotovo sta pri tem pomembni vzgoja in izobraževanje, vendar nista čudežno orodje, ki bi polnilo dvorane. Pomembni so tako psihološki kot sociološki pogoji. Med psihološkimi naj opozorim na zadovoljstvo in ugodje, med sociološkimi pa poistovetenje z različnimi skupinami, na oblikovanje katerih zaznavno vpliva družba. SAZAS je v devetdesetih letih opravil statistično raziskavo trga za lastne potrebe in po tej raziskavi je okrog 40 % anketirancev poslušalo predvsem narodno-zabavno glasbo, zanimanje za zborovsko

---

<sup>9</sup> Andrej Misson, n. d., prav tam.

<sup>10</sup> Glej: Helga de la Motte-Haber, *Psihologija glasbe*.

glasbo pa je bilo okrog 10 %. Kakor koli že, do okusa poslušalcev moramo biti pozorni, seveda pa imamo dolžnost, da jim ga pomagamo oblikovati. Eden večjih današnjih problemov je prenasičenost z glasbo in s kulturnimi dogodki, zato je poslušalce težko privabiti na nastope. Dobro urejeni zbori z ustrežno finančno podporo si lahko zagotovijo ustrežno medijsko prisotnost, ki lahko vpliva na število poslušalcev. Perpetum Jazzile in Primorski partizanski zbor sta tako napolnila Dvorano Stožice, Cankarjev dom pa napolnijo predvsem uspešni gimnazijski zbori in orkestri. Grobe podatke o kulturni dejavnosti v Sloveniji pripravlja Statistični urad Republike Slovenije (SURS) in jih objavlja na svoji spletni strani.<sup>11</sup> Leta 2017 naj bi razne kulturne ustanove v Sloveniji vsak dan pripravile povprečno 60 kulturnih prireditev. S temi dogodki tekmujejo še amaterski, neinstitucionalni kulturniki.

### Organizacijsko področje

Za delovanje vsakega zbora je pomembna njegova formalna urejenost in prav tako vključenost v skupnost. Običajni zbori imajo vodstvo, morda pravila delovanja. Pomoč pri delovanju je zagotovljena na ravni krajevnih skupnosti, občinski in državni ravni. Pomembno pomoč ponuja Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD), na občinski in državni ravni.<sup>12</sup>

Med pomembnejšimi oblikami nastopanja so tekmovanja, za katera prav tako skrbi JSKD (območna, regijska, državna, mednarodna). JSKD skrbi še za druga povezovanja zborov, zborovodij in predvsem za številne informacije o zborovstvu. Številni zbori imajo samostojna društva, nekatera so stanovska (npr. lovski zbori, zbori upokojencev ipd.), mnogo zborov pa deluje pod okriljem rimskokatoliške cerkve na Slovenskem.<sup>13</sup> Skoraj vsaka večja župnija naj bi imela vsaj en odrasli, mladinski ali otroški zbor, ki sodeluje pri bogoslužju, revijah cerkvenih zborov pa tudi zunaj cerkvenih prostorov.

### Finančno, ekonomsko področje

Eden največjih izzivov slehernega zbora je finančno poslovanje. Kakor gre ljubezen skozi želoдец, tako tudi zbor potrebuje nekaj sredstev za svoje delovanje.

**Slika 2: Začetek sporazuma med SAZASOM in več ljubiteljskimi kulturnimi društvi, s katerim je bila dosežena razbremenitev avtorskih stroškov za ljubiteljsko dejavnost, Ljubljana, 2011.**

sklenejo na podlagi 157. člena Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (Ur. list RS, št. 16/07 – uradno prečiščeno besedilo, s spremembami in dopolnitvami; v nadaljevanju ZASP) in 8. člena Pravilnika o javni probočtvi glasbenih del (Ur. list RS, št. 138/06; v nadaljevanju Pravilnik)

naslednji

**SKUPNI SPORAZUM O UPORABI GLASBENIH AVTORSKIH DEL IZ REPERTOARJA ZDRUŽENJA SAZAS V OBLIKI JAVNEGA IZVAJANJA GLASBE V OKVIRU KULTURNE DEJAVNOSTI, KI JO IZVAJAJO KULTURNA DRUŠTVA IN UPOKOJENSKJE KULTURNE SKUPINE**

