

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.¹ 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

¹ 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«² 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.

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 skladbe³ 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-

The musical score is divided into two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and instrumental parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and instrumental parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics for the vocal parts are:

Vocal Lyrics:
 S: na mol ser- cce, na
 A: do fraig a- mors a- diu- va me! na mol ser- cce, do
 T: ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein
 B: ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot
 S: na mol ser- cce
 A: do fraig a- mors a- diu- va me! na mol ser-
 T: ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp
 B: ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot
 S: mol ser- cce, na mol ser- cce, na
 A: fraig a- mors a- diu- va me! na mol ser- cce, do fraig a- mors
 T: ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein
 B: mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot
 S: na mol ser- cce, na mol ser-
 A: cce do fraig a- mors a- diu- va me! na mol ser- cce, do
 T: ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp ma lot, mein ors, eck lopp, ick slapp
 B: ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors, ma lot, mein ors,

Značilno srednjeveško glasbeno slikanje prevzema tudi Jež v raznoliko ilustriranje semantično prepoznavnih podob. Pri tem izstopa onomatopoeično oponašanje galopiranja konja, »ki vihrajočih misli k tebi hiti«, pri čemer izrablja posebej slikovito zvočno podobo samega besedila na mestu: »rennt mit gedanck frau, purati« (»ki vihrajočih 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.

Slika 5: *Do fraig amors* (1968), s. 12.

Accelerando poco a poco e crescendo
 f ff
 S I. vel quo va- do we- sseg mein krap, mein
 S II. mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, ick
 A I. mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, ick
 A II. mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, mein ors, eck loopp, ick slapp, ick
 T I. ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick
 T II. ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick
 B I. loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick
 B II. loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick slapp, ick slapp, eck loopp, ick

Uglasbitev se trdno drži osnovnega dramaturškega loka pesnitve, v kateri prisluhnemo idealiziranemu ljubezenskemu dvorjenju, ki ne računa na neuspeh in obljublja, da bo ljubimec »dan in noč moledoval«, svoji ljubi »iz tal hitro vse izkopal« — »koder hodil bom, nežnost tvoja vedno naj bo moja«.

Pesemskemu izrazu in z njim srednjeveški zvočnosti se skladatelj približuje tudi z izborom obsežnega izvajalskega korpusa z dvojnimi mešanim zborom ter izbranimi brenkali in tolkali: mandolino, lutnjo, kitaro, trianglom, malim bobnom, tamburinom, činelami in kastanjeta.

Izoblikovan glasbeni jezik izpričuje prečiščeno estetsko stališče ter trdna kompozicijska načela, pri čemer pa izstopa za razliko od opusov, nastalih neposredno pred to kantato, odmik od izrazitejšega eksperimentiranja z novimi sredstvi. Na eni strani sicer skladatelja navidez vodi izbran pesemski tekst, na drugi strani pa, kot potrjuje Ježev razvoj tudi v naslednjih letih, seveda obratno estetski zasuk naznačuje ne nazadnje tudi sam izbor tematike ter s tem povezanega poetskega konteksta, v katerem iz skladateljevega zanimanja za preteklo zrcali njegovo iskanje novega prek dialoga s starim.

To ne nazadnje potrjuje že skladba *Iacobi Galli disticha*. Nastala je leta 1969 za mezzosopranistko – ki igra tudi na triangel in činelo – ter lutnjo, skladatelj pa jo je posvetil Rafaelu Ajlecu, tedaj nesporno enemu najtemeljitejših poznavalcev Gallusovega opusa. Za besedilo si je izbral sedem elegičnih distihov iz Gallusove zbirke maš *Selectiores quaedam missae*. Pesnitev velja za edino verzificirano besedilo, za katerega je dokazano avtorstvo tega velikega glasbenika s Kranjske. Gallus je v njem spregovoril o svojem delu: »Ti moje delo očetu si znanemu dete rojeno. Slavo le poješ Bogú, božjo besedo slaviš [...] On, ki ga v pesmi slaviš, sam ti je verni branik [...] On ti ime podari, večno

življenje ti da.«⁴ 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 koral. 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 vokalni 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 »izključí« iz zvoka, »izzéne« 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 Ježovo 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 večén, ki je nebogljen in ničén, 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 zbujá občútja nelagodja, strahu, veselja, očaranosti, žalosti, ironičnega posmehovanja, negotovosti in trdnosti. In v nas sprožajo najglobljo refleksijo, ki se prelíje

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, živahnih 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«⁵. 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 izkrčiti 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.

⁵ 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.