11 Glej <https://www.stat.si/statweb> (dostopno januarja 2019).

12 Glej <http://www.jskd.si/> (dostopno januarja 2019).

13 Glej <https://katoliska-cerkev.si/>, <http://www.rkc.si/> (dostopno januarja 2019).

Odlivov je veliko, prilivov pa manj in številni slovenski zbori životarijo. Med odlive sodijo stroški dirigenta, delovanje zbora, nastopanje, materialni stroški (nabava not, inštrumentov, uglaševanje, servis glasbil ipd.). Posebni stroški so povezani z avtorskimi pravicami (SAZAS). Za številne ljubiteljske zборе je to kar precejšen zalogaj in vpliva na zmanjševanje števila nastopov. Med glavne prilive lahko uvrstimo denar, ki ga dobimo od krajevnih skupnosti in občin, boljši zbori tudi od države. Številni zbori že pobirajo članarine, nekaj prinesejo vstopnine in sponzorska sredstva. Pri slednjih je zdaj izrazito finančno tekmovanje z drugimi umetniškimi, kulturnimi dejavnostmi in s športom. Čedalje več nas trka na vrata javnih sredstev. Upajmo, da bo za našo dejavnost tudi v prihodnje dovolj zanimanja. V primerjavi s športom nismo zanimivi za podjetja, vsaj ne za tista, ki razpolagajo z večjimi sredstvi (športna oprema, vozila, telekomunikacijska in druga podjetja). Glavna državna sredstva so v rokah Ministrstva za kulturo, ki pa financira vso kulturo v najširšem pomenu, zborovska v tej shemi predstavlja malo sredstev.

**Slika 3: Poročilo Ministrstva za kulturo o proračunu za leto 2017; zborovstvo je financirano zelo šibko, največkrat posredno, npr. v Društvu slovenskih skladateljev deluje zborovska sekcija, ki dobi denar za naročanje novosti.**

#### 4. Pregled realizacije državnega proračuna za kulturo po ključnih programskih sklopih oziroma dejavnostih v letu 2017 v EUR

	program <sup>1</sup>	projekti <sup>2</sup>	SKUPAJ	%
UPRIZORITVENE UMETNOSTI	24.430.787	1.387.932	25.818.719	16,81
GLASBENE UMETNOSTI	26.464.934	1.525.555	27.990.489	18,22
VIZUALNE UMETNOSTI	6.796.897	1.443.761	8.240.658	5,36
INTERMEDIJSKE UMETNOSTI	0	439.100	439.100	0,29
ZALOŽNIŠTVO	4.790.897	250.000	5.040.897	3,28
KNJIŽNICARSTVO	6.496.595	3.106.641	9.603.236	6,25
FILMSKA DEJAVNOST	6.361.001	233.753	6.594.754	4,29
MEDIJI <sup>3</sup>	0	2.144.569	2.144.569	1,40
LJUBITELJSKA DEJAVNOST	4.041.324	350.758	4.392.082	2,86
VARSTVO PREMIČNE KULT. DED. <sup>4</sup>	28.191.363	1.062.078	29.253.441	19,04
VARSTVO NEPREMIČNE KULT. DED.	9.910.864	1.859.024	11.769.888	7,66
MANJŠINSKE SKUPNOSTI V RS	708.568	962.150	1.670.718	1,09
MEDNARODNO SODELOVANJE <sup>5</sup>	0	663.369	663.369	0,43
SAM. USTV. NA PODR. KULTURE	0	8.741.039	8.741.039	5,69
ŠTIPENDIJE	0	448.201	448.201	0,29
INVESTICIJE IN INV. VZDRŽEVANJE	0	1.524.935	1.524.935	0,99
OSTALO <sup>6</sup>	0	3.174.505	3.174.505	2,07
UPRAVNI ORGAN MK	6.114.970	0	6.114.970	3,98
<b>SKUPAJ</b>	<b>124.308.200</b>	<b>29.317.370</b>	<b>153.625.570</b>	<b>100,00</b>

### Problemi in izzivi

V tem svojem razmišljanju sem večkrat uporabil besedo izziv. Vsa področja in vsi, ki v njih delujemo, imamo kup različnih problemov in izzivov. Naš glavni cilj je vsekakor ta, da dosežene ravni zborovstva ne znižamo, ampak dvignemo. Izzivi so povezani s problemi na teh področjih. Naj navedem nekaj poudarkov, najprej glede izzivov v ustvarjanju. Eden večjih skladateljskih problemov je jezik, saj so naše skladbe omejene na

majhno število izvajalcev in poslušalcev. Skladba v slovenščini mora biti izjemno glasbeno zanimiva in učinkovita, da jo tuji zbori izvedejo v izvirnem jeziku; takšne so denimo *Žabe* Vinka Vodopivca. Seveda imajo pevci ljudstev, ki so vzgojeni v multikulturalnosti, s tem manj težav. Lira je navezala stike z nizozemskim moškim zborom iz Ulfta, ki je doslej izvedel več slovenskih pesmi, v glavnem priredbe naših ljudskih; lažje so dosegljive sakralne skladbe, ki jih pišemo v latinščini. Danes smo vsi obsedeni z angleščino, vendar sem, ko sem dobil naročilo za nizozemski zbor, skladbo napisal v angleščini in slovenščini. Morda je dvojezično skladanje ena od možnih rešitev za manj številne narode in njihovo zborovsko glasbo. Poseben izziv je tudi ustvarjanje skladb, ki so privlačne, zanimive in ne dolgočasne (»boring«). Vendar recepta za tovrstno skladanje ni. Je pa čedalje več skladb, dobra dela iz preteklosti ostajajo in prihaja čedalje več novih, domačih in tujih. Na splošno je danes prisotna hiperprodukcija umetniških del, tudi glasbenih in zborovskih. Med hiperprodukcijo izdelkov in umetniških del pa je pomembna razlika: medtem ko trg s svojimi pravili in lastnostmi uravnava hiperprodukcijo izdelkov, te uravnave pri hiperprodukciji umetniških in glasbenih del načelno ni, razen v zabavni glasbi. Umetniki želimo ustvarjati, četudi za naša dela ni velikega zanimanja. Vsi pa bi radi, da nam naše delovanje plačuje skupnost oziroma država. Bojim se, da se bo ta problem v prihodnje še zaostрил. Človeškemu skladanju pa se bo pridružilo še algoritemsko, računalniško.

Skladbe so sporočilno različno močne, velika skladateljska spretnost je oblikovati odlično novost in jo razširiti med poslušalce. Danes nam je v pomoč tudi internet, npr. posnetke lahko objavimo na *youtu*. Glasbena moč in izrazna učinkovitost skladbe nista odvisni od težavnosti, sloga skladanja, vrste kompozicijskih sredstev in žanra. Za izvedbo dobrega dela se je vredno potruditi, za slabše delo pač ne. Nihče, še posebej amaterski zbor, si ne bo privoščil letošnjega truda za to, da bo delo izvedel samo enkrat, in še to brez dobrega odziva poslušalcev. Težavnost skladbe je treba skrbno načrtovati, skladbe morajo biti težavnostno uravnotežene. Večinoma jih ima zgolj nekaj izjemno težkih mest, sicer pa so preproste. Zbor se bo s temi težavnimi mesti pretirano ukvarjal, interpretacija pa bo posvečena bolj iskanju srečne poti preko teh pasti do konca.

Več problemov in izzivov pozna tudi poustvarjanje. Petje v zboru danes tekmuje s številnimi dejavnostmi. Redno obiskovanje vaj in nastopanje pomeni, da se pevci dobro počutijo na vajah in na odru. Zborovodij je veliko, v naravi Slovencev je očitno tudi to, da se raje družimo v majhnih skupinah, tako gojimo svojevrstno zborovsko vrtičkarstvo. Ker je zborov veliko, dobrih pevcev pa manj, nekateri pevci nastopajo v več zborih. Lep primer so revije, na katerih nastopi več zborov in opazimo pevce, ki se selijo po različnih zborih. V veliko zborih prepevajo tudi starejši pevci. Za zborovodjo je poseben izziv pripraviti ustrezen program. Zborovodij imamo dovolj, dobro plačanih mest je malo, volje za prostovoljno delo pa ne veliko. Zgodi se tudi, da se ambicije zbora in zborovodje razidejo. Zbor ni samo umetniško telo, pač pa tudi družbeno in družabno. Številni zborovodje veliko časa namenjajo razvijanju odnosov v zboru, tudi z raznimi ne pevskega dejavnostmi. Spet drugi zbori se dobivajo le za posamezne projekte. Skupaj pridejo izključno s ciljem, da izvedejo določen nastop, lahko tudi tekmovalni. Problem in obenem izziv je prav tako nacionalna identiteta. V svetu instantnih globalnih informacij smo, takoj

so nam dosegljive številne skladbe in posnetki. Komunikacija čedalje bolj poteka v angleščini in tega se niti ne zavedamo več. Na naše programe se uvrščajo čedalje bolj neslovenska dela različnih žanrov in kultur. Menim, da bomo vseeno morali začeti bolj pozorno gojiti slovensko kulturo in umetnost. Samo ta nam bo omogočala prepoznavnost v svetu in kulturno samostojnost.

Ker zbori ne pojemo sami sebi, čeprav se na kakšnem koncertu glede na število poslušalcev tako zdi, je pomembno, da gojimo odnos do poslušalcev. Tudi tu je opaziti več problemov in izzivov. Naj najprej omenim staranje poslušalcev. Velik izziv je, kako z našimi programi pritegniti mlajše poslušalce. Ker je umetniška dejavnost zelo razvejana, z veliko raznovrstnimi umetniki in umetniškimi skupinami, je naša skupnost prenasočena z nastopi in tudi z raznimi kulturnimi dogodki.<sup>14</sup> Že dolgo med seboj tekmujemo za poslušalce, obenem živo muziciranje tekmuje tudi s posnetki. Ti so objavljeni na raznih medijih: radiu, televiziji, internetu. Seveda pa zborovsko petje ni samo koncertno petje, je tudi sodelovanje pri različnih dogodkih, pogrebih, proslavah, mašah ipd. Tudi tu naše muziciranje poslušalci primerjajo s posnetki. Vsi vemo, da so posnetki posebej skrbno pripravljene in urejeni, živo petje pa je odvisno od številnih parametrov, ki jih določajo čas in kraj nastopa, razpoloženje pevcev, njihovo psihološko in telesno stanje. In današnji poslušalci so gotovo zahtevnejši, kot so bili tisti v preteklosti.

Med organizacijskimi problemi in izzivi naj omenim samo splošnega, ki je nevaren tudi za zборе. Bojim se, da bo zaradi vse večje pravne reguliranosti in odgovornosti ter finančne zahtevnosti delovanja zborov, čedalje težje pridobiti ljudi, ki bi bili pripravljene opravljati vodstvene funkcije v zboru. Upam, da politika ne bo ukinjala sedanje urejenosti zborovskega petja v Sloveniji in bo raje spodbujala ljudi, da se stanje izboljša, ter nam s tem vsem olajšala delo in delovanje. Tu se dotikamo morda enega od najbolj občutljivih področij in izzivov, finančnega in ekonomskega. Veliko postorimo prostovoljno, brez plačila, za naše veselje, vendar stvari že zdavnaj niso več »socialistično« preproste. Že zagotovitev prostora za vaje ni več preprosta. Zbori moramo za prostor, v katerem vadimo, prispevati najemnino, sredstva za njihovo vzdrževanje in ogrevanje. Prav tako je treba zbrati denar za honorarje in notno gradivo, fotokopiranje novejših edicij načelno ni več možno. Organizacija koncertov, tudi plačevanje SAZASU, promocija, reklamiranje niso zastoj. Medijska odmevnost pa je šibka, oziroma spet pomeni strošek, razen če je koncert prepoznan kot javno pomemben. Če prirejamo koncerte s kolegi instrumentalisti, se stroški še povečajo. Pademo v začarani krog, finančna sredstva nam ne omogočajo prevelikega števila nastopov, kar pomeni, da se zanimanje za petje in poslušanje še zmanjša. Tudi sicer je v naših vodilnih medijih pozornost, namenjena zborovski umetnosti, slaba in občasna. Videti je, da je uredniška politika medijev, z redkimi izjemami, povsem stihijska in najbrž skomercializirana. Zbori smo očitno tržno nezanimivi. Poznam kar nekaj zborov, skoraj vsi se soočajo s podobnimi finančnimi problemi in izzivi. Tu pa se dotikamo tudi glavnega problema in izziva: kakovostnega obstoja zborovstva samega. Zaenkrat se zdi, da je želje po petju in poslušanju še vedno dovolj. To pa pomeni, da bo ostala tudi potreba po novih zborovskih delih in izobraženih glasbenikih.

---

<sup>14</sup> Glej <https://www.stat.si/statweb> (dostopno januarja 2019).

## Sklep

Med optimizmom in pesimizmom bodimo realni. Predvsem v 19. stoletju so se razvile družbene razmere za razcvet slovenskega zborovskega petja. To je iz desetletja v desetletje napredovalo. Danes je zborovstvo na zavidljivi ravni, tako v poustvarjalnosti kot v ustvarjalnosti, česar pa tudi ne bi bilo brez zavzetega pedagoškega dela. Med Slovenci je bilo in je še mnogo uspešnih zborovskih skladateljev, eden sodobnih in zavzetih je tudi Jakob Jež. Prav tako imamo mednarodno priznane zborovodje in pevce. Slovenski zbori nas uspešno promovirajo doma in na tujem. Ima pa sodobno zborovstvo tudi številne izzive, tako nematerialne kot materialne narave. Če jih bomo sposobni obvladovati, se nam obeta lepa zborovska prihodnost.

Pred petimi leti sem pripravil članek o reviji *Grlica*, ki jo je več let skrbno urejal Jakob Jež. Ob koncu sem zapisal besede Miška Kranjca o petju grlice: »*Večno ista pesem, enolična, nekam tožna, pa vendar lepa. Posvečena je pomladi, mlademu zarodu, ki bo kmalu oživel, posvečena je bodočnosti, zakaj tudi grlice skrbijo za bodočnost svojega pokolenja. Pesem ne bo umrla, ker se bodo grlice vračale.*«<sup>15</sup>

## Summary

The foundations of Slovenian choral music are built on the love of singing, beautiful musical heritage and also on its cultural and social position. Singing is closely related to language and as such an important contributor to the strengthening of our national identity. The field of choralism covers three important areas: artistic, logistic and economic. Each area has its own subject and issues. The artistic area covers the composition, performance and reception of choral music. Each area is shortly introduced in the paper. An important aspect of composing is finding a balance between personal artistic freedom and expectations of musicians and listeners. Composing on Slovenian texts poses another problem, since the target audience is rather small. Only the most successful compositions are sung by foreign choirs in Slovenian language. Composers write pieces in various styles and genres, even polystylistic. They often use non-musical elements: choreography, different tools, percussion instruments and various sources of sound to create a diversification in singing and performing. A special care is given to the communication with and the education of the audience. Among the most contributing scientific fields for the artistic work are psychology and sociology. The logistic and economic areas are shortly introduced as well. Choralism has its share of issues and obstacles in all areas, but in overcoming them, we can maintain the great choral tradition in Slovenia and even improve it.

---

15 Miško Kranjec, »Grlice«, *Sodobnost* (1933–1941), l. 6 (1938), št. 7/8.





CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781(497.4):929Jež J.

JAKOB Jež (1928-) : tokovi sodobne zborovske glasbe : tematska številka = thematic issue / [urednica zvezka Darja Koter]. - Ljubljana : Akademija za glasbo, Katedra za zgodovino glasbe, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 2018. - (Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani = The journal of music education of the Academy of Music in Ljubljana, ISSN 1318-6876 ; zv. 29)

ISBN 978-961-6393-24-9

1. Koter, Darja 2. Jež, Jakob  
298617088